



Universitat Autònoma de Barcelona

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  [http://cat.creativecommons.org/?page\\_id=184](http://cat.creativecommons.org/?page_id=184)

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

Ego Regina.  
Patronazgo y promoción  
artística femenina en  
Aragón, Navarra y Cataluña  
( 1000 - 1200 )

---

Volumen I: Estudio

Verónica Carla Abenza Soria  
2018







Universitat Autònoma de Barcelona

Doctorat en Història de l'Art i Musicologia

Departament d'Art i Musicologia

Universitat Autònoma de Barcelona

TESIS DOCTORAL

*Ego Regina.*

**PATRONAZGO Y PROMOCIÓN ARTÍSTICA FEMENINA EN  
ARAGÓN, NAVARRA Y CATALUÑA (1000-1200)**

Presentada por Verónica Carla Abenza Soria  
para optar al título de  
Doctora en Historia del Arte

Dirigida por el Dr. Manuel Antonio Castiñeiras González

Bellaterra, 2018





A mi familia, lo más importante.



## **Abstract**

Although some of the women who lived or were travelling in the lands of Aragon, Navarre and Catalonia between the 11<sup>th</sup> and 12<sup>th</sup> centuries, promoted some of the most important works of art and architecture during this artistic period, and despite that this drew considerable historiographical attention on them, the studies on female artistic agency in these space-time contexts have always prioritized one of the two realities of the phenomenon –art or agency. When emerging from Sociology, the accent is often placed on the woman as a social subject and the work of art is granted certain autonomy, just as another cultural manifestation, without paying attention to what distinguishes it from other forms of human expression. When emerging from Art History, the opposite often happens, the emphasis is placed on the artistic values of the work, and women are just a pretext to explain how the intervention of some subjects allows justifying certain processes associated with artistic creation, such as the circulation of themes or the genesis and diffusion of particular aesthetics.

The axis on which the fundamental objective of this Doctoral Thesis is based, is the understanding of the social interrelation between the female agents and the works of art that they promote according to the model defined by Alfred Gell around the causality of art and its being affected by the agent's action (agency). Although this is a research in History of Art, in the study of female artistic agency as a phenomenon inherent to the creation of works of art and architecture, the sociological method prevails, since it is the one considered of best application in order not to polarize the authority over the creations to the detriment of female creators. As a binomial reality, half social, half artistic, the effective and transformative capacity of both the works and the agency is associated with social phenomenologies such as appropriation, acculturation or transculturation. Consequently, those that are connected with the artistic, such as those derived from the semiotic, such as those of representation and recognition that are instrumentalized in the work of art through a graphic or visual vehicle that refers to the female agent. The introduction of the gender element allows to apply the theoretical-methodological approaches of the so-called "gender studies" to well-theorized premises within their framework. This is the case of those resulting from an ontological vision of medieval women and they involve notions of female specificity, shared responsibility, marginality and liminality, according to which the protection of women's monasteries, the custody of memory, anonymity and hierarchisation of roles are linked to artistic female agency.

This Thesis is divided in two parts. The first one is focused on the conceptualization of the phenomenon according to Navarrese, Catalan and Aragonese reality between 1000 and

1200, the analysis of the questionable or irrefutable extremes of documentary sources, the individualization of specific motivations and the information of the dynamics related to female artistic agency concerning the same premises pre-established by gender studies and the phenomenology of art and sociology. On the contrary, the second part analyses seven case studies representative of the phenomenon – Arsenda de Fluvià's artistic agency, that of Ermesenda of Carcassone, Estefanía de Foix, and the Ramírez sisters (Aragonese *infantas*) on the convent of Santa María de Santa Cruz de Serós, as well as the female monasteries of Santa María de Vallbona de les Monges and Santa María de Sigena, and the renown *Estandarte de san Odón*.



## Agradecimientos

Cuando echo la vista atrás para pensar cómo he llegado hasta aquí, los pensamientos que vienen a la mente son duros y dulces por igual, como el que transita un camino de ascuas para encontrarse al otro lado una recompensa, la de la satisfacción por el esfuerzo empeñado. Más que ascuas, a menudo, han sido más bien rescoldos que se podían vadear caminando de puntillas. La persona que me ha sostenido para que no me desequilibrara y cayera en este larguísimo transitar ha sido Manuel Castiñeiras, a quien le debo el agradecimiento más importante por haber creído en lo “femenino” hasta el final.

En una travesía llena, por tanto, de dudas, han sido muchas las personas que han puesto luz cuando lo he necesitado. Tanto por ayudarme con sus conocimientos como con sus ánimos, no puedo dejar de acordarme de quienes vivieron una parte de la misma mientras fui becaria del Departament d'Art i Musicologia de la Universitat Autònoma de Barcelona, especialmente de Anna Orriols, Eduardo Carrero, Daniel Rico, y de Francesc de Rueda. Pero también de mis compañeros más jóvenes quienes durante un tiempo compartieron conmigo las penurias de las que sólo se acuerdan quienes están contemporáneamente dedicándose a realizar una Tesis Doctoral, y me animaron a conseguirlo. Por eso me acuerdo de Joan Duran-Porta y Carles Sánchez.

A todos los investigadores de los dos proyectos de investigación *Magistri Cataloniae* y *Magistri Mediterranei*, por compartir conmigo su sabiduría, su tiempo, y momentos tan felices como la celebración de jornadas de estudio y simposios con los que esta Tesis se vio enormemente enriquecida. Un agradecimiento especial lo reservo a Avital Heyman, a Emma Liaño, a Carla Varela, a Laura Bartolomé, a Lorenzo Carletti, a Cristiano Giometti, a Marco Rossi, y Michele Bacci, Hugh Doherty, Rosanna Bianco, Ludovico Geymonat, Anne Leturque, y Nikolas Jaspert.

A Jordi Camps y Gemma Ylla-Català del MNAC, así como a Judit Verdaguer del MEV, les debo que me guiaran y me asesoraran en todo lo que compete a los museos de los que son conservadores, reuniéndose conmigo siempre que lo necesité, y asesorándome en todas mis dudas. No quiero olvidarme en este sentido tampoco de Anna Homs.

Son muchas las personas que me han facilitado el estudio que finalmente se ha plasmado en esta Tesis. A Rose Walker le agradezco especialmente su apoyo, sus ánimos, y

su ayuda, junto a Mariam Rosser-Owen y a Kirstin Kennedy por aquella fantástica incursión londinense en el mundo de los bordados. A dos personas que siempre han tenido los mejores consejos para mi, como son Richard Plant y John McNeill. Un recuerdo y agradecimiento muy especial es para Charles T. Little, por haberme guiado y ayudado no sólo durante mi estancia en New York, sino mucho después. Del Department of Medieval Art de The Metropolitan Museum of Art, debo mucho también a Christine Brennan y Theo Margelony. Agradezco a Griffith Mann, Helen Evans, Robert Maxwell y Pamela Patton, que se interesaran por mi investigación y me dieran también valiosos consejos. Lo mismo debo decir para Enrica Neri y Bruno Toscano, habiéndome aportado parte de su saber durante mi estancia en Florencia.

A todos aquellos que pasaron conmigo horas mientras hacía fotos y fotos, o estudiaba tal o cual cosa en el ambiente no siempre más propicio para ello, como son los conventos. A las monjas de Sant Daniel de Girona y a Núria Turà quiero agradecerles que compartieran conmigo lo que sabían de su historia y de su comunidad. Lo mismo a Roser Portas y a las religiosas de Santa María de Vallbona.

A los amigos que he podido hacer gracias a mis estancias en el extranjero. Mis compañeros becarios de la Fondazione Roberto Longhi; Julia Perratore, Liz Lastra, Wilfried Keil, Anastasios Papadopoulos, y TERENCE de Monredon. A todos ellos agradezco, pues de todos ellos también he aprendido mucho. También con los que he compartido viajes en grupo excepcionales para ver toda suerte de obras de arte maravillosas en Chipre, en Estambul, en Thessaloniki y, con ello, a Juan Antonio Olañeta.

No sólo mi agradecimiento, sino un grandísimo reconocimiento a Susanna Codolar y a Josep Ramon Llagostera por haber estado ahí para todo y en todo momento, y sin los que esta Tesis no hubiera llegado a destino.

Mi familia y mis amigos, el motor del ánimo constante y fuente de comprensión ante mis desvelos y mis ausencias, son los que, en realidad, han puesto la brújula y el amor para que esta Tesis llegara a buen puerto. A mi madre, y mis tías, el cuarteto constante e infalible, así como a mis amistades y, en especial, a Marta, Ana y Alfonso, por no dejarme desfallecer ni perderme en el camino, les debo también todo, y así como mía, esta Tesis es también un poquito de todos ellos.





# Índice General

	Pág.
<b>VOL. I</b>	
<i>Abstract</i>	i
Agradecimientos	iii
Índice General	v
<b>Introducción</b>	ix
<b>PRIMERA PARTE</b>	
<b>Mujeres y promoción artística en Aragón, Navarra y Cataluña (1000-1200)</b>	
<b>1. Sobre promoción artística femenina</b>	1
1.1. Roles en torno a la promoción artística	3
1.2. Iniciativas individuales y colectivas	9
1.3. Las fuentes: ¿extremos irrefutables y discutibles?	15
1.3.1. Evidencia documental	15
1.3.2. Evidencia material	32
1.4. Condicionantes	42
1.4.1. Sociales, político-económicos, religiosos y de género	42
1.4.2. Jurídicos y de estatus civil	44
<b>2. Motivaciones asociadas a la promoción artística femenina</b>	50
2.1. De signo político	52
2.1.1. Un medio para el ejercicio de poder	52
2.1.2. Un medio de legitimación de la autoridad propia, familiar e institucional	53
2.2. De signo religioso	56
2.2.1. Piedad, caridad y doctrinas eclesiásticas de expiación y redención	56
2.2.2. Construcción y transmisión de la <i>memoria</i> propia y familiar	64
2.2.3. Otros intereses de índole económico-religioso	67
<b>3. Dinámicas asociadas a la promoción artística femenina</b>	69
3.1. En torno a la construcción de la <i>memoria</i>	70
3.1.1. Estrategias de auto-representación: imágenes icónicas y epigráficas	71
3.1.2. Conmemoración funeraria y legitimación de la autoridad propia y familiar: modelos matrilineal y patrilineal	75
3.2. Devocionales	86
3.2.1. <i>Apropiación y aculturación</i>	86
3.2.2. Anonimato y privacidad en torno al culto a los santos y las reliquias	89
3.3. Topografías de poder: especificidad y corresponsabilidad	93
3.3.1. Monasterios femeninos: ¿Espacios eminentemente femeninos?	93
3.3.2. Provisión de mobiliario litúrgico	97
3.4. Mujeres e intercambio cultural: transculturalidad	100
3.4.1. El fenómeno del “gift-giving” y la circulación y recepción de objetos portátiles	100
3.4.2. Mujeres y artistas: el recurso a artistas hábiles y foráneos	103
3.5. <i>Fake patronage</i>	107
3.5.1. Leyendas asociadas a la promoción artística femenina	107
3.5.2. Estrategias para la atracción de nuevos donantes y promotores	111

**SEGUNDA PARTE****Case studies**

<b>1. ARSEDA DE FLUVIÀ</b> († 1068), del paso peligroso al camino santo	117
A modo de prólogo...	118
1.1. Sobre Arsenda de Fluvià y las tramas de “conquista”	120
1.1.1. Feudalización y repoblación ¿Arsenda de Fluvià promotora?	124
1.1.2. Arsenda de Fluvià y su rol en la “conquista”. ¿Apropiación?	126
1.2. La devoción de Arsenda de Fluvià: el binomio cristianización y expiación	129
1.2.1. La construcción de puentes y hospitales: un intento de expiación de los pecados con la dinamización del fenómeno de peregrinación	129
1.2.2. Arsenda de Fluvià y el culto a las reliquias: repercusión artística	140
1.2.2. a) Tost, o la dignificación del legado “paterno”	141
1.2.2. b) Àger, o el ennoblecimiento del patrimonio familiar	150
1.2.3. La institución de una iglesia propia: Sant Pere de Àger	152
1.2.3. a) La promoción arquitectónica: construcción, culto a las reliquias y <i>cura animorum</i>	156
1.2.3. b) La decoración escultórica	177
1.2.4. Con origen en la piedad femenina y destino al templo: piedad, <i>aculturación</i> y provisión de mobiliario litúrgico	180
1.3. Perpetuación de la causa familiar: la transmisión de un legado material e inmaterial	194
1.3.1. Del seno materno a la posteridad	195
1.3.2. Un ajedrez controvertido	200
Conclusiones	209
<b>2. ERMESENDA DE CARCASSONE</b> († 1058), <i>ego gratia Dei comitissa</i>	210
A modo de prólogo...	211
2.1. Fuentes de su empoderamiento	213
2.1.1. Ermesenda de Carcassone, arbitrate y <i>factotum</i>	224
2.1.2. Todos los caminos llevan a Girona	230
2.1.2. a) La sede episcopal de Santa María de Girona: <i>nouimus fundatores ac accerrimos defensores</i>	231
2.1.2. b) San Daniel de Girona: una fundación monástica femenina como reacción a la <i>Cuperemus quidem</i>	252
2.1.2. c) La Estola “de san Narciso”: una <i>inventio</i> para difusión del culto a san Narciso	266
2.2. Éxito y fracaso del modelo matrilineal	288
2.2.1. Provisión a las iglesias de <i>ornamenta ecclesiae</i>	292
2.2.1. a) Una obra excepcional: el frontal de altar románico de la Catedral de Girona	293
2.2.1. b) ¿Patronazgo en cuestión o cuestión de patronazgo?	306
2.2.2. Piedad testamentaria: la abuela ya no ata ni desata, remata	325
Conclusiones	331
<b>3. ESTEFANÍA DE FOIX</b> († 1066), y el casar, en la salud y en la enfermedad, con una “extranjera”	332
A modo de prólogo...	333
3.1. Doblemente consorte: con y sin atribuciones	335
3.1.1. Prólogo: una imagen del reino que acoge a Estefanía de Foix	342
3.1.2. Restauración eclesiástica en el reino de Navarra (1023-1054)	350
3.1.3. Epílogo: Santa María la Real de Nájera o la culminación del proyecto reformista	357
3.2. Al amparo de la viudedad: un estatus con prerrogativas	362
3.2.1. La cultura diplomática como arma demostrativa	362
3.2.2. El reino de Navarra a la vanguardia artística	376
Conclusiones	392
<b>4. SANTA MARÍA DE SANTA CRUZ DE LA SERÓS</b> , o la adhesión de Felicia de Roucy y las hermanas Ramírez a la causa más noble del reino	393
A modo de prólogo...	394
4.1. De los oscuros o ambiguos orígenes del monasterio	396
4.1.1. Fundación y primeros tiempos	397
4.1.2. ¿Refundación? Sobre un <i>monasterium dominorum</i>	400
4.2. El monasterio como centro receptor de la piedad femenina	411
4.2.1. Un recorrido en esbozo por el contexto histórico	412
4.2.2. La empresa arquitectónica	420
4.2.3. La empresa escultórica	434

4.2.3. a) <i>Ne recorderis peccata mea</i> : un sarcófago para ganarse las puertas del cielo	438
4.2.3. b) Una reflexión sobre los estilos que convergen en el <i>Sarcófago de doña Sancha</i>	446
4.2.3. c) “Secuelas” del estilo de los maestros del sarcófago y otras realizaciones en la misma órbita de su actuación	456
4.2.4. El mobiliario litúrgico: el <i>Díptico de Jaca</i>	460
Conclusiones	470
<b>5. ELISAVA</b> , o la ambivalencia medieval de la performance creativa	472
A modo de prólogo...	473
5.1. Del hallazgo de las piezas y su vínculo con la Seu d’Urgell	475
5.1.1. Sobre la titularidad del altar parroquial	476
5.1.2. Notas sobre la veneración a san Odón	477
5.2. Observaciones formales	482
5.2.1. Consideraciones técnicas y materiales	483
5.2.2. Caracterización iconográfica y filiación estilística	485
5.3. “ <i>Elisava me hizo</i> ”, un retrato etopéyico	492
5.3.1. Sacralización y picturalización de su <i>autoría</i> ¿colectiva?	494
5.3.2. Dinámicas medievales de creación-recepción	504
Conclusiones	510
<b>6. SANTA MARÍA DE VALLBONA</b> : una breve pero verídica historia	511
A modo de prólogo...	512
6.1. Fundación	514
6.1.a) Génesis del cenobio y constitución de la comunidad	515
6.1.a.1) ¿Quién es y qué hizo por Vallbona, Ramón de Anglesola?	516
6.1.a.2) Lo tirano del tiempo y de los silencios sobre Berenguela de Anglesola	522
6.1.a.3) Sobre Oria Ramírez, primera abadesa de Vallbona	528
6.1.a.4) De la enigmática Abadía cisterciense femenina de San Juan de <i>Colobres</i>	532
6.1.a.5) ¿Cistercienses <i>de iure</i> ?	538
6.1.a.6) De consenso <i>stricto sensu</i>	546
6.1.b) Protección regia y observancia cisterciense	552
6.1.b.1) Tanto monta, monta tanto, Sancha como Alfonso	554
6.1.b.2) Una reina que se impone a todo y a todos	558
6.2. Desarrollo constructivo	569
6.2.1. Delimitación <i>post quem</i> del proceso constructivo: ¿Hacia un conjunto autosuficiente?	570
6.2.2. Antecedentes: <i>Santa María la Vella</i>	574
6.2.3. Definición del proyecto: tangencias y anomalías morfológicas y espaciales	579
6.2.4.a) Iglesia: particulares y concomitancias en planta y en alzado	589
6.2.4.b) Iglesia: acotaciones y apostillas al proceso cronoconstructivo	596
6.2.5.a) Claustro: primer proyecto constructivo	600
6.2.5.b) Claustro: precisiones al proceso cronoconstructivo	608
6.3. Desarrollo decorativo	617
6.3.1.a) Decoración escultórica. Claustro: capiteles y cimacios	618
6.3.1.b) Decoración escultórica. Iglesia: portales monumentales	623
6.3.1.c) Decoración escultórica. Iglesia: interior	628
6.3.2. Decoración escultórica: precisiones estilísticas	629
6.3.3. Desarrollo cronológico y delimitación <i>ante quem</i> del proceso constructivo y decorativo	634
6.4. Epílogo: Santa María de Vallbona y la cura de la <i>memoria</i>	638
Conclusiones	648
<b>7. SANTA MARÍA DE SIGENA</b> : cuna del empoderamiento de Sancha de Castilla	649
A modo de prólogo...	650
7.1. Fundación	652
7.1.1. Las 4 cartas fundacionales: ¿Sancha de Castilla fundadora?	653
7.1.2. Sobre las razones: examen de viejos supuestos y nueva propuesta	655
7.1.2. a) La cuestión política: Villanueva de Sigena como emplazamiento ideal para el intercambio bilateral de bienes por auxilio militar y repoblación del territorio de frontera	656
7.1.2. b) La cuestión religiosa: reorganización de las Casas de la Orden de San Juan del Hospital	659
7.1.2. c) La cuestión religioso-militar de defensa y recuperación de los <i>Loci Sancti</i> : Sigena como una respuesta a la petición de auxilio de 1184 y a los sucesos de 1187 que precipitarán la Tercera Cruzada	665

7.2. La empresa arquitectónica: ¿Sancha de Castilla promotora?	674
7.3. La empresa decorativa: las pinturas de la sala capitular. ¿Sancha de Castilla promotora?	690
7.3.1. Sobre el estilo y la técnica de ejecución	692
7.3.2. Iconografía	696
7.3.2. a) Nuevas precisiones en torno a los modelos	700
7.3.2. b) ¿Un programa esencialmente narrativo o alegórico?	706
Conclusiones	718
<b>Outlines</b>	720
<b>VOL. II.</b>	
<b>Literatura</b>	731
Fuentes	731
Bibliografía	742
<b>Apéndices</b>	821
<b>Apéndice I. Piezas Justificativas</b>	821
Anexo 1.1. Piezas Justificativas	822
Anexo 2.1. Piezas Justificativas	836
Anexo 3.1. Piezas Justificativas	863
Anexo 4.1. Piezas Justificativas	880
Anexo 5.1. Piezas Justificativas	892
Anexo 6.1. Piezas Justificativas	899
Anexo 7.1. Piezas Justificativas	904
<b>Apéndice II. Listas de Figuras</b>	916
Anexo II.1. Pies de Figuras	917
Anexo II.3. Pies de Figuras	918
Anexo 1.2. Pies de Figuras	920
Anexo 2.2. Pies de Figuras	926
Anexo 3.2. Pies de Figuras	929
Anexo 4.2. Pies de Figuras	931
Anexo 5.2. Pies de Figuras	940
Anexo 6.2. Pies de Figuras	943
Anexo 7.2. Pies de Figuras	950
<b>Apéndice III. Figuras</b>	958
Anexo III.1. Figuras	959
Anexo III.III. Figuras	961
Anexo III.1. Figuras	965
Anexo III.2. Figuras	983
Anexo III.3. Figuras	996
Anexo III.4. Figuras	1005
Anexo III.5. Figuras	1030
Anexo III.6. Figuras	1041
Anexo III.7. Figuras	1066



## Introducción

Esta Tesis Doctoral trata, como decía H. W. Goetz, no de las mujeres como sujeto social, sino de la mitad de la humanidad.<sup>1</sup> Por eso, lo primero que se quiere aclarar es que el objetivo principal no gravita en torno a la “distinción” femenina. No porque se niegue, -más bien todo lo contrario-, sino porque el objeto de estudio es la promoción artística femenina y, con ello, la cuestión diferencial está implícita.

El tema no puede ser más estimulante pues ya de entrada invita a sumergirse en lo desconocido, en una realidad de la que todavía se ignora demasiado. De los tres agentes fundamentales que intervienen en la creación de una obra de arte, el promotor, el artista y el receptor, seguramente la investigación más ingrata es la que tiene que ver con el primero y el último porque es de los que menos se sabe. Quizá, dicho así, sea una falacia. De hecho, de los grandes promotores artísticos es de los que más información se tiene. Son los que se arrojan el papel primero primerísimo en la causa, los que posibilitan, el germen, el átomo, los que se dan más protagonismo. Por eso, de los promotores se conoce mucho. Lo mismo de santa Helena que de su hijo, el emperador Constantino. Bueno no, lo mismo no. Se diría también que los promotores medievales han concitado casi tanta atención o más que los artistas. Me refiero a sus vidas, claro, no a su desempeño en la creación artística porque en esto todo se decanta favorablemente hacia los segundos.

De la mayoría de promotoras navarras, catalanas y aragonesas de los siglos pleno-medievales se ignora casi todo. De unas pocas, en cambio, se presupone mucho. Si se elimina por un instante de la ecuación a las grandes reinas y condesas, todavía cuenta uno con un número tangible de nombres que se pueden asociar a la promoción artística femenina. Intentar reconstruir una biografía de alguna de ellas es prácticamente imposible porque a penas se tienen datos. Y, sin embargo, sus nombres se han grabado para la posteridad, en la mayoría de los casos, sólo a raíz de una iniciativa suya de promoción, lo que ofrece ya alguna pista de la importancia del fenómeno para la mujer.

Y así, aunque algunas de las mujeres que vivieron entre los siglos XI y XII en las tierras de Aragón, Navarra y Cataluña, promocionaron algunas de las obras de arte y arquitectura de mayor transcendencia para el arte del período, y eso ha estimulado que sobre ellas recayera una considerable atención historiográfica, los estudios sobre la promoción artística femenina en

---

<sup>1</sup> GOETZ, 1999, p. 318-329.

estas coordenadas espacio-temporales siempre han priorizado una de las dos realidades del fenómeno, o promotora o arte. Cuando surgido de la Sociología, a menudo se suele poner el acento sobre la mujer como sujeto social y a la obra de arte se le concede una cierta autonomía, sólo como otra manifestación cultural más, sin atender a lo que la distingue de otras formas de expresión humana. Cuando surgido de la Historia del Arte, con frecuencia ocurre todo lo contrario, el énfasis se pone en los valores artísticos de la obra, y la mujer no es más que un pretexto para explicar cómo la intervención de unos sujetos permiten justificar ciertos procesos asociados a la creación artística, como la circulación de temas o la génesis y difusión de una determinada estética.

Si lo que define el fenómeno es precisamente esa interdependencia entre sujeto y objeto, entonces probablemente el único modo de comprenderlo bien es combinando metodologías propias de un campo y del otro. El intento más precoz, -con sus limitaciones mediadas por una visión subjetivada de las obras-, fue seguramente el de Alfred Gell, pionero en poner en contacto el contexto social con la creación, circulación y recepción de las obras de arte, en un modelo que él definió en términos de *agency*.<sup>2</sup> En su aproximación epistemológica reflexionó, además, específicamente sobre la causalidad del arte y, con ello, desarrolló una terminología apropiada para explicar, primero, cómo las obras/objetos/productos/-constructos (*indexes*) son el efecto/instrumento de la *social agency*<sup>3</sup> y, más tarde, la interrelación social entre los creadores (*agents*) y las obras (*patients*) que pasa por comprender cómo la obra es causalmente afectada por la acción del agente.<sup>4</sup>

Por ello, es éste un estudio que, por un lado, privilegia todo lo posible el intentar entender la expresión de esa interrelación social entre creadoras (*agents*), -promotoras-, y obras de arte que promocionan (*patients*). En tanto que fenómeno social es lógico que la capacidad efectiva y transformativa que atribuía a las obras (*indexes*) se asocie a fenomenologías propias de lo social, como son, por ejemplo, la apropiación, la aculturación, o la transculturación, que son causalmente afectadas (con intencionalidad) por la acción de la promotora, esto es: su promoción (acción/*agency*).

Por otro lado, los límites de aplicación del método a una Tesis como ésta los puso él mismo al privar a las obras de arte de la capacidad de interrelación social. Esto estuvo condicionado por sus esfuerzos para desvincular a las obras (*indexes*), -que no obras de arte- de la definición morrisiana de las obras de arte como *sign-vehicles*, es decir, como

---

<sup>2</sup> GELL, 1998, que intenta formar una teoría antropológica de la sociología del arte.

<sup>3</sup> GELL, 1998, p. 16.

<sup>4</sup> GELL, 1998, p. 22.



generadoras, portadoras y comunicadoras de valores semánticos y estéticos.<sup>5</sup> Y, es que, en ningún momento se pretende concebir esta Tesis Doctoral como un estudio propio de las ciencias sociales y, con ello, estudiar la promoción artística femenina sólo a partir de un planteamiento metodológico derivado de la Sociología del Arte. Esta Tesis Doctoral pretende ser una investigación de Historia del Arte y, con ello, sin tener que renunciar a estudiar la promoción artística femenina desde los métodos propios de la disciplina, esto es, el biográfico, el atribucionista, el filológico, el iconográfico y el formalista. Como tal, una parte importante de la misma afronta el estudio de las obras promocionadas por esas mujeres desde la perspectiva de la transcendencia de lo artístico, es decir, de los valores que definen el arte como una forma específica de expresión humana diversa a otras, que es, justamente, donde deben ponerse los límites del método de A. Gell.

Sin querer, por tanto, que la investigación y sus resultados se conviertan exclusivamente en materia de interpretación puramente sociológica, ni tampoco artística, lo que se intentará es estudiar la promoción artística femenina como un fenómeno inherente a la creación de obras de arte y de arquitectura priorizando, en la medida de lo posible, hacer prevalecer de entre todos esos enfoques el método sociológico, que es el que de mejor aplicación se entiende para no caer en la tentación, como se decía arriba, tan habitual, de hacer repercutir todo el protagonismo sobre las creaciones y nada o muy poco sobre las creadoras.

Eso sí, así como antes se decía que tal que fenómeno binomial, mitad social mitad artístico, por lo que respecta a lo primero era coherente pensar que la *agency* de las promotoras sobre las obras de arte se manifestaría a través de fenomenologías propias de aquello, por lo que respecta a la segunda parte del binomio, también será igual de lógico pensar que se manifieste en algunas propias de lo artístico, como las derivadas de lo semiológico, tal que las de representación y reconocimiento que se instrumentalizan en la obra de arte a través de un vehículo gráfico o visual.

Además, la elección del objeto de estudio de la Tesis introduce un tercer elemento determinante desde el punto de vista metodológico, en su caso, antropológico, pues no se va a estudiar la promoción artística en general, sino la femenina. En función de ello, los planteamientos teórico-metodológicos de los llamados "*gender studies*" serán también un punto de partida fundamental para saber dónde buscar y a qué prestar atención cuando se estudie la evidencia material y documental. Eso sí, como se decía al principio, esta Tesis no pretende

---

<sup>5</sup> GELL, 1998, p. 5.

estudiar la promoción artística centrando la atención en las construcciones sociales y culturales de la feminidad medieval, sino que tiene por objetivo ser un estudio de género: del género femenino.

Por supuesto, si se arranca de ciertas proposiciones que han sido bien establecidas con anterioridad por ese tipo de estudios,<sup>6</sup> es prescriptivo que una parte de la presente investigación se cimiente también en función de las mismas, ya sea para informarlas con los ejemplos que se detecten en el marco de este estudio, ya sea para discutir algunos presupuestos cuando no se ajusten exactamente a lo que aquí se observe, o incluso para matizarlos. Es el caso, por ejemplo, de las que derivan de una visión ontológica de la mujer en la edad media y que atañen a nociones como la especificidad femenina a la que se vincula, generalmente, la protección y beneficio por parte de las mujeres de los monasterios femeninos; también la corresponsabilidad, entendida como un modo de retribuir lo que las instituciones masculinas hacen por ellas, y por la que hoy casi por inercia se asocia a la mujer del medievo la cura de la *memoria* y la conmemoración funeraria; así como las de marginalidad y liminalidad con sus consecuencias topográficas que repercuten, por ejemplo, sobre el anonimato o la jerarquización de los roles. En este sentido será importante explicar además, y cuando sea posible, cómo pudieron estar informadas por un trasunto teológico y filosófico.

Así es que son esta aproximación metodológica, o más bien, inter-metodológica, tanto como los objetivos que se persigue cumplir con la Tesis y que se detallarán más adelante, los que han condicionado la estructura de la misma, ya la más general, como su sub-estructura. Antes, sin embargo, de abarcar los objetivos o de explicar la estructura de la Tesis, convienen dos palabras sobre las dificultades connaturales a un estudio de estas características, las cuales, a su vez, han informado algunos de los objetivos, así como hacer varias precisiones sobre otras cuestiones de método.

Uno de los inconvenientes más importantes atañe a la desaparición de las obras tanto de arte como de arquitectura. En muchísimos casos se cuenta con documentación coetánea o posterior que permite afrontar el estudio de las mismas. Aunque ello, a su vez, adolece el problema de la fiabilidad de esas noticias. En otros tantos, sin embargo, aunque haya quedado el recuerdo documental de la acción de promoción, a veces nada se puede saber sobre la obra, o bien, de la misma a penas quedan unos pocos vestigios. Otra cuestión que aparentemente

---

<sup>6</sup> Para una revisión historiográfica remito a los estudios contenidos en NELSON, *et al.*, 2012. De todos modos, son fundamentales para comprender la importancia en este sentido, los estudios más recientes de R. Dressler (DRESSLER, 2007, p. 15-34), así como los de N. Broude y M. Garrard (BROUDE, GARRARD, 1982; BROUDE GARRARD, 1992; BROUDE, GARRARD, 1997, p. 212-222; BROUDE, GARRARD, 2005).

iba a suponer un gran obstáculo, aunque luego, por fortuna, se contó con el medio para poder subsanarla, era la conservación de alguna de las obras en el extranjero.

Volviendo por un instante al método de trabajo, cabe decir que se ha recurrido también al método comparativo. Pero no en la búsqueda sistemática de simetrías o asimetrías para con otros escenarios, marcos temporales o género. Si se ha aplicado ha sido al estudio propio de la promoción artística femenina en Navarra, Aragón y Cataluña o, más en particular, a poner en común los extremos que arrojaban las micro-investigaciones alrededor de las fuentes o de los casos concretos para analizar, si de la existencia de similitudes o disimilitudes aparentes, se podían extraer conclusiones solventes para definir patrones.

Si a lo largo de la Tesis no se ha priorizado en la intención de comparar cada resultado con una iniciativa de promoción artística ajena a los parámetros geográfico-temporales y de género que definen el tema del estudio es, en primer lugar, porque se ha considerado más importante ofrecer una visión más o menos representativa de la realidad que se ha estudiado. En segundo lugar, porque sí se ha aplicado la comparación pero a la inversa, es decir, no para dar a conocer cómo una dinámica concreta de promoción se asimila a la de otro, sino que ha sido el informarme previamente del estudio de la promoción artística en torno a otros personajes y contextos a los que se habían consagrado importantes estudios, lo que me ha permitido definir y estructurar el mío propio. Por eso, cuando se alude, por ejemplo, a las emperatrices carolingias y otomanas, a las infantas castellanas, al obispo-abad Oliba, a las reinas asturianas o a las de León y Castilla o incluso al monasterio de Las Huelgas, por poner unos ejemplos, ha sido, generalmente, porque ello servía como argumento adicional para reforzar una suposición que afectara a un caso propio y, de hecho, este conocimiento se antoja muy útil en vistas a plantear futuros argumentos de estudio.

Para ilustrarlo baste quizá mencionar algunos de los estudios que más y mejor han informado el método, la mayoría investigaciones en torno a la promoción artística femenina en otras geografías y cronologías, así como no tanto las reconstrucciones de tipo biográfico que, como se verá, sí habrán resultado imprescindibles para afrontar los contextos. Así, por ejemplo, el de Anna Castellano, *Orígen i formació d'un monestir femení. Pedralbes al segle XIV (1327-1411)* (1996);<sup>7</sup> el de James D'Emilio sobre *The Royal Convent of Las Huelgas: Dynastic politics, religious reform and artistic change in medieval Castile* (2005);<sup>8</sup> todavía sobre las grandes reinas, el de Ana Maria Rodrigues, *The Treasures and Foundations of Isabel, Beatriz,*

---

<sup>7</sup> CASTELLANO, 1996.

<sup>8</sup> D'EMILIO, 2005.

*Elisenda, and Leonor: The Art Patronage of Four Iberian Queens in the Fourteenth Century* (2012);<sup>9</sup> los de Rose Walker, también sobre Las Huelgas de Burgos, *Leonor of England, Plantagenet Queen of King Alfonso VIII of Castile, and her Foundation of the Cistercian Abbey of Las Huelgas. In Imitation of Fontevraud?* (2005);<sup>10</sup> y las infantas leonesas, *Sancha, Urraca and Elvira: The Virtues and Vices of Spanish Royal Women "Dedicated to God"* (1998);<sup>11</sup> los de Therese Martin, *The Art of a Reigning Queen as Dynastic Propaganda in Twelfth-Century Spain* (2005);<sup>12</sup> *De "gran prudencia, graciosa habla y elocuencia" a "mujer de poco juicio y ruin opinión": recuperando la historia perdida de la reina Urraca (1109-1126)* (2005);<sup>13</sup> *Mujeres, hermanas e hijas: el mecenazgo femenino en la familia de Alfonso VI* (2011).<sup>14</sup> También aquellos en torno a Blanca de Castilla de Alexandra Gajewski, *Recherches sur l'architecture cistercienne et le pouvoir royal: Blanche de Castille et la construction de l'abbaye du Lys* (2000);<sup>15</sup> y María Pellón, *Las reinas y el arte: el patronazgo artístico de Blanca de Castilla* (2012).<sup>16</sup> Sobre Emma de Blois y Adela de Blois, los de Mickey Abel, *Emma of Blois as Arbiter of Peace and the Politics* (2012);<sup>17</sup> y K. Loprete, *Adela of Blois, Countess and Lord (c. 1067-1137)* (2007);<sup>18</sup> e incluso, volviendo a dar el salto pero hacia tierras también cercanas, *The first Queens of Portugal and the Building of the Realm* (2012), de M. Shadis.<sup>19</sup>

Y así como en casos puntuales a lo largo de esta Tesis Doctoral se diluyen las fronteras espaciales a favor de informar mejor las dudas, así en alguna ocasión se transgrede el marco cronológico tanto hacia atrás como hacia delante por las mismas razones. Sobre ello se puede decir que la promoción artística femenina puede entenderse también como una manifestación cultural, y como tal es un fenómeno susceptible de que su estudio se pueda acotar a una casuística geográfica y temporal concreta. Aquí, como se anticipó, se ha concretado en torno a las obras de arte que se promocionan en Cataluña, Navarra y Aragón entre 1000 y 1200, pero con esto no quiere restringirse el campo de estudio a su necesaria producción en estos territorios, ni por artistas de filiación navarra, catalana o aragonesa.

Por otro lado, la Tesis no puede ni quiere ser representativa del fenómeno, en general. Desde el momento en que se concreta un marco espacial y cronológico para el estudio de un

---

<sup>9</sup> RODRIGUES, 2012, p. 903-936.

<sup>10</sup> WALKER, 2005a, p. 346-368.

<sup>11</sup> WALKER, 1998, p. 113-138.

<sup>12</sup> MARTIN, 2005a, p. 1134-1171.

<sup>13</sup> MARTIN, 2005b, p. 551-578.

<sup>14</sup> MARTIN, 2011, p. 147-179.

<sup>15</sup> GAJEWSKI, 2000, p. 223-254.

<sup>16</sup> PELLÓN, 2012.

<sup>17</sup> ABEL, 2012, p. 823-864.

<sup>18</sup> LOPRETE, 2007.

<sup>19</sup> SHADIS, 2012, p. 671-720.

fenómeno, en la medida en que éste concorra en otro género, otras geografías y otros tiempos, difícilmente representará realidad alguna más que la que se ha propuesto. Distinto es que al formular las preguntas adecuadas e intentar dar todas las respuestas posibles, o al plantear una estructura coherente con una aproximación metodológica adecuada, sí se pueda generar un modelo de estudio aplicable a otros contextos, independientemente del éxito o fracaso del estudio que dependerá, en buena medida, de la calidad de la investigación.

Dicho todo lo anterior, es momento de plantear los cinco objetivos fundamentales de la Tesis Doctoral, quizá en el intento de dar a conocer el tipo de inquietud intelectual personal en torno al estudio del fenómeno pues, en todo caso, por supuesto, la valoración sobre su resolución satisfactoria o no, no compete a mi persona.

#### **OBJETIVO 1**

- Definición del fenómeno de promoción artística en atención a los casos de mujeres promotoras y según el contexto de estudio aquí propuesto.

#### **OBJETIVO 2**

- Determinar los extremos disputables e irrefutables de las fuentes que informan el fenómeno de la promoción artística femenina en Navarra, Aragón y Cataluña entre 1000-1200.

#### **OBJETIVO 3**

- Individualizar los tipos de motivaciones que informaron cada una de las acciones de promoción artística estudiadas.

#### **OBJETIVO 4**

- Informar las dinámicas sociales, culturales y artísticas asociadas a la promoción artística femenina, así como ponerlas en relación con las premisas preestablecidas por los *gender studies* y las fenomenologías propias del arte y la sociología en función de lo que revela el estudio del fenómeno en Aragón, Navarra y Cataluña entre 1000-1200.

#### **OBJETIVO 5**

- Estudiar en profundidad algunas obras de arte y de arquitectura para determinar si la atención a la evidencia material es realmente un sistema eficaz para extraer conclusiones sobre la certeza en torno a una acción de promoción artística femenina y para detectar ciertas dinámicas inherentes al fenómeno.

La estructura de esta Tesis Doctoral comprende dos partes fundamentales. La primera pretende desarrollar un modelo óptimo de estudio de aplicación a una serie de casos de estudio. Al mismo tiempo, la segunda parte de la Tesis que comprende, precisamente, siete *case studies* no sólo deriva de las premisas planteadas en la primera, sino que la retroalimenta. De ahí que el orden de distribución de ambas pudiera parecer aparentemente contradictorio, pero si están planteadas así es precisamente para que un supuesto planteado en la primera parte vaya asociado a la segunda para poder profundizar en la cuestión.

Así, la primera parte se estructura en tres grandes apartados. El primero está reservado a ofrecer una serie de planteamientos en torno a la conceptualización del fenómeno de la promoción artística femenina en Aragón, Navarra y Cataluña entre 1000 y 1200. A su vez se subdivide en función de los factores que permiten definirlo, como son las motivaciones en torno a la acción de promoción y las dinámicas resultantes de la promoción artística, necesariamente informadas por los enfoques metodológicos que ofrecen los estudios de género, y la metodología propia de la Historia del Arte y de la Historia Social del Arte. Se afronta también como parte del primer bloque el análisis y estudio de las fuentes, pero no planteado como un vaciado sistemático para crear un corpus de casos de promoción artística femenina, sino en vistas a poder formular e intentar responder una serie de preguntas que permitan acotar y definir el fenómeno.

En cuanto a la segunda parte, los casos de estudio seleccionados parten de la promoción artística de varias mujeres, Arsenda de Fluvià, Ermesenda de Carcassone, Estefanía de Foix, Urraca, Teresa y Sancha Ramírez, Felicia de Roucy y Sancha de Castilla, todas ellas mujeres asociadas a un cierto estatus social y económico y, con ello, a priori con el suficiente acceso y empoderamiento para la promoción artística. Además se incluye un caso, el de la llamada "Elisava", que trata un personaje de identificación controvertida. Si se han elegido estos casos es precisamente por dos razones complementarias. En primer lugar, por haber sido asociadas por la historiografía con el fenómeno de antemano y, en segundo lugar, porque pese a ello, cada una o varias a la vez se pueden vincular a un tipo de *agency* diversificada. Se han planteado exactamente como *case studies* y, por tanto, aplicando la estructura normal de

este sistema de trabajo. Ésta consiste en plantear ante todo el problema y las dudas a resolver, después el estudio en sí mismo y, finalmente, la exposición de una serie de conclusiones que, además, deben informar las conclusiones generales de la Tesis.

El origen de esta Tesis Doctoral se halla en el disfrute de una Beca de Formación del Personal Investigador (BES-2012-052651) que me fue concedida por el Ministerio de Ciencia, Innovación e Universidades (MICINN), en el año 2013 y que me proporcionó el soporte financiero necesario para desarrollar esta investigación durante cuatro años. El estímulo y el interés por el tema objeto del estudio se derivan, en cambio, de la asociación de la beca al Departament d'Art i Musicologia de la Universitat Autònoma de Barcelona y, en particular, al Proyecto de Investigación del MICINN "Artistas, Patronos y Público: Cataluña y el Mediterráneo (Siglos XI-XV)"-*Magistri Cataloniae* [HAR2011-23015], dirigido por el Prof. Dr. Manuel Antonio Castiñeiras. Consagrado el proyecto al estudio de promotores, artistas y público en ese espectro temporal y territorial, se me ofrecieron, como integrante del mismo, los recursos y las fuentes que me permitieron elegir un tema de estudio directamente relacionado con la investigación del mismo, que me resultaba desde siempre especialmente atractivo, así como colaborar con el Índice *Magistri Cataloniae*, una base de datos ideada para recoger sistemáticamente micro-estudios en torno a los promotores y artistas medievales.

Como parte del mismo Programa de Formación del MICINN, y del Subprograma de Ayudas a la Movilidad Predoctoral para la realización de estancias breves en centros extranjeros, en 2015 pude disfrutar de otra beca (EEBB-I-15-2015-10187). Me permitió realizar una estancia breve de investigación de tres meses en The Metropolitan Museum of Art de New York, asociada al Department of Medieval Art and The Cloisters, bajo la supervisión de Charles T. Little, conservador del mismo departamento. La ayuda fue fundamental para el desarrollo de esta investigación, tanto por lo que se refiere a la posibilidad de estudiar obras localizadas en el extranjero, como el *Díptico de Jaca*, conservada en el mismo museo, o la conocida *Morgan Leaf*, custodiada en The Morgan Library (New York), así como la oportunidad de tener acceso a la consulta de fuentes y muy rica bibliografía, al permitírseme acceder a los recursos de la Watson Library, en el mismo museo.

Para poder profundizar en el estudio, en cambio, de alguna de las partes más complejas de esta investigación, como las pinturas de la sala capitular del convento aragonés de Santa María de Sigüenza, fue fundamental poder contar con otra beca de investigación asociada a la Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi (Firenze) en el pasado año 2017, que me dio acceso al riquísimo material de la fototeca y biblioteca de la fundación, así

como la posibilidad de aprovechar para la investigación el acceso a la biblioteca del Kunsthistorisches Institut de Firenze.

El estímulo inicial por el tema que trata la Tesis Doctoral sigue igual de vivo y, en el futuro, se espera poder seguir profundizando en la investigación de temas paralelos que reviertan sobre el Índice *Magistri Cataloniae*, como parte del equipo de trabajo del proyecto de investigación del MICINN “Movilidad y Transferencia Artística en el Mediterráneo Medieval (1187-1388): artistas, objetos y modelos”-*Magistri Mediterranei* [HAR2015-6388-P] dirigido por el Prof. Dr. Manuel Castiñeiras.

Cada vez es más y más habitual que los estudios que se dedican a estudiar la producción de obras de arte y de arquitectura en un contexto determinado afronten, aunque sea parcialmente, el estudio de los promotores, al que se suele reservar un apartado concreto de la investigación. Esto es sintomático de la percepción cada vez mayor sobre la necesidad de prestar la suficiente atención a los agentes detrás de la creación artística. A este respecto, ya destacan publicaciones tempranas como las actas del *VII Congreso Español de Historia del Arte: Patronos, promotores, mecenas y clientes*. (1988);<sup>20</sup> o *Committenti e Produzione Artistico-Letteraria nell’Alto Medioevo Occidentale* (1992).<sup>21</sup> Sobre todo ha sido en la última década, sin embargo, cuando empezaron a emerger ya importantes obras colectivas y de conjunto, como el volumen editado por Arturo Carlo Quintavalle, *Medioevo: i committenti* (2011),<sup>22</sup> y consagrado al estudio de los promotores desde una perspectiva amplia tanto en lo territorial como en el alcance cronológico. Otras publicaciones de carácter colectivo que ponen el acento en la cuestión metodológica y dedicadas al estudio de la promoción artística son el volumen editado por Colum Hourihane, *Power and Agency in Medieval Art* (2013);<sup>23</sup> *La culture des commanditaires. L’ouvre et l’empreinte. Actes du Journée d’Étude (Paris, 15 novembre 2015)*, editado por S. Brodbeck y A. O. Poilpré (2015), o el todavía más reciente *Romanesque Patrons and Processes* (2018), editado por Jordi Camps, Manuel Castiñeiras, John McNeill y Richard Plant.<sup>24</sup>

Planteamientos epistemológicos como los de Alfred Gell, pero enfocados a la mujer se encuentran en los volúmenes editados por T. Martin en 2012, *Reassessing the Roles of Women as “Makers” of Medieval Art and Architecture*; fundamentales a una aproximación del estudio de la mujer en relación específica a la creación artística. En ellos se aplicó, además, la

---

<sup>20</sup> *Patrones, promotores, mecenas y clientes*, 1988.

<sup>21</sup> *Committenti e produzione artistico-letteraria nell’Alto Medioevo occidentale*, 1992.

<sup>22</sup> QUINTAVALLE, 2011.

<sup>23</sup> HOURIHANE, 2013a.

<sup>24</sup> MCNEILL, *et al.*, 2018.



categorización de espacios tradicionalmente femenina que han determinado los “gender studies”, pero no en atención a defender una idea segregacionista, sino todo lo contrario, inclusiva para con la diferencia-no diferencia de género.<sup>25</sup> En este sentido, son igualmente elementales las reflexiones de T. Martin en torno a las asunciones y excepciones de lo que se conoce o puede llegar a conocer sobre la creación artística femenina, senso lato, en los diversos roles, tanto en la misma publicación, *-Exeptions and Assumptions: Women in medieval Art History* (2012)-,<sup>26</sup> como en su estudio *The margin to act: a framework of investigation for women’s (and men’s) medieval art-making* (2016), en el que abunda en este tipo de enfoque.<sup>27</sup>

No se puede hablar de método, además, sin mencionar las publicaciones de M. Caviness, *Patron or Matron? A Capetian Bride and a Vade Mecum for Her Marriage Bed* (1993),<sup>28</sup> y *Anchoress, Abbess, and Queen: Donors and Patrons or Intercessors and Matrons?* (1996),<sup>29</sup> publicado en el volumen colectivo de J. Hall McCash, *The Cultural Patronage of Medieval Women*,<sup>30</sup> con estudios que, en la misma línea, sentaron pronto las bases para el estudio del fenómeno. A ellos seguirían el de Jill Caskey, *Whodunnit? Patronage, the Canon, and the Problematics of Agency in Romanesque and Gothic Art* (2006),<sup>31</sup> el de B. Kurmann-Schwarz, *Gender and Medieval Art* (2006);<sup>32</sup> y A. Derbes, con su *Patronage, Gender and Generation, Late Medieval Italy: Fina Buzzacarini and the Baptistery of Padua* (2013).<sup>33</sup> Tampoco se puede dejar de referir los que atienden a la especificidad femenina, para señalarla o criticarla, como los de Xavier Barral, *Strategie e specificità della comittenza artistica femminile nel Medioevo: ipotesi per un dibattito* (2011);<sup>34</sup> Adelaide Bennet, *Issues of Female Patronage: French Books of Hours, 1220-1320* (2013),<sup>35</sup> y R. Bo, *Women and Books of Hours: Gender Differences, Gender Research* (2009).<sup>36</sup>

Los estudios metodológicos acerca del patronazgo en torno a obras de arte medieval son numerosísimos, pero quizá aquellos que afrontan el estudio de obras complejas, son los que han servido a poner las bases del método sobre todo desde la Historia del Arte. Se puede citar, por ejemplo, el de E. C. Pastan y S. D. White, *Problematizing Patronage: Odo of Bayeaux*

---

<sup>25</sup> MARTIN, 2012a.

<sup>26</sup> MARTIN, 2012b, p. 33.

<sup>27</sup> MARTIN, 2016, p. 1-25.

<sup>28</sup> CAVINESS, 1993, p. 333-362.

<sup>29</sup> CAVINESS, 1996, p. 105-154.

<sup>30</sup> HALL, 1996, p. 1-49.

<sup>31</sup> CASKEY, 2006, p. 193-212.

<sup>32</sup> KURMANN-SCHWARZ, 2006, p. 128-158.

<sup>33</sup> DERBES, 2013, p. 119-150.

<sup>34</sup> BARRAL, 2011, p. 77-88.

<sup>35</sup> BENNET, 2013, p. 233-255.

<sup>36</sup> BO, 2009, p. 129-147.

and the Bayeux Tapestry (2009),<sup>37</sup> y los que interrelacionan el fenómeno con otras disciplinas propias de las ciencias sociales que entroncan con la promoción artística, como el *Art and Patronage in the Medieval Mediterranean: Merchant Culture in the Region of Amalfi* (2004),<sup>38</sup> de Jill Caskey.

Con especial interés en el caso hispano, destaca la obra de edición y contribución colectiva publicada en 2001 y editada por M. L. Melero, F. Español, A. Orriols y D. Rico, *Imágenes y promotores en el arte medieval*,<sup>39</sup> concebida precisamente como una miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza, quien se dedicó a estudiar en profundidad las relaciones clientelares entre artistas y promotores en la edad media hispana, no sólo desde el patronazgo, en su *Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano* (1988),<sup>40</sup> sino también entroncando la materia con la sociología del artista. Reflexiones sobre cuestiones como los contratos o los requisitos e intereses de los promotores, se incluyen en su *Artista-artesano en el gótico catalán* (1987)<sup>41</sup> y *Artista-artesano en la edad media hispana* (1999).<sup>42</sup> Muy similar en el enfoque es el volumen editado por F. Joubert, *L'artiste et le commanditaire aux derniers siècles du Moyen Âge* (2001).<sup>43</sup> Abundando en este tipo de relaciones entre los agentes de la creación artística y, desde una perspectiva interdisciplinar, es el último volumen editado por Manuel Castiñeiras, *Entre la letra y el pincel: el artista medieval. Leyenda, identidad, estatus* (2017).<sup>44</sup> También con incidencia en los procesos sociales de creación artística medieval se contaba ya antes con los de Serafín Moralejo, *Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago* (1985),<sup>45</sup> y el del propio Manuel Castiñeiras, *Patrons, artists and audiences in the making of visual culture in medieval Iberia (eleventh-thirteenth centuries)* (2017).<sup>46</sup>

Se cuenta también con varios estudios que ofrecen una visión de conjunto sobre la realidad artística de las geografías aquí objeto de estudio, con espacios dedicados a tratar la promoción artística femenina, como el más reciente de Manuel Castiñeiras, *Patrons, institutions and public in the making of Catalan Romanesque Art during the comital period (1000-1137)* (2018),<sup>47</sup> el de Jordi Camps e Imma Lorés, *Le patronage dans l'art roman catalán* (2005),<sup>48</sup> y

---

<sup>37</sup> PASTAN, WHITE, 2009, p. 1-24.

<sup>38</sup> CASKEY, 2004.

<sup>39</sup> MELERO, et al., 2001, p.

<sup>40</sup> YARZA, 1988, p. 15-50.

<sup>41</sup> YARZA, 1983-1985, p. 129-169.

<sup>42</sup> YARZA, 1999, p. 7-58.

<sup>43</sup> JOUBERT, 2001.

<sup>44</sup> CASTIÑEIRAS, 2017b.

<sup>45</sup> MORALEJO, 1985, p. 395-430.

<sup>46</sup> CASTIÑEIRAS, 2017a, p. 118-133.

<sup>47</sup> CASTIÑEIRAS, 2018a, p. 143-158.

<sup>48</sup> CAMPS & LORÉS, 2005, p. 209-223.

con las mismas acotaciones aristocráticas, el de Montserrat Pagès, *Noblesse et patronage: El Burgal et Mur. Peinture murale en Catalogne aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles* (2005).<sup>49</sup> Sin dejar todavía el enfoque transversal, pionero en lo que refiere a los promotores en tierras catalanas para la cronología aquí estudiada, fue el estudio de E. Carbonell, *Les relacions d'artistes, clients i consumidors de l'obra d'art* (1994),<sup>50</sup> que más tarde completaría con su *Los Condes y la nobleza catalana promotores del arte (siglos X, XI y primera mitad del XII)* (2001).<sup>51</sup> También se cuentan recorridos historiográficos focalizados en torno a las mujeres promotoras, como el de Olga Tarabilla, *Dones comitents. La promoció femenina als monestirs benedictins* (2009);<sup>52</sup> o el más reciente de Janice Mann, *Piety in Action: Royal Women and the Advent of Romanesque Architecture in Christian Spain* (2009).<sup>53</sup> Las precursoras en abrir el campo de estudio a la promoción artística de las mujeres fueron Soledad Silva con su *Iconografía del donante en el arte navarro medieval* (1988),<sup>54</sup> y centrándose especialmente en las mujeres, Dulce Ocón, desde bien temprano además, gracias a su *La mujer artista en la Edad Media* (1987),<sup>55</sup> pero sobre todo con *El papel artístico de las reinas españolas en la segunda mitad del siglo XII: Leonor de Castilla y Sancha de Aragón* (1997).<sup>56</sup>

Así de importantes también han sido, centrándose en el enfoque prosopográfico, las grandes compilaciones biográficas, como *Reinas medievales en los reinos hispánicos* de J. M. Fuente (2003),<sup>57</sup> o el editado por J. Pavón, *Reinas de Navarra* (2014),<sup>58</sup> así como *Jalons pour un enquête sur les strategies matrimoniales des comtes catalans (IX<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> s.)* de M. Aurell (1991).<sup>59</sup> No pueden olvidarse, por último, los autores de referencia para el estudio de las mujeres en estas geografías, tanto desde lo social como desde lo histórico. En primer lugar, J. E. Ruiz-Domènec y sus dos estudios sobre identidad femenina, *Mujeres ante la identidad (siglo XII)* (1986),<sup>60</sup> y *El despertar de las mujeres: la mirada femenina de la Edad Media* (1999).<sup>61</sup> Son asimismo ineludibles las publicaciones de M. Aurell, *Du nouveau sur les comtesses catalanes (IX-XII siècles)* (1997),<sup>62</sup> así como *Les noces del comte. Matrimoni i poder a Catalunya (785-*

---

<sup>49</sup> PAGÈS, 2005b, p. 185-194.

<sup>50</sup> CARBONELL, 1994, p. 54-56.

<sup>51</sup> CARBONELL, 2001, p. 261-267.

<sup>52</sup> TARABILLA, 2009, p. 165-178.

<sup>53</sup> MANN, 2009b, p. 75-101.

<sup>54</sup> SILVA, 1988, p. 445-447.

<sup>55</sup> OCÓN, 1987b, p. 28-40.

<sup>56</sup> OCÓN, 1997, p. 27-39.

<sup>57</sup> FUENTE, 2003.

<sup>58</sup> PAVÓN, 2014.

<sup>59</sup> AURELL, 1991a, p. 281-364; AURELL, 1991b, p. 281-364.

<sup>60</sup> RUIZ-DOMÈNEC, 1986.

<sup>61</sup> RUIZ-DOMÈNEC, 1999.

<sup>62</sup> AURELL, 1997, p. 357-380.

1213) (1998).<sup>63</sup> La relación debe necesariamente terminar con una de las mujeres que más intensamente se ha dedicado al estudio de las mujeres medievales, T. Vinyoles, cuyos imprescindibles son *Ermessenda, Guineguilda... les dones de l'any mil* (1999);<sup>64</sup> *Las mujeres del año mil* (2003);<sup>65</sup> y el genial *Història de les dones a la Catalunya medieval* (2005).<sup>66</sup>

---

<sup>63</sup> AURELL, 1998.

<sup>64</sup> VINYOLES, 1999, p. 175-187.

<sup>65</sup> VINYOLES, 2003, p. 5-26.

<sup>66</sup> VINYOLES, 2005.



## **PRIMERA PARTE**

### **Mujeres y promoción artística en Aragón, Navarra y Cataluña (1000-1200)**



**Sobre promoción artística femenina**







## 1. Sobre promoción artística femenina

El desaparecido frontal de altar orfebre de Santa María de Nájera (1054) fue grabado con una inscripción que condensa las dos dinámicas más importantes en torno a una obra de arte: su creación y su consumo. Su marco estaba recorrido por un larguísimo verso, rezando el extracto que nos interesa: “Esto hizo el piadoso y bondadoso rey García y a mi, en honor naturalmente de Santa María, Estefanía hizo me hiciera Almanio”.<sup>1</sup> Al antependio se le atribuyen cualidades parlantes pues el objeto habla de su propia creación utilizando el pronombre personal “me”. Además es el propio frontal quien nos comunica quienes fueron sus promotores, Estefanía de Foix y García Sánchez III, reyes de Navarra durante la primera mitad del siglo XI, así como el orfebre, un artista llamado Almanio. Al mismo tiempo, deja entrever, más veladamente, su receptor, esto es, Santa María, aunque aquí debe leerse en un doble sentido, es decir, tanto como que la Virgen es el “sujeto” a quien se dedica la obra, como que la iglesia de Nájera consagrada a Santa María que debía decorar o, más exactamente, sus fieles, son la audiencia para la que se concibe.<sup>2</sup>

Tradicionalmente, a la patrona o, mejor dicho, “*matron*”,<sup>3</sup> por adherirnos a las problematizaciones lingüísticas en torno a la promoción artística femenina, tanto como a su homólogo masculino pues no compete en esto ninguna distinción de género, se los consideraba agentes de la parte creativa y, como tales, se había conceptualizado para ellos una serie de roles que a continuación se desarrollarán. Antes, no obstante, conviene apuntar

---

<sup>1</sup> BEATAE MARIAE QUAM SI NESCIRET, NE QUIS DUBITARET CERTISSIME SCIAT, HOC FECIT REX GARSIAS. HAEC REX PIISSIMUS FECIT GARSIAS BENIGNUS ET STEFANIA ME FACTUM, SUB HONORE MARIA SCILICET ALMANII DECUS ARTIFICIS VENERANDIS (Santa María como si se ignorase, para que nadie dudase de lo que ciertamente se sabe, esto hizo el rey García. Esto hizo el piadoso y bondadoso rey García y a mi, en honor naturalmente de Santa María, Estefanía hizo me hiciera Almanio, del que se dice honrado por los artistas) [Trad. Autora]: MORET, 1684 (2009), I, p. 744.

<sup>2</sup> Desde el punto de vista metodológico hay tres estudios fundamentales a la comprensión de la interrelación de las dinámicas de creación y de consumo de la producción artística medieval en el ámbito hispano y su instrumentalización por los tres tipos principales de agentes: promotores, artistas y receptores: MORALEJO, 1985, p. 395-430; CASTIÑEIRAS, 2017, p. 118-133; CASTIÑEIRAS, 2018a, p. 143-158. Para el contexto bajo-medieval: YARZA, 1983-1985, p. 129-169; YARZA, 1999, p. 7-58.

<sup>3</sup> Las discusiones lingüísticas inauguradas por M. Caviness (CAVINESS, 1993, p. 333-362; CAVINESS, 1996, p. 105-153) y retomadas en los últimos años (MARTIN, 2012b, p. 12; SCHLEIF, 2013, p. 207-209), tan fundamentales a concretar un enfoque feminista sobre el fenómeno del patronazgo, están todavía lejos de poder solventarse en los estudios sobre patronazgo femenino en lengua castellana, donde la palabra *matrona* adolece el mismo *gender gap* que M. Caviness identifica en otras lenguas (CAVINESS, 2012, s.p.), y no podría tener una equivalencia exacta a la de “*patrona*”, femenino de “*patrón*”, por contemplar el término dos acepciones muy específicas que rehúyen el significado del masculino, esto es, que por *matrona* se entienda a una madre de familia, o a una persona encargada de asistir a las parturientas. También prefiere desecharse el uso aquí del término *comitente* por no tener en castellano el mismo significado que le otorgan otras lenguas como el italiano o el catalán, donde con ese concepto se reconoce a la persona que idea y transmite un encargo para la creación de una obra de arte o de arquitectura. Por supuesto, se entiende y se respeta que sea empleado por otros estudiosos sobre todo por la falta de un concepto propiamente castellano que sirva a definir la realidad de la promoción artística y arquitectónica femenina.

que si hoy se les empieza a considerar también agentes del consumo,<sup>4</sup> los roles asociados a ello deberán también puntualizarse en atención a las promotoras, pues ciertamente tienen cabida en el horizonte temporal y espacial que aquí se estudia.

Por otro lado, el modelo teórico tradicional sobre patronazgo que se aplicaba en general al periodo medieval estaba basado en premisas de un tipo de relación clientelar y de mecenazgo que circunscribían la intervención de los patronos a la generación de una idea y su financiación;<sup>5</sup> premisas que son ajenas, -por lo restrictivo-, a la fenomenología social, por lo menos, de esta cronología y de estas geografías. Además, si como se ha demostrado en otras tantas realidades espacio-temporales, cuando al tratar sobre una creación artística medieval es realmente útil hablar en términos de *agency*,<sup>6</sup> dado que el término define un compromiso entre varios actores (*agents*), -creadores intelectuales, creadores materiales y audiencia-, y presupone la interacción de los mismos para con la definición de una idea (la obra) y su materialización, es oportuno tomarlo como referencia.<sup>7</sup> Al no existir equivalencia exacta castellana, aquí se prefiere el término *promoción* como sinónimo de impulso a una acción, -en este caso artística-, pues se antoja más inclusivo para con todos los posibles roles de las “patronas” a las que, por extensión, se las llamará promotoras.<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> Recientemente retomaba esta cuestión J. Caskey, incidiendo en cómo son los estudios relacionados con los fenómenos sociales y culturales del “gift-giving” y la promoción artística especialmente femenina los que justamente la han enfocado, recogiendo además abundante bibliografía (CASKEY, 2006, p. 193-212; CASKEY, 2013, p. 13).

<sup>5</sup> Así lo recordaba C. Hourihane (HOURIHANE, 2013, p. XIX).

<sup>6</sup> Aplicado el término en un modo casi revolucionario en los estudios antropológicos y etnológicos sobre cultura material de A. Gell que descartaban la consideración de obras de arte en función del reconocimiento institucional de las mismas como tales y apuntaban al promotor “*agent*” como sujeto social proveedor de la “intention” (GELL, 1998).

<sup>7</sup> Por aplicación de la definición de M. Emirbayer y A. Mische del concepto de “agency” como el compromiso establecido entre varios sujetos con el fin de dar una respuesta interactiva a situaciones históricas concretas y que implica una transformación de las estructuras que las definen (EMIRBAYER, MISCHE, 1998, p. 970).

<sup>8</sup> Parece controvertido que sea, en la misma introducción al fenómeno, cuando se discuta y se plantee un enfoque que, precisamente, contraviene el título de la Tesis, en el que se contemplan las palabras que lo definen de patronazgo y promoción. No obstante, es justamente porque la primera sirve a un contacto apriorístico con el tema general de la Tesis, al definir la historiografía tradicionalmente el fenómeno de la promoción artística en términos de patronazgo, que se ha considerado oportuno incluirlo en el título.

## 1.1 Roles en torno a la promoción artística

De lo dicho anteriormente se deduce que en la necesaria categorización de los diversos roles definitorios de la promoción artística, de aplicación, por supuesto, a la realidad femenina,<sup>9</sup> se incluirá el concepto de **patrona**, pero su acepción se limitará a la que tradicionalmente se le asignaba en sentido restringido, es decir, a la mujer que genera la idea para la creación de una obra de arte o la construcción y decoración de una obra arquitectónica y a continuación tramita su encargo. Estefanía de Foix entra directamente dentro de esta categoría pues, como revela la inscripción, idea la creación de un frontal de altar y, además, cursa el encargo a un artífice.<sup>10</sup> También es indiscutible el patronazgo de Engúncia, vizcondesa de Osona, con respecto al monasterio ausonense de Sant Pere de Casseres (1039), pues al testar lega una cantidad ingente de vacas, asnos, caballos, cerdos y otras bestias para contribuir con su venta a la construcción de la iglesia monástica.<sup>11</sup> En otras de sus muchas provisiones testamentarias de 1039, “*Et meos II schiphos argenteos ad faciendum crucem Sancti Petri*”,<sup>12</sup> contempla legar al cenobio dos vasos de plata, de su propiedad y seguramente de uso cotidiano, con el objeto además de que con ellos, es decir, con su metal, se fabricase una cruz destinada al culto en la iglesia monástica. La vizcondesa está realizando una acción en tal que patrona pues ha ideado que el monasterio disponga de una cruz y la encarga como indica el *ad faciendum* o “que se haga”.

El término **donante** es más ambiguo por su ambivalencia. Tiene cabida en un estudio sobre promoción artística femenina porque entendida como *donante* la mujer que se desprende de algo o de los derechos que tiene sobre algo,<sup>13</sup> el término puede aplicarse a tres realidades distintas. En primer lugar, a una mujer que asocia esa donación a la fuente de recursos necesarios para la creación de una obra de arte o de arquitectura. En este sentido, el concepto de donante es equivalente al de *financiadora*. Se englobarían aquí, por ejemplo, todas las donaciones numerarias o de bienes en especie que se destinan a financiar obras y construcciones.<sup>14</sup> Un ejemplo de ello es Ermesenda de Carcassone, condesa de Barcelona,

---

<sup>9</sup> La categorización o, más bien, la designación de ciertos roles asociados a un fenómeno esencialmente humano y artístico y, con ello, socio-cultural, siempre presupone el riesgo de generar un modelo excesivamente restrictivo para con las muy diversas acepciones que se pueden atribuir al mismo. En todo caso, se antojaba razonable establecer una categorización lo más inclusiva posible que, sin ser exhaustiva, por lo menos se adecuase a la realidad del contexto que es objeto de estudio de la tesis.

<sup>10</sup> *Vide infra* CASE STUDY 03.

<sup>11</sup> LLOP, 2009, p. 169-172, doc. 152.

<sup>12</sup> (Y mis dos vasos argénteos a la creación de la cruz de San Pedro) [Trad. Autora]: LLOP, 2009, p. 169-172, doc. 152.

<sup>13</sup> JOBERT, 1977.

<sup>14</sup> *Vide infra* p. 23-24.

Girona y Osona, quien antes de morir en 1058 lega a favor de la construcción de la catedral de Sainte-Eulalie-et-Sainte-Julie de Elne ciento cincuenta mancosos.<sup>15</sup>

En segundo lugar, el término **donante** se puede aplicar a la mujer que, habiendo ideado y encargado un obra, es decir, habiendo ejercido como *patrona*, ha concebido una obra de arte que no es tal sin la mediación de su entrega a otros, ya sea el receptor individual o colectivo, o bien, otra persona o una institución. En esta categoría se englobarían, por ejemplo, todas las obras que no son pensadas para consumo de la misma patrona. Plasencia, reina consorte de Navarra, encarga junto a su marido, el rey Sancho Garcés IV, en la segunda mitad del siglo XII, un frontal de altar que debe decorar uno de los altares de la canónica de Santa María de Nájera. Este tipo de pieza representa uno de los ejemplos indisputables de una obra que se idea con la finalidad de servir a un amplio espectro de receptores, en este caso la feligresía pero que, al mismo tiempo, descontextualizada del espacio al que se dona, - pensando siempre en términos de creación y consumo medieval-, pierde el sentido para que el fue concebida.<sup>16</sup>

En tercer lugar, puede y debe identificarse como **donante** a aquella mujer que habiendo sido receptora de una obra de arte, decide en un momento dado ofrecerla a favor de un tercero. Se considera como promotora a este tipo de donante en la medida en que con la nueva transferencia de una obra de arte ya creada, la donación implique que, integrada en nuevo contexto, esa obra mute de significado, o bien, se reaproveche como materia prima para la confección de una obra nueva. Por tanto, sólo se considerará como promotora a una donante de este tipo que, en el más puro sentido con que Umberto Eco definía una *opera aperta*,<sup>17</sup> actúe a su vez como *patrona* o ideadora sin esperar que exista lo que él definía como lector modelo, es decir, aquél que existiendo o no debería leer no la obra donada como tal, sino como la nueva que es.<sup>18</sup> Sería donante y promotora, por tanto, de esta clase la misma Plasencia si hubiera constancia alguna de que los escaques de filiación fatimí con que se decoró hacia 1067 el Arca de San Millán de la Cogolla del cenobio homónimo (La Rioja),<sup>19</sup> fueron donados por ella y no por otro de los múltiples donantes documentados en torno a su creación, cosa difícil de demostrar.<sup>20</sup> Planteando, en cambio, un caso más claro, Ermesenda de

---

<sup>15</sup> *Vide infra* CASE STUDY 02.

<sup>16</sup> *Vide infra* CASE STUDY 03.

<sup>17</sup> La idea y los materiales (el proyecto) cuando reincorporados a la forma deseada y lograda (obra) están mediados por su necesario apoyo en la *apertura* propia de toda forma artística lograda (ECO, 1962).

<sup>18</sup> ECO, 2000.

<sup>19</sup> Para el estudio más reciente de la obra: HANAN, 2018, p. 195-204. Para una aproximación a la narrativa: HARRIS, 2018, p. 69-85.

<sup>20</sup> Sin conocerse documentación específica acerca de la contribución de la reina a la decoración de la arqueta-relicario, y habiendo constancia de que la reutilización de escaques en obras de arte era habitual tanto si venía de hombres

Carcassone, lega en su codicilo de 1058 unos escaques de su propiedad para que reviertan en el frontal de altar de la iglesia de Saint-Gilles de Nimes.<sup>21</sup> Y todavía, para proponer un ejemplo aún más contundente, Felicia de Roucy, reina consorte de Aragón, hace reintegrar una placa de marfil de filiación bizantina en un montaje de orfebrería románico.<sup>22</sup>

En la dinámica de creación, como parte de los roles en la promoción artística, todavía puede considerarse a la mujer tal que **concepteur**, es decir, como generadora de contenido. Si el concepto se ha aplicado, generalmente, a los diseñadores del programa iconográfico en virtud de sus conocimientos sobre ciertas materias,<sup>23</sup> y menos habitualmente a los artistas en función del aporte de sus conocimientos técnicos y estéticos,<sup>24</sup> así como se ha reconocido que en alguna medida puede asignarse también a los promotores,<sup>25</sup> no puede ser sino en tanto éstos o, en nuestro caso las mujeres promotoras, contribuyan a la codificación semántica de la obra con su propia sabiduría y capacidad creativa. Quizá el ejemplo más elocuente es el de Sancha de Castilla, reina consorte de la Corona de Aragón,<sup>26</sup> quien en 1191, interesada especialmente en una torre a construir dentro de los muros del monasterio femenino de Santa María de Sigena, manifiesta abiertamente su opinión sobre cómo debe ser la dicha torre al tramitar la dirección del encargo a la priora del convento y diciéndole “*sed ad prespectivam et bellum visum nam de longe videtur quasi propugnaculum et castrum bellicum*”,<sup>27</sup> es decir, que debía tener perspectiva y aspecto bélico, tan alta que se viera de lejos, casi como un torreón o un castillo militar.

Por último, el fenómeno de la promoción artística lleva implícita una dinámica de reciprocidad pues aún en el extremo de considerar una motivación abosultamente altruista se generaría, de todos modos, una respuesta en forma de satisfacción personal. Por descontado, en el período y espacio estudiados difícilmente puede identificarse este tipo de estímulo altruista, más al contrario, la promoción artística se vinculará a la satisfacción de una serie de motivaciones personales o colectivas. En consecuencia, en la medida en que la “*patronal-*

---

como de mujeres (*Vide infra* CASE STUDY 01), es difícil ciertamente demostrarlo. Para un estudio de los distintos financiadores y donantes en torno a la dicha obra: BANGO, 2007.

<sup>21</sup> *Vide infra* CASE STUDY 02.

<sup>22</sup> *Vide infra* CASE STUDY 04.

<sup>23</sup> BRENK, 1984, p. 31-39.

<sup>24</sup> BRENK, 2003 (2008), p. 79-88, esp. p. 82.

<sup>25</sup> Sobre el concepto: CASTELNUOVO, 2004, p. 9-10; CASKEY, 2013, p. 14, pese a que como bien recuerda la evidencia disponible generalmente no es irrefutable.

<sup>26</sup> Por razones de simplicidad y de mayor eficacia divulgativa se empleará la denominación de “Corona de Aragón”, así como a veces la designación “soberanos catalano-aragoneses”, en referencia a los dominios del rey de Aragón o “Casal de Aragón” desde 1164, a pesar de lo anacrónico del uso de los términos todavía en relación a las fechas que aquí se tratan y en perjuicio del rigor historicista, pero con el objetivo queden identificadas las varias unidades territoriales actuales que pasaron a integrarse en la jurisdicción de la nueva institución.

<sup>27</sup> UBIETO ARTETA, 1972, p. 42-43, doc. 10.

*agency*” no puede ni debería desvincularse de esta clase de relación de intercambio, -que la teorización define a menudo como de *gift-giving*-,<sup>28</sup> y entendiendo que la dinámica de consumo es inherente a todo acto de creación artística, el ejercicio de cada uno de los diversos roles de promoción artística se retroalimenta necesariamente de la recepción de la obra. El alcance de la promoción y de los medios personales invertidos puede condicionar o no la medida en que se satisfagan las motivaciones que la estimularon en primer lugar.<sup>29</sup> De lo que no hay duda, sin embargo, es de que el tipo de *agency* que ejerce la promotora la retribuye y esa retribución la convierte, a su vez, en **receptora** de su propia promoción artística, sea la obra destinada a su consumo personal o incluso al de otros.

Las preguntas pertinentes para mejor entender cómo las perspectivas y expectativas de recepción de una obra pueden resultar factores determinantes en el proceso de patronazgo no hace tanto tiempo como el que se podría esperar que se han planteado como enfoque metodológico.<sup>30</sup> ¿Condiciona el uso y función de la obra su promoción? ¿Afectan los intereses del receptor a los del promotor y viceversa? Existe un tipo de obras que parecen ofrecer varias respuestas claras a este respecto, aunque, por supuesto, la reflexión puede y debe hacerse extensible a cualquier clase. Se trata de los sarcófagos funerarios. En el célebre sepulcro llamado “de doña Sancha”, del que aquí se defenderá más adelante la coincidencia en la identidad de la promotora y de la receptora,<sup>31</sup> converge un repertorio iconográfico de carácter esencialmente penitencial y escatológico habiendo influido, con seguridad, en la elección de los temas la voluntad de la difunta para el que fue concebido, esto es, de hacer parte de su *memoria* la piedad que lleva asociada la conmemoración de los familiares traspasados. Seguramente, no obstante, la voluntad de los promotores de moldear la identidad del fallecido recurriendo a la manifestación visual de rasgos diversos del receptor, aún puede hacerse más perceptible en una obra que no fue encargada por una mujer pero sí ciertamente destinada a albergar los restos de una: el *Sarcófago de doña Blanca de Navarra*.

El epitafio que lo acompañaba al interior de la iglesia de Santa María la Real de Nájera, hace tiempo desaparecido y desconociéndose en qué época pudo idearse y confeccionarse, rezaba:

---

<sup>28</sup> MAUSS, 1954 (1990); FOURNIER, 1995, p. 57-69.

<sup>29</sup> Este tipo de enfoque sobre el condicionamiento mutuo que imponen promotor-receptor ha tenido aplicación, especialmente, en los estudios sobre la posesión femenina de libros, ya fueran o no promocionados por mujeres: BELL, 1982, p. 742- 768; CAVINESS, 1993, p. 333-362.

<sup>30</sup> Este tipo de reflexión sobre cómo los ideales, el gusto y los intereses de los receptores/as son tenidos en cuenta por los promotores/as y los condicionan la discute T. Martin (MARTIN, 2012b, p. 6).

<sup>31</sup> *Vide infra* CASE STUDY 04.



NOBILIS HIC REGINA IACET, QUE BLANCA VOCARI  
PROMERUIT; LILIO CANDIDIOR NIVEO.  
CANDORIS PRETIUM, FESTINANS GRATIA MORUM,  
FEMINEI SEXUS HANC DABAT ESSE DECUS.  
IMPERATORIS NATUS REX SANCIUS ILLI  
VIR FUIT; ET TANTO LAUS ERAT ILLA VIRO.  
PARTU PRESSA RUIT, ET PIGNUS NOBILE FUDIT;  
VENTRIS VIRGINEI FILIUS ADSIT EI.  
ERA MILENIA, CENTUM, NONAGESIMA QUARTA  
REGINAM CONSTAT HANC OBIISSE PIAM.<sup>32</sup>

(Aquí yace la noble reina, que llamarse Blanca  
mereció; por su candor de nivea azucena.  
A un candor tan arcaico, se arreciaron gracias infinitas,  
al sexo femenino daba la gloria.  
El rey Sancho, hijo del emperador,  
fue su marido; siendo ella tanta alabanza de su marido.  
Murió de parto, y dio a luz noble prenda;  
Que el Hijo del vientre de la Virgen la tenga en el cielo.  
En la Era 1194  
pasó de esta vida la piadosa reina.) [Trad. Autora].

Cantando pues el texto las alabanzas y virtudes de una mujer que no fue nunca, en realidad, reina de Navarra, sino infanta hija de los reyes García Ramírez I, el Restaurador, y Margarita de Aigle, en la tapa de su sepulcro, de hacia mediados del siglo XII, se desarrolló un dispositivo laudatorio similar. Entre otras escenas, incluía una imagen del promotor, su marido, Sancho III, quien sería rey de Castilla sólo un año después de su fallecimiento y hasta el suyo propio en 1158, retratado desmayándose y en una actitud que a R. Sánchez Ameijeiras le hizo relacionarlo con las expresiones dramáticas de los héroes de las leyendas de caballería.<sup>33</sup> Del resto de la imaginería, E. Valdez del Álamo apuntó, estar especialmente conectada en lo temático con la feminidad y ciertamente las escenas cristológicas de la Infancia y el Juicio de Salomón, con connotaciones especialmente asociadas a la maternidad parecen pensadas a elogiar el papel de Blanca de Navarra y su sacrificio como madre.<sup>34</sup> Del mismo modo, la representación de la parábola de las Vírgenes necias y las Vírgenes prudentes, alegoría de la *sponsa christi*, responde a la intención del esposo de retratar a su mujer como la esposa perfecta. En realidad, aunque tales imágenes nunca fueron consumidas por ella directamente, la finalidad de todo el corpus visual era la de facilitar su tránsito al Más Allá por vía, precisamente, de enlazar a su *memoria* semejantes valores.

<sup>32</sup> FITA, 1985b, p. 343-344.

<sup>33</sup> SÁNCHEZ AMEJEIRAS, 1990, p. 206-214.

<sup>34</sup> VALDEZ DEL ÁLAMO, 1996, p. 311-333.

No se puede terminar el recorrido tampoco sin decir que los distintos roles serán a menudo simultaneados en modo tal que el patronazgo de una obra irá con muchísima frecuencia asociado a la donación de los recursos necesarios, a veces incluso condicionando las promotoras las cualidades intrínsecas de las obras, tal que imponiendo, por ejemplo, ciertas observaciones en cuanto a los materiales. Cuando testa en 1050, Adelaida delega cierta promoción en su hijo Ramon pues dispone "*et ipsa mea mula remaneat in potestate de Raimundum filium meum et ille vendat eam et precium eius det per argentum ad tabulam Sancte Marie*",<sup>35</sup> esto es, que una mula suya quedara en propiedad de su vástago pero no indefinidamente, sino con el fin de que el mismo la vendiera a cambio de conseguir una cierta cantidad de plata que debía destinarse al frontal de altar del monasterio de Santa María de Serrateix (Berguedà). Adelaida, mal fiándose de la buena voluntad de sus albaceas, todavía los advierte "*Adjuro vos elemosinarii mei per Deum et Sancta Maria ut ipsum meum mobile, omnem quod Sancta Maria derelinquo, omnia detis per argentum ad tabula Sancta Maria*".<sup>36</sup> Su intención era sí o sí que los bienes dados al cenobio resultaran en la plata equivalente que debía revertir en la tabla de altar. En el encargo de la cruz para Sant Pere de Casserres, Engúncia se halla a las puertas de la muerte y no le interesa especificar qué artífice debe confeccionarla ni que características debe tener más allá de que sea de plata pero, además de como patrona, actúa también simultáneamente como donante pues aprovisiona los materiales mediante la entrega de los dos vasos a fundir.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> BOLÒS, 2006, p. 173-174, doc. 95.

<sup>36</sup> (Os advierto, albaceas míos por Dios y Santa María que mis bienes, todo lo que dono a Santa María, todo lo deis por plata a la tabla de santa María) [Trad. Autora]: BOLÒS, 2006, p. 173-174, doc. 95.

<sup>37</sup> LLOP, 2009, p. 169-172, doc. 152.

## 1.2. Iniciativas individuales y colectivas

Aunque a priori pudiera pensarse que las restricciones jurídicas y de otro índole que limitaban el empoderamiento de las mujeres en ese momento y en estas geografías, hubiera favorecido que de querer desempeñarse como promotoras artísticas, las mujeres necesariamente debían adherirse con mayor frecuencia a iniciativas colectivas de patronazgo y donación, lo cierto es que las empresas promovidas a título individual se cuentan en un número considerable. Tampoco es que la importancia de las obras promocionadas en cuanto a su valor por los medios económicos, estéticos e intelectuales dispuestos, sea muy inferior en la promoción individual que en la asociada. Cuando se habla aquí de un proyecto de promoción personal (individual) se hace referencia a aquellas obras de arte o de arquitectura en las que la financiación o la concepción, o bien, la dirección/ supervisión de la ejecución, e incluso todo ello, dependió de una sola mujer. Así, la iluminación del folio del *Privilegio de Nájera* (Madrid, Real Academia de la Historia, BA-005-001) (1054) se puede imputar a la sola iniciativa e interés de Estefanía de Foix.<sup>38</sup> Incluso se consideran tales aquellas en que para la creación de alguna obra de arte o de arquitectura se hubiera contado con la mediación de terceros tal que intermediarios entre la promotora y los artistas, como para la confección del *Díptico de Jaca* (The Metropolitan Museum of Art, MMA 17.190-134, MMA 17.190.33), en la que Felicia de Roucy seguramente se sirvió de las relaciones de su hijastro, Pedro Sánchez I, rey de Aragón, para tramitar el encargo a un taller orfebre a finales del siglo XI.<sup>39</sup>

De las obras que se entienden el resultado de un proyecto de promoción colectiva hay de varios tipos. La más habitual es la colaboración con los maridos, como ilustra el documento fundacional del monasterio de Santa Maria de Cervià (Ter) por el que Adelaida y su cónyuge, Silvio Llobet, declaran "*coepimus aedificare ecclesiam*", es decir, que empezaron a comenzar la edificación de la iglesia monástica.<sup>40</sup> Puede, también, que una empresa sea compartida incluso por más de un matrimonio. Lo revela el acta de consagración de la iglesia de Sant Martí de Vallmala (Llançà) en 1019 "*Sig+num Joannes edificator ecclesie cum Maria uxore sua et liberis eorum. (...) Sig+num Adalberto edificator ecclesie cum uxore sua Sindulo et liberis eorum.*",<sup>41</sup> sobre la construcción conjunta del templo por dos parejas, Juan con su mujer Maria, y Adalbert con la suya llamada Síndulo. Esta realidad, por supuesto, no es exclusiva de la promoción

<sup>38</sup> Vide infra CASE STUDY 03.

<sup>39</sup> Vide infra CASE STUDY 04.

<sup>40</sup> GIL ROMÁN, 2004, II, p. 514-515, doc. 177.

<sup>41</sup> (Firma de Juan, que ha hecho construir la iglesia, conjuntamente con María, su esposa, y sus hijos. (...) Firma de Adalberto, que ha hecho construir la iglesia, conjuntamente con Síndulo, su esposa, y sus hijos.) [Trad. Autora]: FLÓREZ, *et al.*, 1747-1859, XLV, p. 307-308.

arquitectónica, sino que también afecta a la provisión de *ornamenta ecclesiae*. Así, con motivo de la dedicación de la iglesia de Santa María de Güell en 996, Chenón con su marido Oriol “*concedimus ad domum (...) III libros antifonarios; III misales, IIIor psalterios, uno pasionario et Flores Evangeliorum; et de vestimentis aecclesiasticis, chooperculos IIIor, chamizos duos, pliamiones duos, stolas duas, chalice uno, cruce una, incensario uno*”,<sup>42</sup> es decir, la dotaban con un completo juego de manuscritos litúrgicos y varios objetos indispensables para el culto, así como vestidos varios para los clérigos que la servían. Tampoco se sale de lo excepcional que un proyecto se hiciera extensible a madres, padres e hijos. Así lo documenta el acta de consagración de la iglesia de Sant Andreu del Coll (Olot) del mismo año, en la que se dice del templo “*que edificaverunt domnus Emelius et uxor sua Quixilo et filius suius Reimundus et Durandus et Dagbert.*”, esto es, edificado por Amelio, su mujer Quíxilo y los hijos de ambos, Ramon, Duran y Dagbert.<sup>43</sup>

Será igualmente frecuente que la construcción de grandes catedrales y monasterios se asocie no a la promoción de una sola mujer sino de varios de sus familiares. Así, en cuanto a la catedral de Santa María de Girona, el acta del día de la fiesta de dedicación recordaba que Ermesenda de Carcassone y su hermano, el obispo de Girona Pere Roger “*ecclesiae quam caeperant afundamentis decenter renouare*”,<sup>44</sup> habían renovado la iglesia desde los cimientos. Por otro lado, en un conjunto monumental asociado a la observancia regular o secular, también lo más normal será que la promoción se desdoble y alcance a varios sujetos distintos, a menudo siendo diversos los que promueven la empresa arquitectónica de la decorativa. Así, por ejemplo, en el monasterio de Santa María de Santa Cruz de la Serós (La Jacetania), la responsable fundamental para la renovación de la fábrica de la iglesia en el último tercio del siglo XI será la condesa consorte de Urgell, Sancha Ramírez, aunque hay algún indicio de que puede que sus hermanas, Urraca y Teresa Ramírez, también hubieran podido intervenir en ello de algún modo. La dotación del mobiliario litúrgico que se conoce corrió a cargo, en cambio, de la cuñada de todas ellas, Felicia de Roucy.<sup>45</sup>

La construcción y ornamentación de los diversos edificios conventuales del cenobio femenino de Santa María de Vallbona de les Monges (Urgell) sirve a ejemplificar como la dilatación durante larguísimos períodos de tiempo de este tipo de iniciativas desde la colocación de la primera piedra hasta el remate de las primeras campañas, las convertía en

---

<sup>42</sup> (donamos a la casa (...) tres libros antifonarios; tres misales, cuatro salterios, un pasionario y un *Flos Evangeliorum*; y parte de las vestimentas de los clérigos, colchas cuatro, camisas dos, pijamas dos, estolas dos, cáliz uno, cruz una, incensario uno) [Trad. Autora]: ABADAL, 1955, II, p. 450-451, doc. 316.

<sup>43</sup> BOLÒS, 1990, p. 288.

<sup>44</sup> GIL ROMÁN, 2004, II, p. 449-451, doc. 136.

<sup>45</sup> *Vide infra* CASE STUDY 04.

proyectos de promoción no sólo colectiva sino incluso intergeneracional. Así, la edificación de su iglesia y de las dos alas más antiguas del claustro con su decoración acabó recayendo sobre las espaldas de la congregación de religiosas y transfiriéndose la dirección de los trabajos sucesivamente durante la prelatura de al menos dos abadesas distintas, por lo menos en cuanto a la fábrica románica se refiere que, cronológicamente, es lo que aquí compete.<sup>46</sup>

Una visión alternativa de las problemáticas asociadas a varios bordados, los llamados *Estola de san Narciso* y *Estandarte de san Odón*,<sup>47</sup> obras cuya “autoría” ha sido tradicionalmente leída indistintamente en términos de ejecución material o creación intelectual y, con ello, bajo el estigma del anonimato por los problemas derivados de no poder identificar a las mujeres que los rubrican con sus firmas, tal vez permitiría una lectura distinta. De hecho, quizá deberían ser interpretadas, más bien, bajo el signo de lo tipológico, es decir, tal que si el recurso a enmascarar el protagonismo para su promoción y su confección alrededor de un *exemplum* bíblico femenino fuera sintomático no sólo de la naturaleza misma de las obras y su asociación a lo sagrado, sino también de que se tratara de iniciativas de patronazgo colectivo,<sup>48</sup> que contaran con una financiadora adinerada que actuara como donante e incluso como patrona en algún caso, mientras que simultáneamente la promoción debiera asociarse no sólo a ellas sino también a las comunidades de religiosas que pudieron encargarse, al mismo tiempo, de su manufactura.

Para caracterizar otro tipo distinto de promoción artística colectiva quizá sería adecuado partir de la donación en 1084 de una dama llamada Estefanía “*ad tabula Sancti Ermengaudi anulos II de auri*”,<sup>49</sup> es decir, de dos anillos de oro que debían invertirse en la fabricación del antependio del altar de san Armengol de la catedral de Santa María de la Seu d’Urgell. Aunque por supuesto la pieza no se ha conservado, y esto dificulta sobremanera la propuesta, sí ha sido bien estudiada desde el punto de vista documental, gracias a lo cual se conoce una donación que más de treinta años antes, en 1051, realiza Arnau Sala de una onza “*ad ipsa tabula sancti Ermengaudi*”,<sup>50</sup> esto es, a la misma tabla. Uno pensaría que podría parecer hasta obvio que la creación de piezas orfebres de cierta envergadura como un frontal de altar seguramente requería de un proceso de acumulación de donativos suficientes. ¿Un proceso tan dilatado en el tiempo como para no poder reunir los caudales suficientes en tres décadas?

---

<sup>46</sup> Vide infra CASE STUDY 06.

<sup>47</sup> Vide infra CASE STUDY 02, CASE STUDY 05.

<sup>48</sup> Sobre la dimensión social de los bordados, y para una serie de ejemplos en que esta dinámica social se vincula al culto a los santos: MERSCH, 2012, p. 169-178; SEEBERG, 2012, p. 355-392, esp. 384-391.

<sup>49</sup> BARAUT, 1984-1985, p. 119-120, doc. 997.

<sup>50</sup> BARAUT, 1983, p. 32-33, doc. 647.

De entrada se podría especular con que sin tener pactada una contribución más importante de un personaje más acaudalado y, en consecuencia, de mayor estatus, los promotores de una pieza de esas características difícilmente se animarían a semejante proyecto. Así lo atestiguaría, aparentemente, el proceso de creación de otro frontal de altar en coordenadas de tiempo y de espacio muy parecidas. Mafalda, condesa consorte de Barcelona, Girona y Osona, junto a su marido, el conde Ramon Berenguer II, pone a disposición en 1081 a favor de la catedral de Santa Eulalia y la Santa Cruz de Barcelona un alodio suyo por cuya prenda se debían invertir "*mancusos duo milia de auro cocto et puro (...) ex quibus construatur tabula perhenniter mansura coram eodem altari Sancte Crucis*",<sup>51</sup> esto es, dos mil mancosos de oro puro a la construcción de un antependio que debía decorar el altar catedralicio de la Santa Cruz.

Ni la condesa ni su marido conciben entonces la creación de ese frontal de altar pues la primera donación que se conoce y, con ello, la del sujeto a quien seguramente se debe imputar la iniciativa como patrón, es del obispo de Barcelona Guislabert, quien en 1062 hace un legado testamentario de diez onzas destinado a esa misma tabla.<sup>52</sup> Catorce años después, en 1076, hay otra donación para el frontal de cinco onzas,<sup>53</sup> y no es hasta haber pasado casi veinte años desde que el prelado concibiera la creación del mueble, que la pareja condal realiza su dádiva. En el documento, Mafalda y su esposo se declaran "deudores" de la catedral, por lo que es posible que ya mucho antes se hubieran comprometido a destinar una suma por la que finalmente tienen que poner en prenda al cabo de tantos años, y seguramente tras las reclamaciones del capítulo barcelonés, varias propiedades equivalentes en valor al "precio" convenido.

Del mismo modo, por alternativa, es posible también que ese tipo de obras, esto es, los *ornamenta ecclesiae*, en ocasiones fueran concebidas como iniciativas de signo popular, es decir, pensadas para estimular a la feligresía más humilde a participar del mismo tipo de empresas de promoción artística que podían permitirse, con más frecuencia y capacidad, los estamentos más adinerados y que fuera por ello, en consecuencia, que la recaudación se retrasara tanto tiempo. Si las construcciones monumentales, como los grandes monasterios y catedrales, aún siendo de patronazgo individual, frecuentemente llevaban asociadas la contribución dineraria de todos los fieles que quisieran participar resultando así obras de promoción colectiva, no hay razón para pensar que no se siguiera un curso de acción similar en

---

<sup>51</sup> BAUCCELLS, *et al.*, 2006, IV, p. 2154-2155, doc. 1388.

<sup>52</sup> *Vide infra* CASE STUDY 02.

<sup>53</sup> BAUCCELLS, *et al.*, 2006, IV, p. 2026-2031, doc. 1305.

cuanto al mobiliario. Por ello, en los casos en que han trascendido hasta nosotros tan exiguas pruebas documentales, -dado que está claro tomando el ejemplo urgelitano, que un frontal de altar de oro no podía ver la luz sólo con una onza y dos anillos de oro por modesto que fuera-, es más difícil llegar a conclusiones sobre si eran habituales o no, ese tipo de proyectos de promoción colectiva popular, y en las que, de ser así, no habría razón aparente para pensar que no se involucrara a mujeres. Con todo, la manda de Estefanía a la tabla de san Ermengol delata que aunque así se hubiera concebido su creación, no había razones para excluir de una iniciativa de esta clase a los nobles que quisieran adherirse, *-the more the merrier-*, pues difícilmente pertenecería la dama al estamento campesino si tenía acceso al oro.

Similar al caso del frontal de altar de san Armengol es el de la tabla que debía decorar el altar mayor dedicado a santa María de la misma catedral urgelitana. De nuevo, desaparecido, pero suficientemente bien conocidas todas las donaciones que afectaron al mueble, estas se extienden desde 1051 hasta 1091.<sup>54</sup> En total, en esos cuarenta años, todo lo que se ha aportado para la confección de un frontal de altar orfebre pensado para el altar más importante del templo son tres cálices, un casco, una cota de malla, todo ello de plata, con el pomo de una espada de oro, y once onzas de oro. En ese monto se cuenta ya la donación de una mujer, Amalatruda, que en 1086 lega tres onzas de oro "*ad tabula Sancte Marie sedis*".<sup>55</sup> Cuando uno compara el valor, por mucho que se incluyera un pomo de oro macizo, con las trescientas onzas de oro que en 1038 Ermesenda de Carcassone dispone para la realización del frontal de altar de la catedral de Santa María de Girona,<sup>56</sup> parece se hace más claro que algunas de estas obras eran efectivamente ideadas no sólo como de promoción colectiva, sino que, además, en dichos casos se estimulaba especialmente la participación de los menos pudientes. No puede conducir a engaño, sin embargo, que algunos de los bienes en especie parezcan, a priori, menos valiosos. Es así que a la misma tabla urgelitana de santa María, en 1091 Arnau Bonfil lega una mula.<sup>57</sup> De hecho, esto tiene su correspondencia femenina en la mula que, como se decía más arriba, Adelaida destina al frontal de altar de Santa María de Serrateix.<sup>58</sup> Ocurre, no obstante, que el valor de estos animales, reservados en estos casos a la venta para reinvertir el precio en la obra, sería mucho más alto de lo que podríamos imaginar. Seguramente no tan valiosos como las ocho onzas de oro que en 1030 dice Ermengarda que vale su caballo,<sup>59</sup> pero tampoco algo ínfimo.

---

<sup>54</sup> Las ha estudiado al detalle recientemente J. Duran-Porta (DURAN-PORTA, 2015, I, p. 266-268).

<sup>55</sup> BARAUT, 1984-1985, p. 151-152, doc. 1031.

<sup>56</sup> GIL ROMÁN, 2004, II, p. 449-451, doc. 136.

<sup>57</sup> BARAUT, 1984-1985, p. 192, doc. 1076.

<sup>58</sup> BOLÒS, 2006, p. 173-174, doc. 95.

<sup>59</sup> CARRERAS CANDI, 1903, p. 381-383, doc. 9.

Se ha dicho que quizá la aportación de pequeñas cantidades a lo largo del tiempo a los frontales de altar se podría justificar tanto por la voluntad de enriquecer piezas ya creadas e instaladas, como por el deseo de repararlas.<sup>60</sup> En cuanto al enriquecimiento de un frontal de altar orfebre pongamos repujado y, por tanto, hecho a base de láminas de oro y de plata, es factible imaginar que en un momento dado alguien quisiera agrandarlo añadiendo otras láminas metálicas. También es viable imaginar que pudiera enriquecerse a base de agregarse esmaltes o pedrería. Pero si ese fuera el único modo de leer toda una serie de donaciones bastante espaciadas en el tiempo, tomando como ejemplo de nuevo el frontal de altar de santa María de la catedral de Urgell, o bien, no ha quedado constancia documental de un gran aporte inicial anterior a la primera donación documentada en 1051,<sup>61</sup> -que podría ser-, y con ello, las cantidades donadas a lo largo de todos esos años se destinarían efectivamente a pequeñas adiciones o restauraciones a un mueble que a mediados del siglo XI ya decoraba el altar de santa María, o la recaudación para la creación del mueble necesariamente se pensó como un proyecto a largo plazo y de naturaleza social y colectiva.

---

<sup>60</sup> DURAN-PORTA, 2015, I, p. 267.

<sup>61</sup> BARAUT, 1983, p. 32-33, doc. 647.



### 1.3 Las fuentes: ¿extremos irrefutables y discutibles?

En la visión de conjunto que ofreció J. Hall en la publicación que seguramente constituye el primer esfuerzo colectivo y razonado de afrontar casos y problemáticas específicamente asociadas a la promoción artística femenina, *-The Cultural Patronage of Medieval Women-*, ya se establecía que el método más eficiente para poder averiguar si detrás de la promoción de una obra había una mujer era reunir tantos indicios como fuera posible y refería, por supuesto, los más importantes: la mención documental de la pagadora, registro documental de la financiación, noticias de reconocimiento o alabanza de la mujer como promotora, evidencia interna de la propia obra como el tratamiento de los temas representados, la presencia de retratos femeninos o una declaración de la propia promotora como tal.<sup>62</sup> Evidentemente, todo ello lleva implícito el necesario y habitual estudio formal de las obras en cuestión, pero también una sistemática revisión de las fuentes asociadas, tanto primarias como secundarias, que se pueden hallar en la propia obra o en otro tipo de documentación de carácter notarial. Aún así, todavía se intuye como método fundamental evaluar la medida en que la información y los datos aportados permiten extraer conclusiones definitivas o extremos con mayor o menor alcance controvertidos o cuestionables.

#### 1.3.1 Evidencia documental

En 961 Ranlo, abadesa del monasterio femenino de Sant Joan de les Abadesses (Girona), con motivo de la consagración de la iglesia catalana de Sant Hilari de Vidrà se expresa en los siguientes términos: “*dono ad ipsa ecclesia suprascripta in onore sancti Illari (...) calice*”.<sup>63</sup> La prelada está actuando en calidad de donante pues ofrece al templo un vaso para el culto que es de su propiedad. La noticia, ciertamente, es del siglo X pero las fuentes documentales de los siglos XI y XII no varían demasiado en la formulación de este tipo de ofrendas. En 1009 Guisla, condesa consorte de Cerdanya y su marido, el conde Guifré, a razón de la fundación de la iglesia de Saint-Martin du Canigou “*ditaverunt predictam eclesis vasis sacris, scilicet calice argenteo cum patena et turibulo argenteo, et miserunt sacerdotale indumentum et kapas duas palleas et cetera pro viribus necessaria*”,<sup>64</sup> es decir, dispusieron para el culto una serie de *vasa sacra*, en concreto, un cáliz de plata con su patena y un

---

<sup>62</sup> HALL, 1996, p. 2.

<sup>63</sup> (dona a la iglesia sobredicha en honor de San Hilario (...) un cáliz) [Trad. Autora]: ORDEIG, 1993-2004, II, p. 189-190, doc. 80.

<sup>64</sup> JUNYENT, MUNDÓ, 1992, p. 54-56, doc. 41.

incensario de plata, pero simultáneamente entregan toda la indumentaria para sus presbíteros junto con dos capas, dos *pallea*,<sup>65</sup> es decir, dos palios textiles o frontales de altar, - presumiblemente bordados-, y todo lo demás que hiciera falta a los servidores del templo. Muy parecida es la donación en 1017 de Sancha, vizcondesa de Urgell, en su caso un legado testamentario, quien con destino al Santo Sepulcro de Jerusalén entrega una aguja de oro.<sup>66</sup>

En el acta de consagración de la iglesia castrense de Santa Cecilia de Fantova (Graus, Huesca), emitida entre 957 y 960, se revela que el conde Ramón III, de Ribagorza, y su esposa Garsenda a tenor de la ceremonia de dedicación "*mittimus in ornamentis ecclesie in domum Sancte Cecilie una cruce et I candelabro et III vestimentis et I calice*",<sup>67</sup> entregaron para conformar el tesoro del templo una cruz, un candelabro, tres vestidos y un cáliz. Se trata de una donación, pues no se puede inferir del texto del instrumento que promocionaran la creación ex professo de ninguno de esos implementos para el culto. De hecho, al tratarse, en su mayoría de útiles que previamente tuvieron un uso doméstico, es muy posible que simplemente tomaran algunos de su propio ajuar personal, incluso para las prendas que bien podían ser de uso cotidiano. Es la acción en sí misma de donarlos con destino a una iglesia y a la celebración del culto, pues tanto la cruz, como el vaso y el candelero servirían a finalidades litúrgicas y sus vestidos como hábito para los celebrantes y sus acólitos, lo que transforma su iniciativa en una acción piadosa y, con ello, su donación se convierte en una acción de promoción pues su acto facilita que esos objetos, al mutar la función para la que originalmente fueron creados, adquieran nuevas valencias semánticas. De hecho, hasta la cruz pudo ser encargada y confeccionada con anterioridad para subsanar la devoción privada de la pareja condal.

Las ceremonias de consagración eran un paso necesariamente posterior a la existencia de un altar y, con ello, de su contenedor, es decir, del edificio de culto o de una de sus capillas, por lo que el tiempo que mediaba desde el inicio de construcción de la iglesia hasta la dedicación de sus altares, concitaba la oportunidad para que Garsenda o su marido, o ambos, pudieran haber encargado la creación de las obras y prendas que destinan a Fantova. La consagración de un altar, no obstante, también podía responder a la necesidad de purificarlo si se hubiera producido una profanación del mismo. También en ese caso se contaría, por tanto, con el tiempo desde la difusión de la noticia del sacrilegio hasta la sistematización de un nuevo altar y la convocatoria de un obispo para poder idear y dar el ser a

---

<sup>65</sup> El término *pallea* es de uso ambivalente, en ocasiones para referir un tipo de ornamento, esto es, los palios o antependios textiles, y en otros casos, el material (seda) de que estaban confeccionadas ciertas prendas (TRÍAS FERRI, 2012, p. 431-433).

<sup>66</sup> BARAUT, 1981, p. 58-59, doc. 347.

<sup>67</sup> (donamos a los ornamentos litúrgicos de la casa de Santa Cecilia una cruz y un candelabro y tres vestidos y un cáliz) [Trad. Autora]: ORDEIG, 1993-2004, II, p. 187-188, doc. 78.

nuevas obras. En este caso, por supuesto, el acta se refiere a la consagración del templo y no de una de sus capillas, por lo que es más factible que se tratara del primer supuesto. Aún así, nada dice el contenido que permita caracterizar a la condesa como patrona, pues el verbo, *mittere*, sólo permite calificarla como donante. Como alternativa, se emplearán también frecuentemente otros verbos con acepciones similares como *donare*, *dare*, *relinquere*, *cedere*, *ditare*, *concedere*, *offrire*... es decir, todo el espectro de los que implican una entrega. Así, por ejemplo, en su testamento de 1101, Guisla resolvía "*Et dimitto ad Sancti Stephani de Sarga (...) uno vaso argenteo que remanet ibi inter pelegrinos*",<sup>68</sup> es decir, donar a la iglesia de Sant Esteve de la Sarga (Lleida) un cáliz de plata que debía servir, en este caso, a la comunión de los peregrinos.

Con destino al templo pero personalizando la donación hacia un eclesiástico se documentaron, por ejemplo, los casos de Guisla, condesa consorte de Conflent, quien en su testamento de 1025 dispone que se entregue a su hijo, el obispo de Urgell san Armengol (1010-1035) "*copas II de argenti*",<sup>69</sup> así como el de Urraca Ramírez, infanta de Aragón, que al formular también sus últimas voluntades ordena:

*"De illas oves et baccas trahant illos habitus quos debero abere, et illas qui remanserit sint de ancillis Sancte Marie. Tres quas habeo: sint de episcopo meo magistro, cum illo baso canalato que me derunt pro anima de meo patre. Alios duos basos de argento de meo iermano rege domno Sancio quos mihi dedit, si dimitat illos in servitio Dei et Sancte Marie pro sua anima et mea faciat; et si non, faciat de sua causa quod illi placet; et decem almakanas antemanas que de parte de mea matre habui, stent in Sancta Maria, cum una lingua de sirco, et alia vinelia lavorata cum argento; et una almozalla grezisca que habui de parte de meo patre, sedeat casulla de Sancta Maria, cum alia almuzalla minore; (...) Et illo facele de pallio que fuit de meo patre, habeat illo episcopo meo magistro per casulla in Sancto Petro."*<sup>70</sup>

(De aquellas ovejas y vacas que saquen los vestidos que deba tener, y las que queden que sean de las religiosas de Santa María. Tres caballos tenía: que sean del obispo, mi maestro, con aquel incensario que me dieron por el alma de mi padre. Otros dos cálices de plata que pertenecían a mi hermano el rey don Sancho y que me dio, que se entreguen al servicio de Dios y de Santa María, y se haga por su alma y la mía; y si no, que se haga, de ellos lo que les plazca; y diez *almakanas antemanas* que recibí de parte de mi madre, sean de Santa María, con un cinto de cuero, y otros *vineles* bordados de plata; y de un tapiz heleno? que recibí de mi padre, que sirva de casulla para Santa María con otros tapices menores; (...). Y otros paños de ropa que fueron de mi padre, que los tenga aquel obispo mi maestro como casulla en San Pedro.) [Trad. Autora]

<sup>68</sup> BARAUT, 1988-1989, p. 23-24, doc. 1193.

<sup>69</sup> BARAUT, 1981, p. 107-109, doc. 401.

<sup>70</sup> UBIETO ARTETA, 1966a, p. 22-23, doc. 7.

Con ello, a las religiosas del monasterio femenino aragonés de Santa María de Santa Cruz de la Serós, las provee del hábito, y para ello dona ciertas ovejas y vacas de las que deberán extraerse la lana y las pieles para confeccionarlos. Incluso tiene previsto que un paño suntuoso sea empleado por los clérigos que allí celebran los oficios como casulla. Del mismo modo reconvierte otras ropas que en principio fueron creadas para uso laico y cotidiano, pues manifiesta que antes pertenecían a su padre, el soberano aragonés Ramiro Sánchez I (1035-1064/1065), como casulla para que sea usada por el obispo de la mitra jaquesa en las ceremonias que oficie en la catedral jaquesa de San Pedro. No puede decirse, sin embargo, que exista la misma certeza en el diploma de Guisla de Conflent que en el de Urraca Ramírez sobre el destino de las prendas y objetos que destinan al uso litúrgico. Ciertamente que el hijo de la vizcondesa es también obispo, pero nada detalla ella sobre que pretenda que san Armengol utilice la pareja de vasos de plata que le entrega en el desarrollo de sus obligaciones culturales. Más al contrario, incluso podría pensarse que la madre se lo legó pensando en el uso cotidiano pues, al margen de que sea poco específica en cuanto a la función de los cálices, el legado va aparejado con el de una mula, del mismo modo como no es prueba alguna el que los cálices sean de plata y, con ello, objetos de lujo, pues también generalmente metálicos eran los vasos que se empleaban en los ágapes del día a día.

Distinto es que si los objetos donados, aunque provengan del seno laico o se reciban por herencia familiar, en tanto que de naturaleza específicamente reservada al culto, como el incensario que Urraca Ramírez lega al obispo jacetano, se presten a menos ambigüedad en cuanto a su destino como objetos litúrgicos aún y recibéndolos no un templo, sino un individuo. Por otro lado, tampoco es extraño que cuando objetos propios del ámbito doméstico se destinan a servir al culto tengan precisamente como receptor una institución, y siendo el caso, de nuevo, dos cálices de los que Urraca Ramírez dice pertenecían a su hermano, el rey de Aragón Sancho Ramírez (1062-1064/1094), pero que ella entrega a favor de Santa María de Santa Cruz de la Serós.

Cuando testa en 1034, Ermengarda, vizcondesa de Barcelona, entrega al monasterio de Sant Cugat del Vallès "*parilio II de anaps argenteis, et gradal I obtimo, et cuzlars Xm ex argento*",<sup>71</sup> es decir, dos pares de vasos de plata, una patena que se entiende de material precioso pues se describe como "óptima", y diez cucharas de plata. Se destinan al servicio del monasterio y con ello puede tenerse una cierta seguridad de que por lo menos los cálices y la patena quizá fueron donados para cumplir una finalidad litúrgica. Ocurre, sin embargo, que al ir acompañados de las cucharas, en un número además considerable, y teniendo en cuenta que

---

<sup>71</sup> RIUS, 1946-1947, II, p. 190-191, doc. 531.

como *gradal* se entiende una especie de bandeja honda destinada al consumo de caldos,<sup>72</sup> es posible que la vizcondesa tuviera en mente que una parte de su vajilla de uso doméstico ahora sirviera a los monjes del cenobio vallesano en sus comidas diarias. Contrariamente, quizá fue la intención de Ermengarda la de donarlos para ser fundidos y reaprovechados los metales, pues de todas las piezas se dice ser de plata o de buena calidad, para la confección de *ornamenta ecclesiae*. No obstante, la dama no lo expresa y, con ello, es más plausible considerar la alternativa. Similar es el caso de Oda, que testa en 1034 a favor del monasterio de Sant Pere de Casserres donando “*tonna I et cubo I et olla I eramentia et copa I de argento et cudlars II et ipsa somera spanescha cum suo pullo*”,<sup>73</sup> varias cubas y piezas de la vajilla, como copas, cucharas e incluso una olla andalusí que se dice *spanescha*. Por supuesto, en este caso, parece menos dudoso que la finalidad es aprovisionar a los monjes de Casserres de los útiles tanto para cocinar como para comer.

Por el contrario, un ejemplo paradigmático de la reutilización de objetos ya creados pero procedentes del siglo que se donan expresamente para la conversión en ornamentos litúrgicos es el de Arsenda de Fuvità, señora de Àger. Correspondiéndole una parte del tesoro familiar, de propiedad suya y de su marido, al redactar su testamento procura que las espadas, sillas de montar, frenos y cotas de malla, todos ellos de plata, se dividan en tres partes con las que “*et una ex eas donetur in ornamenta de ecclesia Sancti Saturnini de Lordano, et altera ad Sancta Maria de Artesa, et terciam pars ad Sancto Martino de Tost; et hoc sit per adiutorium de tabulas aut in ea ornamenta*”,<sup>74</sup> es decir, se confeccionen tablas de altar orfebres para la canónica de Sant Sadurní de Llordà, la iglesia de Santa Maria de Artesa y la de Sant Martí de Tost. Evidentemente, tanto las armas como las piezas del equipo de cabalgadura tienen originalmente una función muy diversa, pero documentalmente Arsenda de Fluvià sí manifiesta, a diferencia de la vizcondesa Ermengarda, que su intención es la de reconvertirlos en objetos para la decoración del altar.

En 1196, al emitir su testamento, Sibila de Queralt establece que “*relinquo altari Sancti Andree de Gurbo et cruci maiori L morabetinos*”.<sup>75</sup> Aunque aparentemente la iniciativa de la dama se expresa en la forma de una donación que debe revertir sobre el altar mayor de la iglesia de Sant Andreu de Gurb (Osona), no puede pasar desapercibido que el donativo, que en este caso es en numerario pues concede cincuenta morabetinos, se desglosa. Primero y como es obvio por estar incluido en el instrumento de sus últimas voluntades, destinando una

---

<sup>72</sup> DURAN-PORTA, 2015, II, p. 283.

<sup>73</sup> ORDEIG, 2003, p. 254-256, doc. 927.

<sup>74</sup> CHESÉ, 2011, I, p. 326-331, doc. 87.

<sup>75</sup> (entrego al altar de Sant Andreu de Gurb y a la cruz mayor cincuenta morabetinos) [Trad. Autora]: PÉREZ GÓMEZ, 1988, p. 212-214, doc. 162.

parte de ese dinero a la celebración de sufragios por su alma (*"relinquo altari"*), mientras que una cantidad indeterminada del mismo montante se reserva a la confección de una cruz para el culto. De hecho, la noticia es también significativa porque muestra cómo en las iglesias, incluso en las más humildes, era habitual disponer de varias cruces, seguramente no todas igual de suntuosas, pues ella dona para la fabricación de la cruz "mayor". En todo caso, aunque el aporte de dinero la define como donante, la aplicación de ese dinero sobre el ornamento por voluntad también suya la convierte en patrona. No es tan fácil, sin embargo, dilucidarlo como podría parecer si es que la dicha cruz ya existía. En su testamento emitido hacia 1080-1100, Adelaida hace una donación de una onza *"ad Sancti Petri de Pontis, ad sua tabula"*,<sup>76</sup> es decir, al frontal de altar de la colegiata de Sant Pere de Ponts (Noguera) pero aún y pudiéndose identificar nuevamente como donante, es difícil entender si el *"ad sua tabula"* quiere decir que el antependio ya se había creado y ella destinaba el dinero a su refacción o a su creación ex novo.

La cuestión permite introducir otro asunto quizá polémico. ¿Deben considerarse promotoras artísticas a las mujeres donantes que con sus bienes contribuyen a la restauración y enriquecimiento de obras preexistentes? Se entiende que en la medida en que la contribución asiste a evitar que la dicha obra desaparezca o aporta a su embellecimiento pueden incluirse en el fenómeno de promoción artística sensu lato, pues tales operaciones y sus efectos o resultados se incorporarán a la esencia de esa obra. No puede negarse, sin embargo, que si el enriquecimiento adultera la obra original transformándola en otra cosa o en una obra distinta, en todo caso, la mujer que lo decidiera estaría interviniendo en la creación de algo diverso. En ese caso debería considerársela, seguramente, patrona, aún y con el criticismo que reviste cualquier transformación de una obra de arte ya existente. Pero, de todos modos, ¿cómo habrían de designarse? ¿Reparadoras? ¿Embellecedoras? Seguramente, en lo que compete a cualquier contribución a una restauración, simplemente patrocinadoras, mientras que en lo relativo a un cambio mínimo o sustancial que pudiera convertir la obra en un algo distinto, patronas. Toda esta problemática, inherente a discusiones que afectan fundamentalmente a otras disciplinas relacionadas con lo artístico, como la teoría del arte o la conservación y restauración, tiene aquí difícil evaluación, sobre todo en la medida en que por lo menos en estas geografías y en el horizonte temporal que se estudia, desafortunadamente los objetos a que se alude documentalmente con ese tipo de mandas no se han conservado.

La promoción artística en torno a Elvira de Subirats, condesa de Urgell, representa seguramente el ejemplo más claro para poder esquivar algunas de las dudas que sobrevuelan

---

<sup>76</sup> BACH, 1984-1985, p. 229-231, doc. 12.

estas cuestiones. Después del asalto a la catedral de Santa María de la Seu d'Urgell que tuvo lugar tras el asedio de la ciudad entre 1195 y 1196 en el marco del enfrentamiento de los vizcondes de Castellbó y los condes de Foix con el obispado urgelitano,<sup>77</sup> el 11 de agosto de 1196 el obispo y el capítulo de canónigos se reúnen "*tractantes et deliberantes de restauracione mense altaris beate Marie*",<sup>78</sup> es decir, para discutir sobre la restauración del altar mayor de santa María tras el alboroto por los funestos acontecimientos. La condesa, allí presente, se declaraba entonces "*misericorditer mota et compassa super tanto scandalo in ecclesia perpetrato*", es decir, por misericordia emocionada y conmovida por tanto escándalo perpetrado en el templo. Su respuesta y el mejor modo que tuvo de afrontar los sacrilegios cometidos en la iglesia catedralicia fue "*ad mense altaris argentum restituendum de meo proprio aliquid inpendere curavi*", esto es, determinarse a costear de su propio caudal la restitución de la plata al altar mayor de la catedral.

Cuando Elvira de Subirats hablaba de reponer "la plata", en realidad, se estaba refiriendo a volver a dotar a la mesa de altar de todo su mobiliario litúrgico o, por lo menos, lo más esencial. Se deduce que no sólo se refería a reparar el frontal de altar del hecho de que en el mismo documento, a continuación de dicha determinación, prosigue con la donación "*ad indumentum altaris beate Marie unnum pannum sericum dono et XX marchis et cupam unam argenti*", con lo que para vestir el altar ofrecía, ya de entrada, un paño de seda que bien podía destinarse ya como mantel de altar ya como palio, es decir, como antependio textil, una cantidad en numerario por valor de veinte marcos y, en cuanto al ajuar para el culto, un cáliz de plata. A continuación viene la provisión que quizá podría referir más directamente a la creación o restauración del frontal de altar de santa María. La condesa concede desde aquel mismo año que las rentas de las villas del condado de Urgell de Castellciutat y de Nargó a percibir durante diez años "*in opere iamdicti altaris fideliter expendantur*", sean gastadas en las obras relacionadas con el dicho altar.

De la generosidad de la donación y del período de tiempo en que se fija la percepción del donativo puede inferirse que pretendía restituirse todo el mobiliario y los implementos necesarios, pues para eso emplea ella el plural *opere*, mientras que deben desligarse, asimismo, de las obras nuevas que promociona en aquel momento los objetos que acaba de donar (palio y cáliz). Además, el relato posterior del saqueo que obraron los perpetradores documenta que expoliaron todos los *ornamenta ecclesiae* de la catedral,<sup>79</sup> por lo que es factible pensar que más que a reintegrar los desperfectos de la tabla de altar orfebre que desde el siglo

<sup>77</sup> Sobre este conflicto: BARAUT, 1994-1995b, p. 487-524.

<sup>78</sup> BARAUT, 1992-1993a, p. 49, doc. 1882.

<sup>79</sup> BARAUT, 1992-1993b, p. 225-299, esp. p. 292; GROS, 1996, p. 167-177, esp. p. 174.

XI decoraba aquel altar, las rentas de la condesa iban destinadas a la confección de una nueva, seguramente también de plata como la anterior pues Elvira de Subirats no cierra el documento de donación sin antes advertir que nadie se atreviera a extraer del altar toda la plata que se obtuviera de los réditos donados.<sup>80</sup>

En el extremo contrario, esto es, en el de la ambigüedad, se halla Arsenda de Fluvià, sobre todo en la forma que tiene de expresar cómo quiere que ciertos bienes sirvan “*ad adiutorium de tabulas aut in ea ornamenta*”,<sup>81</sup> esto es, en los mismos ornamentos antes referidos para Tost, Artesa y Llordà. El verbo *adiuvare* tiene como traducción literal auxiliar, ayudar o asistir pero ¿cómo debería entenderse cuando es aplicado no a una persona sino a varios frontales de altar? Teniendo en cuenta que la donación es triple como tres son las obras en las que se deben invertir las armas de caballería, y que todo ello se expresa de modo conjunto, es dudoso que casualmente las tres tablas ya existieran y que además para el mismo momento, esto es, justo en vísperas del traspaso de la dama, pues es en su testamento donde se contiene la manda, estuvieran en un estado deficiente de conservación. De ahí que se intuye una forma diversa de querer expresar simplemente y con mayor humildad una iniciativa de patronazgo, casi como en términos de una contribución. Y seguramente el recurso de esta fórmula se debe al hecho de que, a las puertas de la muerte, Arsenda de Fluvià no estaría viva para el momento en que cualquier promoción artística por ella auspiciada estuviera terminada. Por eso se antoja una expresión especialmente útil para describir como es de la dama la titularidad de la promoción pero también como al mismo tiempo se concibe como un futuro, del que ella personalmente no podrá encargarse ni para con la supervisión de la ejecución material ni para sufragar los gastos derivados.

Si todo lo anterior compete a las problemáticas en torno a las fuentes para lo que a los objetos muebles se refiere, no son menos las dificultades alrededor de los documentos que informan la promoción arquitectónica femenina. Las donaciones *ad opera* son doblemente susceptibles de equívoco o confusión. Lo más complejo es deducir si con esa fórmula se está caracterizando una simple donación o una acción de patronazgo. Podría pensarse que cuando se otorgan a una gran empresa edilicia, tal que la de una catedral o un monasterio, si no hay documentación adicional que corrobore una cierta implicación de la promotora en la construcción, la balanza podría decantarse a favor de lo primero. Así seguramente puede aplicarse para la donación que Urraca Ramírez realiza de una cierta cantidad de vino “*ad*

---

<sup>80</sup> “*Et nullus ammodo tam audax inveniatur ut ipsum argentum ab altari remove presumat*” (Y que de ningún modo, lo que resulte para esa plata del altar se intente extraer) [Trad. Autora]: BARAUT, 1992-1993a, p. 49, doc. 1882.

<sup>81</sup> CHESÉ, 2011, I, p. 326-331, doc. 87.



*laborem Sancti Petri de Iacca*”,<sup>82</sup> sin que ella, en realidad, tuviera nada a ver con el patronazgo de la catedral de Jaca, más que como donante.

No obstante, ese argumento tampoco es infalible porque su hermana Sancha Ramírez realiza una donación a la construcción de la iglesia monástica de Santa María de Santa Cruz de la Serós, pero esa manda a parte de ser la única, -no sólo suya sino en general-, es también extremadamente vaga pues ni siquiera se explicita una cantidad concreta de dinero o un número determinado de bienes, más se dispone que los bienes que sobren del reparto a favor de otros beneficiados, -entre ellos ese mismo cenobio femenino y sus religiosas-, “*sit in fabrica ecclesie Sancta Marie*”.<sup>83</sup> Sin contarse, por tanto, con ningún otro indicio documental que relacione a Sancha Ramírez con las labores edilicias, en su caso hay otros documentos,<sup>84</sup> concretamente los que registran cómo la dama gestionó el temporal monástico, que la hacen, como mínimo, directamente responsable para la financiación de la construcción del templo.

A menudo, ni siquiera que una mujer esté involucrada en el proceso fundacional de un monasterio es sinónimo de que pueda vinculársela directamente a la promoción arquitectónica. Sería quizá el caso de la canónica de Sant Genís i Sant Miquel de Besalú sobre la que la documentación relativa a su fundación en 977 habla de Ermengarda de Vallespir, mujer de Oliba Cabreta y condesa consorte de Besalú y de Cerdanya, como la responsable con su hijo, Bernat Tallaferro, de “*statuant ibi canonicos regulares*”.<sup>85</sup> El documento aclara, sin embargo, que la fundación de la canónica y la construcción de una iglesia es idea e intención de su cuñado, Mir III, de Cerdanya, obispo de Girona (970-984), pero si se vio obligado a delegar la institución del capítulo de clérigos en la dama y en su sobrino es seguramente porque la iniciativa, como dice el propio instrumento, tiene por finalidad la remisión de sus muchos delitos. Hay otros casos contrarios en los que los documentos sí aparejan un establecimiento monástico y la construcción de su iglesia a una mujer. Así, en el establecimiento de una comunidad de monjes benedictinos en Santa María de Cervià, Adelaida y su marido, se declaran constructores de su iglesia monástica.<sup>86</sup>

Igual de difícil es superar la ambivalencia del término *opus* que esa clase de donaciones lleva asociado, pues tanto puede designar a una institución religiosa como a uno de sus edificios. Así, de las ofrendas *ad opera* a pequeñas iglesias, de las que se cuentan numerosos ejemplos femeninos, se podría deducir más fácilmente que se refieren

---

<sup>82</sup> UBIETO ARTETA, 1966a, p. 22-23, doc. 7.

<sup>83</sup> GONZÁLEZ MIRANDA, 1956, p. 199-200, doc. 3; UBIETO ARTETA, 1966a, p. 33-35, doc. 15.

<sup>84</sup> *Vide infra* CASE STUDY 04.

<sup>85</sup> MOTSAVATGE, 1889-1911, II, p. 244-247, doc. 23, XI, p. 227-228, doc. 169.

<sup>86</sup> GIL ROMÁN, 2004, II, p. 514-515, doc. 177.

unívocamente al edificio. Además, si se destina a ello numerario, como así lo ejemplifican las donaciones de tres sueldos de Adaleiz en 1058 a la iglesia de Sant Esteve de Aravell, de un sueldo por Trudgarda a la iglesia de Sant Just de la Seu d'Urgell en 1081,<sup>87</sup> o la de 4 mancusos de Emma a Santa Perpetua de Mogoda en 1084,<sup>88</sup> la ambigüedad se reduce todavía más. Una forma unívoca de identificar que un dinero se invierte efectivamente en la fábrica se hace sólo posible cuando se añade algún epígrafe explicativo. Así, por ejemplo, en relación a Espesiosa y a su marido, Sunyer, en 1009 se habla de "*mancusos III de auro (...) quod expendistis ad ipsa opera de ipsa Granada*", es decir, de tres mancusos de oro que el matrimonio había gastado en la construcción de la torre de la Granada (El Penedès).<sup>89</sup> Cuando son otra clase de bienes los que se invierten la cosa se complica pues es difícil saber si se pensaron para la construcción o para sustentar a los clérigos y sacerdotes que servían el templo. Uno se refiere, claro, a bienes del tipo que podían cubrir su alimentación como los dos *cafissos* de vino que Richell dona a Sant Iscle de Vallalta (Maresme) en 1067 o la media *mancusada* de vino que en 1039 Garsens ofrece *pro opera* de Sant Julià de Vilatorrada (Osona).<sup>90</sup> Del mismo tipo sería la ofrenda de Ermengarda en 1040 de dos yeguas a favor de Santa Maria de Manlleu (Osona).<sup>91</sup>

Si la donación *ad opera* es en numerario pero hacia una iglesia ligada a una realidad institucional monástica o canonical, la cuestión se oscurece sobremanera siempre que no haya otras menciones documentales relacionadas en ese sentido con la misma mujer. Se diría así para la de Ingilberga de una *pesada* de plata a favor del cenobio de Sant Pere de Rodes (Empordà) en 1038. Pero si, encima, se dan a un monasterio, canónica o catedral, bienes del tipo anterior, tal que la pareja de bueyes, -que bien podrían emplearse a roturar las tierras-, que la misma mujer lega a Santa Maria de Manresa en su testamento, o las botas de vino que en 1053 Ermetruit dona al cenobio de Sant Benet de Bages, entonces el asunto se vuelve ya casi imposible de resolver.<sup>92</sup> Facilitan mucho la desambiguación, sin embargo, aquellas fuentes donde la donante especifica si se refiere a la iglesia o a la institución. La vizcondesa de Osona Almodis, al emitir testamento en 1139, así como dice "*XX solidos denariorum Sancto Petro sedis Vici concedo ad eius opera*", es decir, que concede veinte sueldos a la obra de la catedral

<sup>87</sup> BONNASSIE, 1979-1981, II, p. 397, 400.

<sup>88</sup> BAUCCELLS, *et al.*, 2006, IV, p. 2235-2238, doc. 1442. En su caso sí es cierto que en el mismo documento realiza otro legado a favor de los presbíteros de la misma parroquia de Mogoda, con lo que es factible deducir que el dinero indicado se donaba a la fábrica.

<sup>89</sup> BAUCCELLS, *et al.*, 2006, I, p. 428-429, doc. 132.

<sup>90</sup> BONNASSIE, 1979-1981, II, p. 394, 399.

<sup>91</sup> JUNYENT, MUNDÓ, 1992, p. 237-238, doc. 139.

<sup>92</sup> Para todas estas donaciones de bienes en especie: BONNASSIE, 1979-1981, II, p. 394, 396.

de Sant Pere de Vic, a renglón seguido añade “*et ad episcopum eiusdem alios L*”, otros cincuenta sueldos que, ahora, se dirigen al obispado.<sup>93</sup>

La contrapartida se halla en los documentos que contienen donaciones pensadas a contribuir a la financiación de una iglesia que ha sido construida por otros, como la de Beliardis, de la mitad del precio de venta de un caballo en 1034 a favor del monasterio de Sant Cugat del Vallès del que por entonces se sabe estaba en construcción una iglesia anterior a la actual en torno a la cual se sistematizó el recinto de clausura, -que tampoco el claustro tal y como hoy levanta-, y que ella refiere como “*ipsa opera de ipso solarío*”.<sup>94</sup> Otro ejemplo sería el de la ofrenda en 1044 de Adalaiz de un alodio que se entrega a Santa Maria de Navars, de la que se dice “*ipsa ecclesia que Suniarius incipit*”,<sup>95</sup> es decir, un templo que había comenzado a construir Sunyer. A menudo, sin embargo, también hay referencias más concretas y aclaratorias sobre el objeto de la aportación, aunque sin poder determinar con exactitud si fue o no de la mujer que dona la iniciativa para construir esa iglesia. De los dos mancosos que Adaleiz ofrece en 1055 a favor de Santa Maria de Cardedeu (Vallès) se dice se destinan “*ad Sancta Maria de Cardetulo, ad edificatio de ecclesia*”.<sup>96</sup>

Por oposición a los extremos cuestionables que ofrecen las alusiones *ad opera*, se cuentan también noticias documentales donde la mujer se califica explícitamente como promotora, ya fuera como donante o patrona. Aún así, y aún empleándose a veces términos o fórmulas aparentemente unívocos, el estudio de otra evidencia documental y material sirve a demostrar que, en ocasiones, aunque sea una mujer a la que la documentación asocia la iniciativa edilicia, quizá se trate de empresas consorciadas con terceros o incluso concebidas por otros. Así, en el documento fundacional del monasterio femenino de Santa Maria de Vallbona de les Monges de 1178, a la reina de la Corona de Aragón, Sancha de Castilla, se la llama “*donatricis*” pues efectivamente compra y dona el lugar sobre el que asentará el convento a favor de su comunidad. A continuación, en el mismo instrumento, ella misma manifiesta el objeto de su donación “*ad hedificandum ibi domum*”.<sup>97</sup> El verbo *hedificare* y el objeto a que se refiere, la *domum* (casa monástica) a priori podrían servir para vincular a Sancha de Castilla la voluntad de construir el monasterio, es decir, su iglesia y el resto de edificios conventuales. No obstante, toda otra serie de documentos igualmente asociados al proceso fundacional de Vallbona, tanto como la falta de seguimiento del proceso edilicio y decorativo del convento por parte de la reina y la implicación de otros, revela contrariamente que la “edificación de la casa

<sup>93</sup> LLOP, 2009, I, p. 424-427, doc. 429.

<sup>94</sup> RIUS, 1945-1947, N. 534.

<sup>95</sup> BONNASSIE, 1979-1981, II, p. 395.

<sup>96</sup> BAUCCELLS, *et al.*, 2006, III, p. 1431-1433, doc. 891.

<sup>97</sup> *Vide infra* CASE STUDY 06.

monástica” refiere, en realidad, la participación de la reina en la fundación y establecimiento en torno al cenobio de una comunidad de religiosas pero fundamentalmente asegurando, con el montante que dona para la ocasión, la puesta en marcha del mismo y el sustento más temprano de sus monjas. De hecho, no es infrecuente que el verbo “edificare” se utilice con connotaciones fundacionales. Así se desprende de actas fundacionales que se remontan más de doscientos años antes, como la fundación en 945 de Santa Cecilia de Montserrat por los condes de Barcelona, Girona y Osona, Sunyer I y Riquilda, quienes afirman: “*Ego Suniarius, comes et conjux mea, Richellis chomitissa, magnum nobis et satis licitum esse domum Dei ubique edificare et de nostris rebus honorare atque concedere*”,<sup>98</sup> que les es suficientemente lícito edificar la casa de Dios allí donde sea, así como honrarla y concederle sus bienes, mientras que con su intención de construirla, en este caso, se referían a fundar el monasterio y a dotarlo.

Contrariamente, es ella misma, sin embargo, la protagonista en el patronazgo del cenobio femenino de Santa María de Sigena, primero participando de la iniciativa colegiada de su fundación cuando ya se le encarga “*quod vos construatis et faciatis in loco illo de Sexena, domum Deo et Hospitali*”.<sup>99</sup> No debe confundirse, no obstante, que sean los monjes de la Orden de San Juan del Hospital quienes hacen a la reina dicha petición, -o que así se exprese documentalmente-, con que ella no tuviera intereses colegiados con los de los Sanjuanistas y que, en consecuencia, la iniciativa para el establecimiento de ese priorato de mujeres fuera dúplice. De hecho, para los propios Hospitalarios, Sancha de Castilla es la persona “*qui propenciori et ferventiori affectu et effectu eam amplectuntur et promovent*”.<sup>100</sup> En segundo lugar, es también la reina quien absorbe casi todo el peso de la financiación y dirección de la construcción y decoración del priorato.<sup>101</sup> Así lo expresan los documentos, siendo quizá los más elocuentes, el de 1193 en que la reina se declara “deudora”, conforme a lo cual su marido, el rey Alfonso II, el Casto, le renueva la concesión para seguir explotando las montañas de Siurana,<sup>102</sup> así como uno de 1191 en que en referencia a una torre, Sancha de Castilla comenta: “*quam edificatis inter muros et menia monasterii*”.<sup>103</sup>

---

<sup>98</sup> PASQUAL, 1775-1825, III, p. 4-5.

<sup>99</sup> (que construyas y establezcas en el lugar de Sigena, una casa de Dios y hospital) [Trad. Autora]: UBIETO ARTETA, 1972, p. 11-14, doc. 5.

<sup>100</sup> (quien mayormente con afecto y efecto propiciador y fervoroso la amplió y promovió) [Trad. Autora]: UBIETO ARTETA, 1972, p. 18-40, doc. 8.

<sup>101</sup> *Vide infra* CASE STUDY 07.

<sup>102</sup> UBIETO ARTETA, 1972, p. 47-48, doc. 15.

<sup>103</sup> (que edificué dentro de los muros y paredes del monasterio) [Trad. Autora]: UBIETO ARTETA, 1972, p. 42-43, doc. 10.

El mismo protagonismo lo comparte Ermesenda de Carcassone en la fundación y construcción del monasterio femenino de Sant Daniel de Girona tal y como ella misma concreta documentalmente en 1018: "*incoai predicta ecclesia edificare et Deo auxiliante perficere*".<sup>104</sup> También es prácticamente indudable el rol de patrona de Ermetruit, vizcondesa de Osona, en la reconstrucción de la devastada iglesia de Sant Pere de Casserres que ella, además, vuelve a levantar *a fundamentis*. Así se lo reconoce el documento por el que solicita a Ramon Borrell, conde de Barcelona, Girona y Osona, que conceda la propiedad del alodio sobre el que debe construirse el nuevo templo a la comunidad de monjes que ella misma instituye allí: "*quaedam laudabilis matrona uicecomitissa Ermetrutes uocitata quae ob Dei timore uoluit eam exaltare et ad colomitatem sicut regula ecclesiasticam docet perducere*".<sup>105</sup> Nótese el uso del calificativo *matrona* que, a diferencia de las acepciones que hoy le asocia la lengua castellana, aquí adquiere un doble simbolismo semántico, el de madre cabeza de familia de la comunidad de religiosos, y el de patrona (*matron*) cuanto a la refundación del establecimiento monástico que hasta entonces había permanecido arrasado. Por otro lado, y aunque es sumamente extraño, alguna vez incluso se privilegia el rol de la mujer como promotora de una empresa constructiva y fundacional casi por encima del de su propio marido, aún y siendo rey, como se revela en el privilegio de fundación de la canónica de Santa María la Real de Nájera cuando se dice de García Sánchez III que "*cum huius rei voluntate tam in hedificande ecclesie constructione quam in dotis*"<sup>106</sup> y, por tanto, que fue la voluntad del monarca la de construir y dotar el templo, pero a continuación se añade sobre su esposa y reina consorte, Estefanía de Foix, "*mee uxoris salutaris consilii suggestione incepissem*",<sup>107</sup> es decir, que fue ella quien con su sabiduría y consejo lo estimuló a darle inicio.

Otras fuentes no son, sin embargo, tan generosas en reconocer a las mujeres una participación decidida en la promoción edilicia, imponiendo el sólo reconocimiento a sus maridos, cuando, en realidad, el contenido del diploma revela que la implicación del matrimonio en la empresa fue conjunta. Así es que en el acta de consagración de la iglesia de Santa Maria de la Molsosa (Solsonès) en 1108, por la que los esposos Bernat Berenguer y Ermengarda la dotan convenientemente, además de donarla a Sant Vicenç de Cardona, se dice que "*Quam, interveniente preclarissimo viro Bernardo Berengarii, eiusque generosa coniuge Ermingardi, Berengarius Barchinonensis episcopus, licentia canonicorum Ausonensium, venerabiliter*

---

<sup>104</sup> (incoé que se edificara la predicha iglesia y que Dios en su auxilio lo lleve a término) [Trad. Autora]: GIL ROMÁN, 2004, II, p. 325-327, doc. 69.

<sup>105</sup> (sucedió que la laudable matrona la vizcondesa llamada Ermetruit, por voluntad de Dios quiso enaltecerla según enseña la regla eclesiástica) [Trad. Autora]: GIL ROMÁN, 2004, I, p. 237-238, doc. 22.

<sup>106</sup> RODRÍGUEZ LAMA, 1976-1992, II, p. 43-48, doc. 13.

<sup>107</sup> RODRÍGUEZ LAMA, 1976-1992, II, p. 43-48, doc. 13.

*dedicavit*,<sup>108</sup> fue por la intervención del preclaro Bernat Berenguer y de su esposa que el obispo Berenguer de Barcelona, con la aprobación de los canónigos de Vic, la dedicó con devoción. Y aunque de Ermengarda se dice literalmente “generosa”, algo que aparentemente permitiría privilegiarla en posición frente al marido en cuanto a la disposición para surtir de bienes a la iglesia, la iniciativa se expresa documentalmente tal que “colegiada”. Otros casos son incluso más fragantes, como cuando en 1031 en el acta de dedicación de la iglesia de Sainte-Eulalie de Fulla (Conflent) se dice del templo “*quam edificaverunt omnes homines, id est, Bernardus et Oliba et Berenguer et Pontius et Pere et Riufret et Bernardus et Arnallus et Ermemur et Oliba et alii plures homines*”,<sup>109</sup> asociando la edificación a una serie de hombres para después acto seguido comentar que son las mujeres de los mismos quienes junto con ellos se disponen a dotarla y, por tanto, quizá enmascarando el papel que ellas necesariamente tuvieron en la promoción arquitectónica de la iglesia.

Con frecuencia, el patronazgo femenino revierte también no sobre la construcción de todo un edificio, más sobre operaciones concretas o partes específicas de los mismos. En estos casos es más habitual que se vadee la ambigüedad a favor de una mayor concreción. Cuando en 1030 Ermengarda está poniendo en orden sus asuntos y distribuyendo antes de su pronta muerte todos sus bienes dispone “*a Sancto Petri de Subirats sic donetis tantum unde fiat factum ipso caput de ipsa ecclesia et liber –I- comparatum*”, es decir, que se done tanto cuanto sea necesario para que se construya la cabecera de la iglesia y se compre un libro.<sup>110</sup> Del mismo modo, Ermesenda de Carcassone realizaría en su propio testamento una manda relacionada con el dormitorio canonical de la catedral de Santa María de Girona pero no a la edificación de toda la estancia, sino para que “*sit cooperta domus, que debet esse dormitorium*”,<sup>111</sup> es decir, para promocionar su abovedamiento.

Con todo lo anterior, si hay una cuestión verdaderamente disputada es toda la problemática asociada al uso del verbo *facere* que durante el periodo medieval pero también, claro, en el horizonte temporal que aquí interesa, se utilizaba indistintamente para designar la *autoría* en torno a la creación de una obra tanto de quien la concebía como de quien la ejecutaba. Por ello, las tentativas que intentan aportar luz sobre este *topos* a menudo se centran en esclarecer la dicotomía sobre la designación del promotor, o bien, del artista, en las fuentes con un sintagma que incluya el sujeto (artista/promotor), el verbo *facere*, y el objeto (la

---

<sup>108</sup> ORDEIG, 1990, p. 1134-1135, doc. 291.

<sup>109</sup> (que han edificado todos los hombres, a saber, Bernardo Oliba, Berenguer, Poncio, Pedro, Senfredo, Bernardo, Arnaldo, Ermemur, Oliba y algunos otros hombres) [Trad. Autora]: MONTSALVATGE, 1889-1911, XXIV, p. 321-323, doc. 10.

<sup>110</sup> CARRERAS CANDI, 1903, p. 381-383, doc. 9.

<sup>111</sup> GIL ROMÁN, 2004, II, p. 530-531, doc. 187.

obra).<sup>112</sup> Y así, siendo tan puntilloso pero a la vez tan crucial el alcance de esta problemática, no se ha puesto la misma atención en atención a la promoción, más en concreto, en comprender cómo también varias formas del verbo *facere* eran utilizadas documentalmente para delegar una acción de promoción en un tercero. Se antoja, por ejemplo, especialmente pertinente cuando se tratan iniciativas de patronazgo que se concretan en legados testamentarios. La promotora potencial, aunque todavía no ha fallecido, si formula sus últimas voluntades es porque los indicios de que el fallecimiento está a la vuelta de la esquina son más que evidentes. En caso de que la muerte eventualmente no se produjera, evidentemente, tendrá entonces la capacidad de involucrarse personalmente en la empresa pero esto es algo que ella no puede saber cuando emite su testamento, es decir, el tiempo y oportunidad que le queda.

En consecuencia, se intuye de aplicación, por ejemplo, en esos casos dudosos o futuribles, como el de Ermengarda que testando en 1030 dispone un legado, en la forma de una donación de todos los caballos, pollinos, mulos y mulas que tiene en ese momento o que “deberán nacer”, a favor de la construcción de la iglesia monástica de Sant Sebastià dels Gorgs (Penedès). Resulta que la dama tiene toda la intención de que se edifique y así lo expresa, por tanto, corresponde a ella el rol de patrona, pero además sospecha que no verá cumplirse la empresa por el tiempo que le queda y, por ello, cuando ofrece la venta de todos esos animales al monasterio los destina “*per ipsa opera qui est a fer*”.<sup>113</sup> Con ello se está curando en salud y delegando en sus albaceas el patronazgo para la construcción del templo. De modo similar casi se anticipó ya para el caso de Arsenda de Fluvià para con los frontales de altar, pero ello también se hace extensible a su deseo para que se construyan una serie de hospitales. De nuevo, ella manifiesta la intención y por tanto se define como promotora y patrona y, de hecho, tal que sucede con Ermengarda, también dispone con antelación los bienes que quiere donar para que se vea culminada la empresa. Le ocurre también, como a la anterior, que temiendo su pronto traspaso, contempla la posibilidad de delegar la promoción, en su caso, sobre su marido, -su principal albacea-, y lo dice tal cual:

***“Obsecro Domni misericordiam et mercedem senioris mei predicti, ut, si non potuero ego perficere in uita mea, ille (...) faciat domos ospitalitatis (...); et faciat una de eas in uilla de Aier in nostro alodio, et altera in uilla de Mamcastro, et***

---

<sup>112</sup> Sobre la problematización en torno a la formulación de la autoría promotor/artista de la obra de arte medieval en las fuentes escritas y epigráficas: FAVREAU, 1999, p. 37-59; MANCHO, 2011, p. 585-600; MINEO, 2014, s.p.; MINEO, 2015, p. 106-112; LECLERCQ, 2017, p. 63-76; MINEO, 2017, p. 77-91. En atención a los promotores: FAVREAU, 1992, p. 681-727. Con especial incidencia en el caso hispano: GARCÍA LOBO, MARTÍN LÓPEZ, 1996, p. 75-99. Una reflexión metodológica del problema en cuanto a la producción artística femenina en: MARTIN, 2012b, p. 2-20; MARTIN, 2016, p. 1-25.

<sup>113</sup> CARRERAS CANDI, 1903, p. 381-383, doc. 9.

*III in uilla de Artesa, et IIII in uilla de Lordano, et V in uilla de Tost, in illis locis ubi melius uideretur*<sup>114</sup>

(Ruego por la misericordia de Dios y por la gracia de mi señor [su marido] que, si no pudiera yo hacerlo en vida mía, **que él (...)** haga hospitales (...); y haga uno de ellos en la villa de Àger en nuestro alodio, y otros en la villa de Montmagastre, y tres en la villa de Artesa, y otros cuatro en la villa de Llordà, y otros cinco en la villa de Tost, en aquellos lugares donde mejor vea) [Trad. Autora].

En consecuencia, en el caso de ambas no se está utilizando la cláusula “que se haga” como queriendo traspasar el encargo a un artista o a un maestro de obras, sino que lo que se delega es el acto mismo de promoción artística y arquitectónica hacia terceros, que son los que a su vez, en caso de fallecimiento de las promotoras, deberán asumir personalmente el rol de patronos de ellas y hacerlo en su nombre. Este tipo de razonamiento suscita otras preguntas interesantes como hasta qué punto el uso documental del “me hizo hacer” no podría incluso referir una delegación de tareas entre los propios artistas. Si sucede con los promotores, en principio no habría motivo para dudar que una expresión semejante pudiera referirse a un cantero que sobre el arquitecto o maestro de obras que lo dirige pudiera decir “fulanito me hizo picar o tallar tal cosa”. Y lo mismo sería de aplicación para con un escultor y los miembros de su taller, o bien, para un orfebre y sus aprendices. En la nave de la iglesia de Santa María de Agramunt (Urgell) hay dos capiteles con inscripciones que rezan:

B || DE VILAVELA M(e) (f)EU P(icar)

(B. de Vilavella me hizo picar) [Trad. Autora]

A || SARTRE || ME FEU P(icar)

(A. Sartre me hizo picar) [Trad. Autora]

Tradicionalmente, y como es lógico, se suele interpretar que B. de Vilavella y A. de Sartre son los canteros que tallaron sendos capiteles.<sup>115</sup> No obstante, en la misma iglesia hay un tercer capitel que reza:

M || DEMECES || ME || FEU

(M. de Mecés me hizo) [Trad. Autora]

Una explicación alternativa podría ser que B. de Vilavella y A. de Sartre fueran los maestros de obra que dirigen un obrador, y que M. de Mecés fuera uno de los canteros que,

<sup>114</sup> CHESÉ, 2011, I, p. 326-331, doc. 87.

<sup>115</sup> Sobre las inscripciones en relación a la iglesia: BERNAUS, 1997, p. 510-511.



efectivamente, ejecuta la orden que recibe de las dos personas que organizan el taller (la de picar y tallar la piedra). Por supuesto, siempre cabe la posibilidad de que B. de Vilavella y A. de Sartre fueran los promotores y sólo M. de Mecés el artista, con lo que el caso de Agrumunt se inscribiría en el binomio habitualmente discutido ¿promotor/artista?. En todo caso, este tipo de delegación potencial de actividad entre maestros y artífices bajo su dirección sería una cuestión que escaparía al enfoque principal de este estudio pero, en lo que afecta a la promoción artística, hasta qué punto muchas de las habituales secuencias “fulanito me hizo hacer. fulanito me hizo” en las que se da por sentada la referencia a un promotor y a un artista de los que no se puede reconstruir la identidad más allá de esa fuente, son garantistas, cuando quizá en algún caso se podría hablar de delegación del trabajo. Si se hubiera encontrado un ejemplo que afectara a la promoción artística femenina en estas geografías y cronologías en el que se dudara de posible delegación “maestro-taller”, -que no es el caso-, necesariamente se tendría, por lo menos, que haber intentado discutir en esos términos.

Otra cuestión prácticamente irresoluble alrededor de la controversia sobre la autoría, y cuya transcendencia se ha empezado a poner en valor sólo recientemente, es la que afecta a las mujeres promotoras que pudieron ejercer también un rol en la ejecución material de alguna obra.<sup>116</sup> Cuando Ermengarda encarga que se construya la cabecera de la iglesia de Sant Pere de Subirats utiliza la expresión “*unde fiat factum*” (para que se haga),<sup>117</sup> y cuando Ermesenda de Carcassone promueve la creación del frontal de altar orfebre de la catedral de Santa Maria de Girona se sirve de un “*ad auream construendam tabula*”.<sup>118</sup> Con ello ambas se arrojan el patronazgo pero, al mismo tiempo, se entiende a las claras que se desentienden de la ejecución o, si se quiere, que la confían a los artistas pertinentes.

No obstante, la cuestión no debería ser tan certera para cuando la misma condesa ordena el abovedamiento del dormitorio y sobre el mismo dice “*ese dormitorium quam ego feci*”.<sup>119</sup> Uno presupone que Ermesenda de Carcassone no se involucró personalmente en las tareas edilicias para la construcción de esa dependencia.<sup>120</sup> Al mismo tiempo, sin embargo, ¿podría ser que al adueñarse de este modo de la maternidad de la edificación quisiera dar a entender que participó de ello más que con una simple donación o encargo? ¿Pudo la condesa asesorar al maestro de obras en cuanto a proponerle otros prototipos de dormitorios monásticos o catedralicios como fuente de inspiración para la proyección del gerundense? A

---

<sup>116</sup> MARTIN, 2012b, p. 12-17; MARTIN, 2016, p. 1-25.

<sup>117</sup> CARRERAS CANDI, 1903, p. 381-383, doc. 9.

<sup>118</sup> GIL ROMÁN, 2004, II, p. 449-451, doc. 136.

<sup>119</sup> GIL ROMÁN, 2004, II, p. 530-531, doc. 187.

<sup>120</sup> Sobre la participación de las mujeres en las empresas edilicias: ROFF, 2010, p. 109-134.

Ermesenda de Carcassone, a quien siempre se ha supuesto, por su trayectoria,<sup>121</sup> una persona de una cierta erudición, no se le pueden asociar, claro, la sabiduría oportuna ni sobre planimetrías ni estereotomía. No es menos cierto, empero, que su propia capacidad intelectual, su amplia red de contactos y sus viajes le otorgarían el conocimiento de un buen número de instituciones religiosas, y su poder, la capacidad para poder influenciar al arquitecto responsable de la fábrica en buena medida.<sup>122</sup>

Por último, como el de la condesa hay otro caso que, como mínimo, debería despertar la misma suspicacia. Cuando entre 1098 y 1100 otorga testamento Valença de Tost, condesa consorte de Pallars Jussà, lega a la iglesia de Santa Maria de Mur o a Santa Maria de Tremp, en función, como ella dice, de a dónde de las dos fuera trasladado el cuerpo de su difunto marido, el conde Ramon V, "*illa ornamenta que facio*".<sup>123</sup> Más incluso que con la promoción de Ermesenda de Carcassone, al tratarse aquí de arte mueble, todavía hay incluso más posibilidades de que fuera la misma condesa quien se encargara de manufacturar en primera persona esos ornamentos. Está actuando como patrona y donante porque dispone donarlos a uno de esos dos templos. Al mismo tiempo, sin embargo, como se colocan, además, en relación al sepelio de su esposo y pese a que no se especifique de qué tipo de ornamentos se trata, bien podría tratarse, por ejemplo, de un palio bordado destinado a cubrir la sepultura, con lo que todavía habría más razones para pensar que documentalmente Valença de Tost se está declarando como bordadora.<sup>124</sup>

### 1.3.2 Evidencia material

Extremos casi tanto o más controvertidos que los que ofrecen las fuentes documentales, afectan también, claro, a las fuentes materiales, es decir, a la información visual y epigráfica contenida en las propias obras de arte y de arquitectura. Quizá uno de los asuntos que con más facilidad puede llevar a equívoco sea el modo cómo poder determinar si la presencia de una inscripción con el nombre/es de una mujer/es, o bien, de un retrato/os femenino/os de caracterización laica o monástica, o de ambos, en una obra permite deducir si la fémina o féminas en cuestión tuvieron algo que ver o no con la promoción de la dicha obra. Se podría arrancar con el que tradicionalmente ha sido considerado como el retrato de una

---

<sup>121</sup> *Vide infra* CASE STUDY 02.

<sup>122</sup> *Vide infra* CASE STUDY 02.

<sup>123</sup> BAIGES, *et al.*, 2010, II, p. 720-722, doc. 398.

<sup>124</sup> Para la literatura que reivindica la asociación a las mujeres del empleo como artistas: *Vide infra* CASE STUDY 05.

patrona por antonomasia de la pintura románica catalana, consintiendo, por igual, que la efigiada, Lucia de la Marca, condesa consorte de Pallars Sobirà, fuera celebrada por su promoción de las pinturas murales del ábside de la iglesita pallarense de Sant Pere del Burgal (Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 113138) (Fig. I.01).

Mejor aún, tal vez sería incluso más conveniente comentar primero lo que acomuna su retrato con el de otra dama presente en un fragmento mural de las pinturas de la antigua iglesia de Sant Pere de Esterrí d'Àneu (Pallars Sobirà), de la segunda mitad del siglo XII (Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 4530) (Fig. I.02). Retratadas aparentemente con indumentaria seglar, fundamentalmente un vestido largo de mangas acampanadas, con motivos floreados que parecen indicar que la prenda incorporara bordados, portan ambas en la mano, -derecha e izquierda, respectivamente-, un cirio, mientras que la mano libre la tienen extendida como señalando precisamente hacia el soporte de las pinturas, esto es, el ábside de las respectivas iglesias. Habiéndose deteriorado el fragmento pictórico de la cabeza de la segunda, es imposible determinar a ciencia cierta si se trataba o no de una mujer, pero los cabellos, no velados como los de su compañera, caen hasta la nuca y podrían ser indiciarios de que efectivamente lo fuera.

Lo que las distingue esencialmente es que junto a la primera se pintó una inscripción:

( )IA ( )MM(e)TESA

Epígrafe que algunos quisieron leer como (Or)IA (co)MM(e)TESA<sup>125</sup> y otros como (Luc)IA (co)MM(e)TESA<sup>126</sup> y, con ello, identificándose a dos posibles condesas pallarenses, esto es, Oria de Entenza († 1178) o la susodicha Lucia de la Marca († 1090). El estudio en profundidad del estilo de las pinturas, al permitir emparentarlas con las producciones pictóricas del círculo del llamado Maestro de Pedret facilitó, asimismo, hace tiempo, que las opciones se decantaran a favor de la segunda, habida cuenta de su horizonte vital en línea con la cronología en la que se adscribe el estilo de las pinturas.<sup>127</sup> Individualizado hace tiempo el valor funerario de la imagen

<sup>125</sup> RUIZ-DOMÈNEC, 1995, p. 7-12.

<sup>126</sup> Fue J. Ainaud el primero en identificar a la retratada como Lucía de la Marca: AINAUD, 1962, p. 26-28; AINAUD, 1973, p. 82-83. Cfr. SUREDA, 1995, p. 282-283.

<sup>127</sup> Desechada hace tiempo la posible mediación directa de artistas lombardos (CASTIÑEIRAS, 2009, p. 48-66; CASTIÑEIRAS, 2010a, p. 276-290), y especialmente la participación de alguno de los responsables de las pinturas murales de San Vincenzo di Galliano (Cantù), se ha podido concretar un horizonte de creación para las pinturas del Burgal entre c. 1095 y 1117. Para las pinturas murales de Galliano: ROSSI, 2008, p. 156-163; ROSSI, BERETTA, 2008, p. 164-177. Sobre la pintura asociada al llamado círculo del Maestro de Pedret: COOK, AINAUD, 1957, p. 18; AINAUD, 1973, p. 72-73; AL-HAMDANI, 1972-1973, p. 405-461; YARZA, 1985a, p. 218-234; CARBONELL, 1990, p. 67-72; OTTAWAY, 1994, p. 143-147; SUREDA, 1995, p. 219-223; PAGÈS, 2005a, p. 67-88; ALFANI, 2006, p. 9-29, esp. p. 16-17; ALFANI, 2007, p. 57-70, esp. p. 64-65; PAGÈS, 2008, p. 186-188; ALFANI, 2008, p. 97-115; GUARDIA, MANCHO, 2008, p. 117-132; CASTIÑEIRAS, 2009, p. 48-66; PAGÈS, 2009, p. 187-188; CASTIÑEIRAS, 2010a, p. 276-290; AL-HAMDANI, 2013, esp. p. 57-60.

que figura a la condesa, asociando la presencia del cirio a su condición de difunta,<sup>128</sup> ello se hace igualmente extensible a la dama de Àneu. La diferencia aún mayor entre ambas, sin embargo, gravita en torno a la presencia en el intradós del arco absidal del Burgal de dos retratos complementarios, los de una mujer con la cabeza velada y un clérigo, generalmente reconocidos como los parientes más cercanos de Lucia de la Marca, esto es, su hijo san Odón, obispo de Urgell y su nuera, Eslonça,<sup>129</sup> a quienes además se hace promotores de las pinturas de la iglesia (Fig. I.03).

En otro caso en el que el texto asociado a la inscripción de la obra sólo contempla el nombre y el cargo de la mujer, como el epígrafe repujado del *Diptico de Jaca* FELI || CIA | REG || INA, que identifica a la reina Felicia de Roucy, es más difícil aislar su posible rol como promotora. No necesariamente, empero, por la falta de una anotación adicional que informe la acción ya sea en la misma obra o en otras piezas documentales, debe darse por sentado que se trate de una imagen conmemorativa. El estudio formal de la pieza y/o obra que la contiene resulta fundamental a la comprensión.<sup>130</sup> Así sucede para el célebre *Sarcófago de doña Sancha*, que posiblemente incluya un retrato de la condesa Sancha Ramírez flanqueada de sus hermanas.<sup>131</sup> En estos ejemplos, las conclusiones extraídas de la tríada medios-motivo-opportunidad en torno a lo que se conoce del personaje, y su puesta en contexto con el resto del repertorio figurativo de la obra, su estilo y la técnica, constituyen el método más eficaz de aproximación al problema.

Quizá una buena muestra para ilustrarlo sea la presencia del retrato, en un colgante-relicario (New York, The Metropolitan Museum of Art, MMA. 63.160) (Fig. I.04-I.05), de la reina consorte de Sicilia de origen navarro Margarita († 1183), esposa de Guillermo I, de Sicilia. Se representa en el frente de la pieza, pero lejos de constituir nada parecido a un retrato de donantes, se la muestra siendo bendecida por Reginald, obispo de Bath. La ausencia de inscripciones haría casi imposible la identificación de los personajes pero por fortuna la pieza fue grabada con dos largos epígrafes que recorrían el enmarque en el verso y anverso:

DE SANGUINE S(an)C(t)I | THOME M(ar)tyRIS | DE VESTIBU(s) SUI SANGUINE SUO TINCTIS  
|| DE PELLICIA | DE CILITIO | DE CUCULLA | DE CALCIAMENTO ET CAMISA [Dorso]

<sup>128</sup> CAMPS, LORÈS, 2005, p. 220; GUARDIA, MANCHO, 2008, p. 129; CASTIÑEIRAS, 2009, p. 48-66; CASTIÑEIRAS, 2010a, p. 276-290; CASTIÑEIRAS, 2018a, p. 152-154.

<sup>129</sup> PAGÈS, 2005b, p. 189; PAGÈS, 2008, p. 91-92; ADELL, GUITART, 2000, p. 59; CASTIÑEIRAS, 2009, p. 63-64; CASTIÑEIRAS, 2010a, p. 276-290; CASTIÑEIRAS, 2018a, p. 152-154.

<sup>130</sup> Vide *infra* CASE STUDY 04.

<sup>131</sup> Vide *infra* CASE STUDY 04.

(Parte de la sangre del mártir Thomas [Becket]; parte de sus vestidos teñidos con su sangre; parte de su capa; parte del cinturón; parte del calzado y de la camisa) [Trad. Autora].

ISTUD REGINE MARGARETE SICULOR(um) | TRA(n)SMITTIT PRESUL RAINAUD(us) BATONIOR(um) [Frente]

(Esto fue dado a la reina de Sicilia Margarita por el obispo de Bath Reginald) [Trad. Autora]

Cualquier posible duda acerca de la promoción del relicario por la reina se despeja cuando se atiende al contenido de la inscripción, donde se reconoce una donación a la misma por parte del prelado. No obstante, las circunstancias que propiciaron el encuentro de una consorte siciliana con un obispo inglés y el contexto que informa su posible relación con el culto a san Thomas Becket, deben nuevamente buscarse de entre las efemérides de la dama y, en su caso, en su política de protección a los refugiados ingleses que huyeron a la isla italiana tras el asesinato del santo en 1170 y la persecución de los mismos por el rey Henry II, de Inglaterra. Se ha sugerido, en cambio, que un marco plausible para el encuentro de la dama con el prelado sería el casamiento de su hijo, Guillermo II, de Sicilia, con la hija de aquel monarca, Joan de Inglaterra, en 1177.<sup>132</sup>

No siempre el estudio formal de una obra contribuye a arrojar datos indisputables que refuercen la tesis para su promoción por una mujer determinada, siendo que en algunos casos incluso aportan información aparentemente contradictoria. Es el caso de la construcción y decoración de la iglesia jacetana de Santa María de Iguácel. La inscripción que recorre horizontalmente el portal occidental del templo bajo su tejazoz, en principio, invita a pensar casi unívocamente que Urraca y su marido, Sancho Galíndez, fueron promotores de la edificación de la iglesia y, por extensión, también de su decoración:

HEC EST PORTA D(omi)NI VNDE INGREDIVNTR FIDELES IN DOMUM D(omi)NI QVE EST ECGLESIA IN HONORE S(an)C(t)E MARIE FVNDA | IVSSU SANTI COMITIS EST FABRICATA || VNA CU(m) SUA CONIYGE N(omi)NE VRRACCA | IN ERA T<sup>a</sup> CENTESIMA X<sup>a</sup> EST EXPLICITA | REGNANTE REGE SANTIO RADIMIRIZ IN ARAGONE QVI POSVIT PRO SVA ANIMA IN HONORE S(an)C(t)E MARIE | VILLA N(omi)NE LAROSSA VT DET EI D(omi)N(u)S REQUIEM ET(ernam) AMEN<sup>133</sup>

<sup>132</sup> KOOPMANS, 2015a, p. 52-53. Sobre la pieza: THOMAS, 1965, p. 28-30; NEWTON, 1975, p. 260-262.

<sup>133</sup> Para la transcripción de la inscripción: MORALEJO, 1976b, p. 129-130.

(Esta es la puerta del Señor por donde entran los fieles en la casa del Señor, que es la iglesia fundada en honor de santa María. Ha sido fabricada por mandato de Sancho conde junto con su esposa de nombre Urraca. Ha sido terminada en la era 1110, reinando el rey Sancho Ramírez en Aragón, el cual ofreció por su alma en honor de santa María la villa llamada Larrosa para que le dé el Señor la vida eterna. Amén.) [Trad. DURÁN, 1967, p. 33]

El estilo de la decoración escultórica, un eco poco diestro de la escultura de la catedral de San Pedro de Jaca, y el reflejo en su arquitectura de las fórmulas arquitectónicas de aquella, fue motivo de repercusión durante años por la fecha en que la inscripción revela que la iglesia fue terminada en 1072 y, con ello, mucho antes de que el proyecto jaqués hubiera visto la luz. Todo ello estimuló durante años opiniones contradictorias sobre la precocidad o no de la iglesita de Iguácel.<sup>134</sup> De todas las propuestas, hoy parece la más plausible la de que el templo fuera efectivamente construido por la pareja y terminado en 1072, pero no tal y como ha llegado a nuestros días, sino con una remodelación que integró la construcción de la portada que contiene la inscripción,<sup>135</sup> o bien, y como se antoja todavía más plausible, que unos años después de rematada la primera fábrica, sus fundadores y promotores se inclinaron por construir una nueva desde los cimientos *ad similitudinem* de los recursos formales y decorativos que se irradiaron desde la catedral jaquesa.<sup>136</sup> En todo caso, ello no desdice que Urraca, quien más interesa aquí, como su esposo promocionaran tanto la primera edificación como la segunda.

A menudo incluso en los casos en que se conoce al detalle que una inscripción que específicamente aludía a la promoción de parte de una mujer acompañándose, al tiempo, de un retrato de la misma, como en el esmalte del frontal de altar orfebre de la catedral de Santa María de Girona, desaparecido junto con la obra pero conocido gracias a descripciones anteriores a su destrucción,<sup>137</sup> se plantean las dificultades que lleva asociada la necesidad más habitual de especular cuando una obra no se ha conservado hasta nuestros días. De la plaquita de esmalte se sabe iba circundada por un circuito de pedrería con la inscripción grabada alrededor del retrato de la promotora. ¿Pero en torno a qué? ¿Alrededor del enmarque de pedrería o en torno a la figura que la representaba y, por tanto, contenida en el propio esmalte? Esta cuestión es de vital importancia porque la inscripción rezaba:

---

<sup>134</sup> PORTER, 1928b, p. 115-127; GÓMEZ MORENO, 1934, p. 77-78; UBIETO ARTETA, 1964a, p. 187-200; UBIETO ARTETA, 1964b, p. 125-137; CANELLAS, SAN VICENTE, 1971, p. 185.

<sup>135</sup> Se defendió la construcción de la iglesia en varias fases: ESTEBAN LORENTE, *et al.*, 1982, p. 231.

<sup>136</sup> Es ésta la hipótesis defendida más recientemente por J. Martínez de Aguirre (MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2015a, p. 9-13), considerando la observación de A. Almagro sobre la pertenencia de la cabecera al mismo proyecto constructivo (ALMAGRO, 1989-1990, p. 52).

<sup>137</sup> Vide *infra* CASE STUDY 02.

“GISLA COMITISSA ME FIERI IUSSIT”<sup>138</sup>

(Gisla, condesa, me hizo hacer) [Trad. Autora]

Con ello, el empleo de la fórmula “me hizo hacer” (*me fieri iussit*), similar al de la inscripción de Iguácel (*ivssu fabricata*), delataría que la dicha mujer, esto es, la condesa de Osona, Guisla de Lluçà, promocionó la obra. ¿Qué obra? ¿El frontal de altar o el esmalte? Si esta pregunta tiene compleja respuesta, para resolver la cuestión en el caso gerundense hay otra evidencia material y documental a la que acudir. En primer lugar, un documento donde la promoción del mismo antependio se asocia a una promotora distinta, esto es, su suegra, la condesa Ermesenda de Carcassone.<sup>139</sup> En segundo lugar, la constancia de que el frontal de altar se decoró con una piedra sigilar que tenía grabado el nombre de esta última (Museu del Tresor de la Catedral de Girona. Inv. 25). El epígrafe del sello, por fortuna conservado, se reduce, sin embargo, a un sucinto: ERMESI(n)DIS. En consecuencia, nada aporta sobre una fórmula directamente asociada a la promoción artística. En su caso, no obstante, es la decisión de incorporar una pieza vinculada a la cultura diplomática y a la autenticación documental lo que nos habla de la *autoría* de Ermesenda de Carcassone como patrona. Al tiempo que, a su nuera, el rol de patrona le viene directamente asociado por la promoción del esmalte.<sup>140</sup>

El ejemplo de Girona ya anticipa, además, que la promoción artística en estas geografías y en estas cronologías estará también directamente involucrada, a través de la evidencia material, en las mismas problemáticas en torno a la creación material e intelectual de las obras, que se individualizaban más arriba para la evidencia documental. Otro frontal de altar orfebre, el que decoraba uno de los altares de la iglesia de Santa María la Real de Nájera, igualmente perdido, era recorrido en su enmarque por los siguientes versos:

“NOS SANCIUS REX GARSIAE REGIS FILIUS, UNA CUM BLANCA CONIUGE DILECTISSIMA, HOC AUREUM ALTARIS FRONTISPITIUM, INTEMERATA VIRGINIS MARIAE OFERIMUS, ATQUE SPONTANEI, UT MAGNIFICA EIUS INTERVENTIONE, PECCATORUM NOSTRORUM ATQUE MAIORUM, EQUIBUS SUMUS ORTI REMISSIONEM, ATQUE VENIAM CONSEQUAMUR, AMEN”<sup>141</sup>

(Nosotros Sancho, del rey García rey hijo, a una con Blanca, amada esposa, ofrecemos por libre voluntad a la Virgen María sin mácula, este frontal de altar de

<sup>138</sup> MARQUÈS, 1959, p. 220-231.

<sup>139</sup> “*Ermessendis, comitissae, quae eadem die ad honorem Dei et matris ecclesiae trescentas auri contulit uncias ad auream construendam tabulam*” (Ermesenda, condesa, que en ese día en honor de Dios y de la madre iglesia otorgó trescientas onzas de oro para la construcción áurea de una tabla) [Trad. Autora]: GIL ROMÁN, 2004, II, p. 449-451, doc. 136.

<sup>140</sup> *Vide infra* CASE STUDY 02.

<sup>141</sup> YEPES, 1606-1621 (1960), VI, p. 125.

oro, a fin de que por medio de su intercesión logremos indulto y gracia de nuestros pecados, y de los de nuestros mayores, de quienes descendemos. Amén) [Trad. Autora].

Ultra a la problemática para con la identificación de la promotora con una reina consorte de Navarra llamada “Blanca”, inherente a los mismos problemas que conlleva la desaparición de las obras y su conocimiento a través de fuentes más tardías,<sup>142</sup> la inscripción se presta a hacer corresponder al rey de Navarra, Sancho Garcés IV, y a su mujer, seguramente la reina Plasencia, la promoción del frontal de altar. La fórmula incluye un “oferimus” que los connota como donantes y no expresamente como patronos, pero aún así, no hay ambigüedad a la hora de atribuirles un papel como promotores del antependio.

Curiosamente, se ha detectado un caso en que tanto el retrato de la promotora como la inscripción aneja sirven a identificarla como patrona pero no de la obra que los contiene sino de otra. Se trata de la representación de Estefanía de Foix en las miniaturas del *Privilegio de Nájera*, el ejemplar que mandó redactar e iluminar la reina en 1054 para trasladar el contenido del diploma de fundación y dotación de Santa María la Real de Nájera de 1052. Efigiada apuntando en dirección a un modelo en miniatura de la iglesia najerense al que acompaña el verso: NITITUR HAEC PROPIA FIERI CONIUX STEPHANIA (Esto hizo Estefanía propia mujer [de García]), la reina consorte de Navarra se está retratando tal que como patrona de la construcción del templo y no como responsable del encargo para la iluminación de las miniaturas del que, por otro lado, no hay duda.<sup>143</sup>

Los dos ejemplos por excelencia de la casuística catalana, navarra y aragonesa de los siglos XI y XII en torno a la problematización de la identificación ambivalente patrona/artista, son la *Estola de san Narciso* firmada por “María” en un extracto de una inscripción más larga que reza MARIA ME FECIT,<sup>144</sup> así como el *Estandarte de san Odón* con su epígrafe bordado: ELIS|AVA ME F(e)|CIT (Elisava me hizo).<sup>145</sup> Ambas obras, como se intenta demostrar en su estudio en detalle más adelante, seguramente sirven a aislar un tipo de concepción tipológica de la *autoría* en torno a ciertas obras que, como se advertirá, pudo responder a la misma naturaleza y función de las mismas. Con ello, y entendidas aquí, como se verá y se anticipó, de patronazgo colectivo, denuncian el recurso a colocar la promoción bajo una fórmula muy específica de anonimato, la de creación no por mano humana, sino por mano santa o divina. Con ello, no constituirían exactamente casos que sirvan a individualizar patrones específicos

---

<sup>142</sup> Vide infra CASE STUDY 03.

<sup>143</sup> Vide infra CASE STUDY 03.

<sup>144</sup> Vide infra CASE STUDY 02.

<sup>145</sup> Vide infra CASE STUDY 05.



para identificar unívocamente al promotor o al artista cuando se recurre al empleo de la fórmula “*me fecit*”. De hecho, es muy probable que las María e Isabel que rubrican, en realidad, identificaran no sólo a una promotora sino a varias y, simultáneamente, a la bordadora de las prendas, igualmente involucrada en la promoción de las mismas.

En modo contrario y más similar a como ocurre con el frontal najerense de Sancho Garcés IV y Plasencia, podría entenderse también el altar portátil orfebre del monasterio de Sant Pere de Rodes. Allí, el marco fue decorado con otro epígrafe igualmente explícito:

IOSUE ET ELIMBURGA || FIERI IUSSERUNT

(Josué y Elimburga me hicieron hacer) [Trad. Autora].

Ahora se revela que fue Elimburga junto a Josué, -o viceversa-, quienes actuaron como patronos en torno a la creación de la obra.<sup>146</sup> Siempre podría resultar, como se desarrolló más arriba, que la inscripción estuviera transcribiendo una delegación de la promoción de parte de ambos en un tercero, sin necesidad de que obligatoriamente el tercero fuera el orfebre que lo confeccionó.<sup>147</sup> Nada se sabe de estos personajes más allá de su existencia gracias precisamente a la inscripción de la pieza. No hay nada que impida especular con la posibilidad de que esa promoción hubiera adquirido la forma de un legado testamentario y que, con ello, sus albaceas hubieron tomado el relevo en el patronazgo. Aún así, por supuesto, nada arrebataría a Josué y a Elimburga la paternidad de la obra y su rol como patronos, pues si a caso, los albaceas serían patronos por delegación. Tampoco hay motivos, sin embargo, para recelar de que lo hicieran en vida. De todos modos, es sólo un ejemplo que pone nuevamente de manifiesto cómo la evidencia contenida en las propias obras con mucha frecuencia no ofrece extremos irrefutables.

Si se plantea así es porque se ha conservado algún ejemplar que precisamente pone de manifiesto esta cuestión en la que se estima merece la pena abundar. De la iglesia emporitana de Santa Maria de Roses (Empordà) se conserva una lápida sepulcral de mediados del siglo X que ofrece datos reveladores sobre la promoción en torno a la construcción de la iglesia. En el larguísimo epitafio se leen los siguientes fragmentos:

CELEB(ri)S COM(es) SVNIARIVS CELIBE(m)

ELIGENS VITA(m) SP(er)N(en)SQ(ve) XP(ist)I P(ro) AMORE CADVCA P(ro)PRIO

MERCATVS E(st) CO(r)PORE EETERNA NA(m) SVO TV(mv)la)TV IVSSIT RE||

<sup>146</sup> En atención al contenido de la inscripción: GUDIOL I CUNILL, 1927-1955, I, p. 26.

<sup>147</sup> Sobre la pieza: DALMASES, *et al.*, 1985, p. 8.

PARARI A FVNDAMENTIS ECCL(es)A CONIVSQ(ve) EI(vs) CV(m)  
FILIIS EI(vs) SEQVENTES P(re)CEPTA STVDIOSE HOC ADIMPLE  
RE CVRAVERV(nt) STATVENTES QVE(n)DA(m) P(ro)BV(m) DIGNVMQ(ve) XP(ist)I  
MINISTRV(m) ARGIBADV(m) VIDELICET SACER(dos) ET  
(oper)IIS HVIVS P(er)FECTOR IVSSV IGITVR  
SVNIARII PRINCIPIIS ALMI QVI VOCOR  
HOC OPVS EXPLEVIT ARGIBADV

(El célebre conde Sunyer célibe,  
eligiendo una vida célibe y rechazando por amor a Cristo las cosas caducas  
ha comprado con su propio cuerpo las cosas eternas, ordenó  
reparar desde los cimientos la iglesia a su mujer y  
a sus hijos, quienes siguiendo con entusiasmo  
las indicaciones, lo llevaron a cabo, eligiendo a uno de probada dignidad y de  
Cristo  
ministro, Argibab el sacerdote, y de  
su obra hacedor por encargo del  
príncipe Sunyer, yo al que llaman Argibad  
esta obra he acabado) [Trad. Autora].

El contenido de la lápida, sumamente interesante,<sup>148</sup> parece revelar que cuando el conde Sunyer, a quien tradicionalmente se ha identificado con Sunyer II, de Empúries, -con todo lo problemático en torno a la cronología del personaje-, decide entregarse a la observancia de una vida religiosa, delega la construcción de la iglesia de Roses en su mujer, -la que nos interesa-, y sus hijos, pero estos, a su vez, tramitan el encargo a Argibad, presbítero, a quien se reconoce como hacedor (*perfector*) de la obra. ¿Debe el sacerdote identificarse sí o sí con un maestro de obras? No necesariamente. El patrón que idea la construcción del templo es Sunyer, pero las circunstancias lo obligan a no poder supervisar e involucrarse con sus bienes, necesariamente distribuidos antes de su oblación, en la obra. Por ello, la anónima esposa y sus descendientes recogen el encargo, con lo que se convierten igualmente en patronos pero, sin que se conozca la coyuntura que lo motivó, ninguno de ellos pudo a su vez tomar parte más directamente en ello, -tal vez por no ser iniciativa propia pensaron que lo mejor era volver a delegarlo-, y cuando el clérigo se hace cargo del proyecto se transforma también en patrón y, de hecho, promociona no sólo la edificación de la iglesia emporitana, sino también una lápida conmemorativa que sirve al reconocimiento de su *autoría*.

Este caso, por tanto, sería indicativo de esa dinámica quizá no suficientemente bien estudiada, la de la jerarquización del patronazgo que, en el horizonte espacio-temporal que aquí nos ocupa sólo está avalada por otros dos ejemplos de los que se conoce o conserva

<sup>148</sup> Para la transcripción de la inscripción de la lápida: PALOL, 1946, p. 274. Sobre la reproducción documental del contenido de la lápida en el Cartoral de Santa María de Roses: MARQUÈS PLANAGUMÀ, 1986, p. 12.

evidencia material. El primero, el ya aludido de la promoción del frontal de altar orfebre de Girona.<sup>149</sup> El segundo lo ilustra la torre que Sancha de Castilla manda construir intra muros del monasterio de Santa María de Sigena.<sup>150</sup> El encargo de la reina se tramita por vía de una carta pero no a un artista directamente pues la misiva se dirige a la priora como representante de toda la comunidad de monjas.<sup>151</sup> Aquí, no obstante, no es que la dicha priora o las religiosas de Sigena asuman el rol de patronas, sino que como elemento física y permanentemente presente en el espacio del convento donde deben realizarse las obras a que se alude, a diferencia de la vida itinerante de Sancha de Castilla, intervienen en la promoción de las mismas pero en un papel distinto, el de **intermediarias**, esto es, las que sin ser patronas, están involucradas en la dirección y supervisión de una iniciativa de patronazgo ajeno.

Por último, necesariamente debe destacarse una obra, el ara de altar de la iglesia de Sant Pere de Casserres, seguramente una pieza de promoción artística colectiva, no en términos de patronazgo pero si en cuanto a la inscripción en la misma de los nombres de todo un nutrido grupo de donantes que, en un modo que ignoramos, debieron beneficiar al monasterio y a su iglesia con sus ofrendas. Se quiere poner de relieve, sin embargo, no por ello, sino porque en ella se privilegió una forma de anonimato muy específica que afecta particularmente a las mujeres, el de designarlas en torno a cualquier forma de promoción como agentes de reparto mediante la fórmula “mujer de”.<sup>152</sup> Es así que en el ara campean los siguientes nombres:

RODULFO, EVIDARDVS, ERACLIVS P(RES)B(ITE)R, DANIEL P(RES)B(ITE)R, BORESINDVS, CENDEVIRA, ATTO P(RES)B(ITE)R, OLIBA, BANAFIA, MAFREDVS, ADOVISUS, VIRGILIUS, SENDIMIRUS, SAVERIDUS UNA CUM UXORE CUM FILIUS, ARIELA CUM UXORE, TRASOVADUS CUM UXORE, AVAT CUM UXORE, ESCLUVA CUM UXORE, BEAT, SUNIFREDUS

(Rodulfo, Evidardo, Heraclio presbítero, Daniel presbítero, Boresindo, Cendevara, Atón presbítero, Oliba, Banafia, Manfredo, Adovisio, Virgilio, Sendimiro, Saveriro y su mujer y sus hijos, Ariela y su mujer, Trasovado y su mujer, Avat y su mujer, Esclua y su mujer, Beato, Sunifredo) [Trad. Autora].

---

<sup>149</sup> Vide infra CASE STUDY 02.

<sup>150</sup> Vide infra CASE STUDY 07.

<sup>151</sup> UBIETO ARTETA, 1972, p. 42-43, doc. 10. Lo mismo es de aplicación en el mismo documento a la construcción de un molino que también manda edificar en Sigena Sancha de Castilla, pues afirma: “*curate illum construere et edificare prout assignatum est*” (velad porque se construya y edifique como se ha asignado) [Trad. Autora]: UBIETO ARTETA, 1972, p. 42-43, doc. 10.

<sup>152</sup> Acerca del contenido de la inscripción: BARGALLÓ, *et al.*, 1984, p. 384.

## 1.4 Condicionantes

¿Tuvieron las mujeres las mismas oportunidades para actuar como promotoras artísticas que los hombres? ¿De entre ellas, también contaron con la misma capacidad todas por igual? En tanto que fenómeno esencialmente humano, obviamente la promoción artística femenina estará determinada por condicionamientos de diversa índole.

### 1.4.1 Sociales, político-económicos, religiosos y de género

Las mujeres del año 1000, como las llamaba T. Vinyoles,<sup>153</sup> así como las de año 1200, es decir todas aquellas que vivieron en el horizonte temporal que es aquí objeto de estudio, no tuvieron limitaciones de género en cuanto a disponer de las mismas atribuciones que los hombres, pues la misma autora estudió en profundidad numerosísimos ejemplos de mujeres con capacidad para comprar, vender, permutar, señorear sus tierras, enfeudar castillos, prestar y recibir homenajes de fidelidad...<sup>154</sup>

En cambio, sí existieron varios condicionantes de tipo social directamente relacionados con el estatus o posición de unas y de otras. Como bien estudió A. Ubieto Arteta, se desarrollará una figura jurídica, la de los “tenentes”, en torno a una realidad institucional, la “tenencia”, asociada a la detención en usufructo de unas tierras con el fin de asegurar su dinamización y, sobre todo, su defensa desde el punto de vista militar. De hecho, se podría decir que sí acusó esta institución alguna limitación de género, por lo menos, hasta finales del siglo XI cuando se democratiza y se permite el acceso a las mujeres. La fundamental, sin embargo, fue, como se dijo, de tipo social, pues las *tenencias* sólo eran adjudicadas a damas de origen noble o aristocrático.<sup>155</sup>

Por otro lado, como bien puede entenderse, se trata la sociedad que estudiamos, de una eminentemente feudal, que acusará, por tanto, las desigualdades inherentes a la diversa capacidad de acceso a la riqueza de unas mujeres con respecto a otras. Por supuesto, esto será un condicionante, además, a perpetuarse durante siglos, pues la promoción de obras de arte y de arquitectura en las que se invertirán más recursos sólo estarán al alcance unas

---

<sup>153</sup> VINYOLES, 1999; VINYOLES, 2003.

<sup>154</sup> VINYOLES, 2005.

<sup>155</sup> UBIETO ARTETA, 1965, p. 47-61.

pocas. Es, igualmente, una sociedad profundamente religiosa, y la promoción artística de las mujeres no escapará a los efectos de los diferentes modelos de espiritualidad que paulatinamente se vayan estableciendo. En los primeros tiempos esencialmente benedictina y pre-gregoriana, después gregoriana, y finalmente permeable a los modelos de religiosidad asociados al surgimiento de las nuevas ordenes, sobre todo las religioso-militares y la cisterciense, aunque incluso puede que la promoción artística se consagre o reaccione a la herejía cátara.

Además, es una sociedad que acusa, para bien y para mal, las repercusiones de las políticas económicas que aplican sus gobernantes, los reyes y condes, fundamentalmente, aunque también ellas, como reinas y condesas regentes, cuando en contadísimas ocasiones tendrán la oportunidad de ejercer como tales. Esta cuestión también es fundamental porque tanto las obras conservadas como documentadas revelan que en determinados períodos de tiempo, la promoción artística también se ve afectada por las fluctuaciones económicas. Así, por ejemplo, la fiebre constructiva y decorativa del siglo XI de la que hablaba P. Bonnassie,<sup>156</sup> como él bien apercibió, estaba necesariamente relacionada con la circulación y acumulación de riquezas asociada a las políticas de tributación a los reinos taifas y la percepción de esas tasas (parias). Políticas que no sólo serán de aplicación a la realidad catalana, sino también como bien estudió J. M. Lacarra, también a la navarra y aragonesa.<sup>157</sup> También estimularon considerablemente la economía expediciones militares importantes a la *Terra Sarracenorum*, como las de Córdoba (1010), Granada (1017) y Tortosa (1024), de principios del siglo XI.<sup>158</sup>

Los ciclos más estables y el descenso de la riqueza inherente a situaciones catastróficas en términos de pérdida de salud económica como los fracasos cristianos en las guerras contra el Islam, también tendrán sus consecuencias en la promoción artística. Lo mismo que las intensas campañas de conquista navarro-aragonesas del primer cuarto del siglo XII,<sup>159</sup> o catalanas para la toma de ciudades clave de la *Cataluña Nova* hacia mediados de la misma centuria que supondrán grandísimos dispendios económicos.<sup>160</sup> De hecho, parece que la tendencia *in diminuendo* para iniciativas de promoción artística femenina que se detecta sobre todo en el siglo XII con respecto al siglo XI y que revelan tanto la ausencia de obra conservada como de promoción documentada, no sólo se intuye sintomática de este tipo de fluctuaciones de la riqueza, sino que, por poner un ejemplo, ese anonimato puede encontrar incluso justificación en los diversos tipos materiales que se emplean en la confección de las

---

<sup>156</sup> BONNASSIE, 1979-1981, I, p. 419.

<sup>157</sup> LACARRA, 1965-1967, p. 255-277.

<sup>158</sup> SALRACH, 1987, p. 248-252, 295-296.

<sup>159</sup> *Vide infra* CASE STUDY 04.

<sup>160</sup> *Vide infra* CASE STUDY 06, CASE STUDY 07.

obras, más ricos y suntuosos durante el siglo XI, -en el momento de la fiebre-, y más humildes en el siguiente. Por oposición, algunos repuntes estarán directamente influenciados por coyunturas influenciadas no sólo por lo político, sino también por lo religioso, como la irrupción del catarismo a finales del siglo XII y la destrucción de mobiliario litúrgico que ello llevará aparejado y que justifica, precisamente, una reacción en los devotos ortodoxos para con volver a restituir a través de la promoción artística lo perdido.<sup>161</sup>

#### 1.4.2 Jurídicos y de estatus civil

Regido el matrimonio en estas centurias todavía por la ley goda aunque, como sostenía J. Lalinde, no en base a un cuerpo legal específico, sino como derecho consuetudinario, es decir, como prácticas que se derivan del conocimiento más o menos imperfecto de esa legislación,<sup>162</sup> desde que en el Concilio de Vers de 755 y según queda recogido en los *Capitularia* francos, se impuso la obligatoriedad del matrimonio público,<sup>163</sup> también por correlación se aplicarán tres elementos constitutivos necesarios: la **desponsatio**, o petición de mano, las **nuptias**, es decir, los esponsales y, finalmente, el **dotalicium**. Pues bien, es precisamente este último el que la historiografía no siempre ha sabido ajustar adecuadamente.

Fundamental, en primer lugar, es distinguir las **dos** asignaciones que integran el **dotalicium** y, con ello, diferenciar entre la dote y el esponsalicio. La primera refiere el regalo paterno a la novia y, por extensión, al marido y al erario de su familia putativa. El segundo, en cambio, es el que ha suscitado mayor controversia por una lectura a veces sesgada de los documentos. Se llame documentalmente dote, décima o esponsalicio, los tres términos refieren unívocamente el esponsalicio, es decir, el regalo marital a la novia que consistía, además, en un montante equivalente al décimo de todas las propiedades del esposo.

No obstante, el problema se deriva del hecho de que el dicho esponsalicio se desdoblará tanto a nivel diplomático como en el tiempo y, en consecuencia, generalmente se redactarán dos documentos en dos momentos distintos. El primero de esos diplomas coincide con la carta de arras o carta nupcial donde se asigna o, mejor dicho, donde el marido se compromete a asignar, la décima, -independientemente de que se detallen o no entonces por

<sup>161</sup> BARAUT, 1992-1993b, p. 225-299, esp. p. 292; GROS, 1996, p. 167-177, esp. p. 174.

<sup>162</sup> LALINDE, 1963, p. 169.

<sup>163</sup> “*Ut omnes homines laici publicas nuptias faciant*” (Que todos los hombres laicos hagan nupcias públicas) [Trad. Autora]: *Pippini Capitularia. Concilium Vernense*, 1883, p. 36.

escrito cuales son las propiedades que forman esa décima parte-, y es anterior a la consumación del matrimonio. El segundo documento tiene lugar ya habiéndose celebrado las nupcias y también, en general, pasados unos meses o a veces incluso más, y corresponde a la donación efectiva de esos bienes (los de la décima, también llamada esponsalicio). Por eso, no ha lugar distinguir entre dos realidades jurídicas del esponsalicio o dos regalos con propiedades diversas, dados en ambos casos en virtud del esponsalicio.<sup>164</sup> El marido primero promete y se compromete y ya, después, da, pero da, además, una sola vez. Cosa distinta es que la generosidad de unos y otros fuera desigual y que, en el transcurso de la vida conyugal algunos hombres se decidieran a obsequiar a sus mujeres con otras prebendas adicionales. Cosa distinta también es que si parte de los bienes que se han comprometido en las arras ya no están disponibles en el momento de la donación efectiva del esponsalicio, que entonces en aquel momento al montante de propiedades comprometido originalmente se añadan otros que los reemplacen hasta que más o menos se cuadre el décimo.<sup>165</sup>

Entender estas premisas es fundamental porque determina los recursos económicos, ya sea en especie –bienes muebles e inmuebles-, o en numerario, de los que dispondrá la mujer para invertirlos en la promoción artística. Dicho esto, los bienes de los que la mujer dispone tienen, básicamente, dos orígenes: en sus progenitores y en su marido.

Los bienes asociados al esponsalicio, sin embargo, no serán exactamente de propiedad libre de la mujer, y así lo denotan las cláusulas documentales “*cum consilio meo*” o derivadas que indican que necesitaban contar con el permiso o la aquiescencia del marido para administrar algunos de los bienes del esponsalicio por cualquier razón, ya fuera porque quisieran venderlos, permutarlos, comprar algo con ellos o revertirlos sobre la promoción artística. Habrá casos también, aunque los menos, en que la autoridad de la consorte se ponga de manifiesto incluso a expensas de la del marido. Lo delatan, por ejemplo, algunas referencias documentales relativas a la reina consorte de Navarra Margarita († 1141) en operaciones consorciadas con su esposo, el rey navarro García Ramírez, el Restaurador, donde el monarca expresa que opera “*cum consilio et auctoritate uxoris mee Margarite regine*”.<sup>166</sup>

---

<sup>164</sup> AURELL, 1998, p. 102-104. Y no es que aquí se pretenda desmentir al autor, sino que la enmienda a esa suposición y la explicación que aquí se suscribe ya se encuentran en otros estudios anteriores y posteriores al suyo: LALINDE, 1963, p. 133-126, esp. 149-157; LE JAN-HENNEBICQUE, 1993, p. 107-122; LE JAN-HENNEBICQUE, 2001, p. 51-67.

<sup>165</sup> Así se hace evidente, por ejemplo, con los dos diplomas de esponsalicio que emite Ramón Berenguer I a favor de Almodis de la Marca, la carta de arras el 12 de noviembre de 1056 (MIQUEL ROSSELL, 1945-1947), I, p. 518-520, doc. 489) y la donación del esponsalicio el 30 de enero de 1063, mucho más tarde de lo habitual, en su caso, por la excomunión que sufrieron (MIQUEL ROSSELL, 1945-1947, I, p. 55-56, doc. 39).

<sup>166</sup> (con el consejo y la autoridad de mi mujer la reina Margarita) [Trad. Autora]: GOÑI GAZTAMBIDE, 1997, N. 195, 221.

A menudo se ha dicho que es el estatus civil de la viudedad el que ofrecerá a las mujeres la mejor oportunidad para recrearse en la promoción artística.<sup>167</sup> Se ha dicho con razón, pues a la muerte del esposo, los bienes de su esponsalicio, serán suyos para disponer de ellos libremente. A veces, sin embargo, en tanto que la propiedad eminente no dejará de ser nunca del marido, mucho antes del traspaso los esposos ya reorientarán los bienes del esponsalicio según les convenga, normalmente a favor de sus propios herederos. Así es, por ejemplo, como gracias a un documento de 1086 conocemos que antes de ese año a la reina aragonesa Felicia de Roucy ya la habían desposeído de la propiedad dada en esponsalicio del condado de Ribagorza que se había dado a uno de sus hijos, Fernando Sánchez. Además, en virtud de ese mismo instrumento se le arrebatava a su vez a Fernando Sánchez y se le concedía al heredero al reino, esto es, al futuro Pedro Sánchez I.<sup>168</sup>

Además, como bien estudió M. Aurell, no será extraño que en el momento de testar los esposos restrinjan el que sus mujeres puedan continuar disponiendo a su favor de su esponsalicio, a la condición de que no vuelvan a casarse en lo que les quede de vida. Como se verá, seguramente esta será una de las circunstancias que estimulará la protección de las mujeres hacia los monasterios femeninos.<sup>169</sup>

Por otro lado, no debe pensarse que las mujeres cuyo destino era necesariamente el convento ante la imposibilidad de sus progenitores de casarlas, quedaran absolutamente desprovistas. En primer lugar, como refiere la oblación en 1063 de Pedro, hijo de los condes de Empúries, Adelaida y Ponç I, como monje al monasterio de Sant Pere de Rodas:

*“Dum legaliter sancitur antiquitusque teneatur et cautum cum oblationibus Domino parentes suos tradere filios in templo Domini Domino feliciter servituros proculdubio hoc de nostris filiis faciendum nobis salubriter prebetur exemplum: equum etenim est iudicium Creatori nostro de nobis reddere fructum. Idcirco ego Pontius Comes in Dei nomine et uxor mea Adalez nomine hunc filium nostrum nomine Petrum in monasterio Sancti Petri quod est situm in Pago Petralatensi in ipso monte qui dicitur Rodas subtus castum Verdariae subtus ipsum mare magnum in quo monasterio Domnus Petrus Abbas praesse videtur cum oblatione in manu atque petitione palla altaris manu sua involuta ad nomen Sancti Petri cuius nomen hac reliquiae continentur et supra dictum Abbatem presentem tradimus in monacum coram testibus regulariter permansurum cum hereditate paterna vel materna.”<sup>170</sup>*

(Tal y como establecen las leyes y que se mantenga el costumbre antiguo y se procure que los padres aporten ofrendas al Señor al entregar a sus hijos para que

<sup>167</sup> SHERIDAN, 1993; HALL, 1996, p. 7-13; HANAWALT, 2007.

<sup>168</sup> Vide infra CASE STUDY 04.

<sup>169</sup> AURELL, 1998, p. 443.

<sup>170</sup> VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), XV, p. 241-242.



sirvan felizmente al Señor en su templo, sin duda este es el ejemplo que nos parece saludable seguir respecto a nuestros hijos. Es, pues, un juicio justo que nosotros de parte nuestra retornemos los frutos a nuestro creador. Por eso yo, Poncio, conde en nombre de Dios, y mi mujer llamada Adelaida, ofrecemos este hijo nuestro llamado Pedro al monasterio de San Pedro, que está situado en el pago de Peralada, en la montaña que se llama Rodes, en el dominio del castillo de Verdera, al lado del gran mar, monasterio en el cual gobierna el abad señor Pedro, con la ofrenda en una mano y la petición de la pala de altar en la otra, envuelta con la ropa del altar dedicado a San Pedro, del cual contiene reliquias.) [Trad. Autora].

Era costumbre que la oblación de un hijo o de una hija como monje o monja a un monasterio llevara aparejada una ofrenda importante a favor del cenobio. En su caso la de la interesantísima pala de altar que contenía las reliquias del santo titular, y para un caso femenino, como por ejemplo, la oblación de Urraca Ramírez al convento de Santa María de Santa Cruz de la Serós por parte de su padre, el soberano aragonés Ramiro Sánchez I, de una que se expresó de manera genérica como “de todos los bienes que fueran necesarios para cuidar de ella”.<sup>171</sup> Por eso, si la primera oblación refiere una entrega a favor del patrimonio del cenobio, la segunda manifiesta que los progenitores acostumbraban a dar ciertos bienes, no sólo para engrosar el temporal de ese monasterio, eso sí, seguramente no en la misma cantidad que los que hubiera requerido una dote para casarla, para el mantenimiento de la hija. En otros casos de oblación voluntaria, por supuesto, el ingreso en el convento no suponía que la mujer tuviera que renunciar necesariamente a los bienes que había recibido antes de ingresar como herencia paterna, dote paterna y esponsalicio.

Así se explicaría que Aurúcia, monja del cenobio barcelonés de Sant Pere de les Puelles, en 992 entregara cierta cantidad de vino y de trigo “a *coopertura*”, al abovedamiento de la iglesia del monasterio anejo al suyo de Sant Serni.<sup>172</sup> Bueno, en su caso, esto se explica porque Aurúcia no era exactamente una monja, esto es, una *deodicata*, sino una *deovota*,<sup>173</sup> es decir, una dama que comprometida con la observancia espiritual del convento vivía su religiosidad extra muros, sin guardar clausura, pero en el compromiso de mantenerse virgen desde el momento en que enviudara.

De esta última forma tan particular de observancia de la vida religiosa monástica, se derivará, de hecho, otra importante figura, sin codificación jurídica más sí de facto, la de la *domina* (doña, dueña). No existió en estas coordenadas geográficas una institución con

---

<sup>171</sup> *Vide infra* CASE STUDY 04.

<sup>172</sup> BONNASSIE, 1979-1981, II, p. 392.

<sup>173</sup> CABRÉ, 2001, p. 24-37.

equivalencia exacta al *infantazgo*,<sup>174</sup> de origen leonés y extendido después a la Castilla condal en Covarrubias y Oña,<sup>175</sup> y reinterpretado más tarde en Las Huelgas.<sup>176</sup> Con ello, ni los condes ni los reyes fundaron monasterio alguno al que dotaran con gran cantidad de bienes colocando al frente de la gestión de los mismos, a una de sus hijas sin que ésta llegara a ejercer como abadesa del mismo. Cuando hicieron algo parecido, como los condes barceloneses Guifré el Pilós y Guinidilda de Empúries en Sant Joan de les Abadesses, dotándolo ricamente de bienes, la hija a la que colocaron allí, Emma de Barcelona, ejerció efectivamente como abadesa (887).<sup>177</sup>

Pero tampoco funcionó la figura de la *domina* exactamente igual en su versión posterior, también castellano-leonesa, de “mayor” o “señora” y que abarcaba no sólo a las infantas o damas de la familia real, sino a cualquiera que, perteneciendo al estamento noble y ahora sí, tomando los votos, practicaba una autoridad superior a la de la abadesa funcionando como nexo entre la congregación y el poder laico.<sup>178</sup> No obstante, sí esa figura, la de las *dominae*,<sup>179</sup> común a otras geografías peninsulares, de origen real o nobiliario y que, sin potestad por encima de la dignidad abacial en lo religioso, sirvió al convento no como monja o *deodicata*, sino como *deovota*,<sup>180</sup> es decir, con vinculación directa al monasterio pero sin observar clausura ni profesar como religiosa, para la gestión tanto de las estrategias de expansión del mismo, como para la constitución de su patrimonio.

Quizá uno de los ejemplos más representativos, por como lo caracteriza la documentación, sea la actuación de la condesa, Lucía de Urgell, como “*dominatrix*”, es decir como *domina* del monasterio femenino urgelitano de Santa Cecilia de Elins (Fig. I.06). La condesa hace suya la iniciativa para la reforma de la congregación que supone el traslado de la comunidad masculina y la instalación allí de una nueva, ahora femenina, seguramente hacia 1078 y promoviendo la empresa edilicia que se estaba acometiendo allí desde mediados de siglo, pues así lo declaraba el acta de consagración de la nueva iglesia en 1080 y que decía

---

<sup>174</sup> WALKER, 1998, p. 113-138; MARTIN, 2006, p. 31-37; MARTIN, 2011, p. 147-179; ABELLA, 2015, p. 241-243.

<sup>175</sup> HENRIET, 2000, p. 189-203; ABELLA, 2015, p. 243-248.

<sup>176</sup> GAYOSO, 2000, p. 91-116; WALKER, 2005, p. 346-368.

<sup>177</sup> Sobre Emma y Sant Joan de les Abadesses: TARABILLA, 2009, p. 165-178.

<sup>178</sup> GAYOSO, 2000, p. 98; ABELLA, 2015, p. 219-240; REGLERO, 2016, s.p..

<sup>179</sup> Por supuesto, esta designación funcional no compete tampoco exclusivamente al marco geográfico de la Corona de Aragón, pudiendo rastrearse hasta el reino de León en estas mismas coordenadas temporales y a las *dominae* que se ocupan de la gestión del monasterio de San Salvador y Santa María de Ferreira de Pantón (Lugo): FERNÁNDEZ DE VIANA, 1994, p. 30, doc. 15.

<sup>180</sup> CABRÉ, 2001, p. 24-37.

sobre Lucía de Urgell “*religiosa comitissa, que erat procuratrix ac gubernatrix illius locis benignissima*”.<sup>181</sup>

---

<sup>181</sup> (la religiosa condesa, que era buenísima procuradora y gobernanta de ese sitio) [Trad. Autora]: *Vide infra* CASE STUDY 05.



**Motivaciones asociadas a la promoción artística femenina**



## 2. Motivaciones asociadas a la promoción artística femenina

Eliminando de la ecuación el altruismo o desinterés, que aquí no tiene cabida, cada vez se hace más evidente que la creación artística no puede seguir estudiándose en sentido unidireccional desde la promotora que inicia hasta el receptor que cierra el ciclo. Al contrario, hoy se entiende que existe una tendencia de reciprocidad que, además, está estrechamente relacionada con las motivaciones de la promotora. Quizá la forma más eficaz de definirlo sea retro trayéndonos hasta la conceptualización que el promotor, en tanto que agente, hacía de su iniciativa. El encabezamiento de una escritura fundacional de 1068 en la que intervienen varias mujeres reza:

*Quapropter sciendum est ut commutando donemus Omnipotenti Deo de nostris terrenis facultatibus ut misericors Dominus post mortem nostrae carnis tribuere dignetur gloriam regni caelestis animabus nostris*<sup>181</sup>

(Por tanto, es necesario saber que, así como si se tratara de una permuta, damos a Dios omnipotente nuestros bienes terrenales para que, después de la muerte de nuestra carne, Dios misericordioso se digne a conceder a nuestras almas la gloria del reino celestial.) [Trad. Autora]

Si son, por tanto, las propias promotoras las que conciben la promoción y, en este caso, la dotación de una serie de bienes a favor de Santa Maria de Vilabertran, tal que como una permuta con el Altísimo en el más puro sentido comercial del término, en principio, podría pensarse que el fenómeno se asemeja, a grandes rasgos, al uso medieval de intercambio de regalos o *gift-giving*, incluso en su teorización más recurrente como transferencia de bienes entre dos sujetos que esperan una compensación social y un beneficio tangible.<sup>182</sup> El matiz se halla en la expectativa que refiere el *tribuere dignetur*, o la esperanza de que Dios proceda a la contrapartida o *countergift*.

Así como se entiende que la promoción artística es indivisible en este espectro temporal y espacial de la motivación del promotor, la empresa, sea del tipo que sea, será siempre susceptible a ser retroalimentada o no por el receptor. Por ello, la promoción se entiende asociada a una dinámica de *do ut des*, es decir, más afín al principio de la caridad por el que una serie de ideas o de ideas y bienes materiales son ofrecidos a un propósito (la intención),<sup>183</sup> en nuestro caso, a la creación de una obra de arte que lleva implícito, además, de su parte la satisfacción de ciertos intereses y la expectativa de que se cumplan, sin que

<sup>181</sup> MONTSALVATGE, 1889-1911, XIV, p. 77.

<sup>182</sup> FOURNIER, 1995, p. 57-69; GEARY, 2003, p. 139-140.

<sup>183</sup> BIJSTERVELD, 2007.

necesariamente siempre se produzca el intercambio y adopte, en consecuencia, la forma de una transacción.<sup>184</sup> Ya lo dicen los donantes de Santa Maria de Vilabertran, tal que si fuera una permuta... pero no siendo una permuta. Distinto es que la promoción artística deba entenderse, como ya se planteó y se defiende actualmente, como una subestructura de la “agency” para que una obra de arte o de arquitectura sea tal. Como tal, la promotora, se convierte en uno de los varios agentes involucrados y a la vez participa de un compromiso para con el resto de ellos e interactúa con los mismos, incluso con el receptor/a. El propio documento revela que los donantes están en el momento mismo en que hacen explícita la fundación y dotación interpelando al receptor que, en este caso, es Dios *sensu lato* o, más bien, lo que representa para ellos.

Ocurre que a diferencia del diploma fundacional de Vilabertran donde el encargo se apareja a la manifestación de los intereses y expectativas de los promotores, si bien, es habitual que el testimonio que recoge la documentación escrita de la promoción refiera más generalmente o en detalle los motivos, a menudo, por oposición, la ausencia total de documentos impele a inferirlos del estudio mismo de la obra. Aún con todo, nos ocupa ahora tratar los principales tipos de motivaciones que se han detectado. De nuevo, el enfoque más oportuno no es seguramente su categorización porque en tanto que fenómeno social y cultural el abanico de intereses a colmar con la promoción de una obra generalmente no sólo es múltiple, sino que además aunque hay ciertas motivaciones más o menos recurrentes, uno debe limitarse siempre, obviamente, a lo conocido. De todos modos, las que se han estudiado se pueden circunscribir dentro de dos grandes categorías en función de la naturaleza de carácter político o religioso de las mismas. Se diría que incluso en una tercera de signo económico aunque, en realidad, se puede tratar inclusivamente con las otras pues en los casos en los que se detecta, está estrechamente relacionada con ambas.

---

<sup>184</sup> Para una discusión sobre la teorización del fenómeno del *gift-giving* como una transacción de bienes materiales que son cajeados por una contraprestación social o espiritual: SILBER, 1995, p. 209-243.



## 2.1 De signo político

Como recordaba recientemente S. Joye, la historiografía que concierne a las reinas, y en nuestro caso, también a sus homólogas catalanas y aragonesas durante el siglo XI, es decir, a las condesas, ha estado profundamente condicionada por el problema de la “virilidad” del poder.<sup>185</sup> En un giro extraordinario, estudiando T. Martin el caso de Urraca de Zamora<sup>186</sup> o A. Heyman<sup>187</sup> y J. Folda<sup>188</sup> el de Melisenda, reinas respectivamente de dos realidades geográficas tan distantes como León y Jerusalén, pero teniendo en común su procedencia de dos contextos en los que el ejercicio de poder por una reina era extremadamente infrecuente, demostraron como el estudio de sus vidas, y del contexto político que las informó era fundamental para entender si su promoción artística había sido concebida, o no, como una estrategia para el ejercicio de su *queenship*,<sup>189</sup> o autoridad, así como para arrojar luz sobre si, a su vez, esas obras de arte y de arquitectura por ellas promocionadas estaban informadas por motivaciones de naturaleza política.

### 2.1.1 Un medio para el ejercicio de poder

En un marco como el que aquí es objeto de estudio donde las limitaciones a las mujeres para el ejercicio del poder proceden, y además, en abundancia, de cuatro de las realidades que definen la vida y la interrelación humana como son la social, la política, la legislativa y la religiosa, no sorprende que muchas de ellas se aferraran a la quinta, es decir, a la cultural, para empoderarse. Tampoco que en los poquísimos casos en los que una mujer tuvo capacidad de ejercer un poder real, sus preocupaciones de signo social se vehicularan a través de lo artístico. Sí, es como si se estuviera parafraseando lo que los autores anteriores dedujeron para las reinas leonesa y hierosolimitana, pero es que, habiendo repasado todos los condicionantes, se intuye que es de la misma aplicación en este marco espacio-temporal. También es cierto que el gobierno de un reino o de un condado no será la única forma de ejercer un poder. Precisamente se explicó como la actuación en torno a los monasterios femeninos de ciertas mujeres en calidad de *dominae* las facultaba para lo mismo,<sup>190</sup> del mismo

---

<sup>185</sup> JOYE, 2005, p. 1-30.

<sup>186</sup> MARTIN, 2006, p. 177-208, precisamente en relación a las reinas Matilda de Inglaterra y Melisenda de Jerusalén.

<sup>187</sup> HEYMAN, 2017, p. 263-278.

<sup>188</sup> FOLDA, 2012, p. 429-478.

<sup>189</sup> CROSSLEY, 1997, p. 263-300; DUGGAN, 1997.

<sup>190</sup> *Vide supra* l. 1.4.2.

modo como no puede denostarse el poder que se ejerce desde el convento, esto es, tal que abadesas y gobernantas de una comunidad religiosa.

Pero sí, francamente esas tres serán las básicas. Así para mejor ejemplificarlo no se advierte ninguno mejor que el caso de la reina Sancha de Castilla y la fundación de Santa María de Vallbona de les Monges. Frecuentemente se daba por hecho que las razones fundamentales para la fundación de monasterios femeninos cistercienses en la Corona de Aragón había que buscarlas o en la génesis eremítica propia de las grandes fundaciones del Císter y en la capacidad de estos movimientos para dinamizar y rehabilitar territorios despoblados, o bien, en la querida adhesión de los fundadores a ese tipo particular de espiritualidad. Pues bien, analizando el contexto, la coyuntura política y religiosa en torno a la fundación de Santa María de Vallbona y, sobre todo, poniéndolo en relación con otras fundaciones femeninas cistercienses no sólo coetáneas sino también anteriores en estas mismas geografías, se ha concluido que quizá sería posible individualizar en el patronazgo de Sancha de Castilla y de su marido, Alfonso II, el Casto, sobre Vallbona, así como, por extensión, en el de Oria de Entenza sobre Santa María de Casbas (Huesca), Elvira de Subirats en Sant Hilari de Lleida y Dolça de Foix en Santa Maria de les Franqueses (Urgell), razones de índole político. En concreto, sustentadas en la cualidad eminentemente recentralizadora del Císter y en las dinámicas de unificación territorial que convergen a partir de que con la subida al trono de Alfonso II, el Casto, y la creación de la Corona de Aragón, -sabiendo que el uso así del término es un anacronismo-, en detrimento precisamente de las pocas unidades condales que no habrán sido absorbidas por la casa real catalano-aragonesa, como son los condados de Urgell y de Pallars, al frente del gobierno de los cuales estuvieron esas mismas mujeres como regentes, o sus hijos.<sup>191</sup>

### **2.1.2 Un medio de legitimación de la autoridad propia, familiar e institucional**

Directamente por causas de raíz política estará también a menudo informada la necesidad de ciertas de mujeres de legitimar su autoridad, la de sus parientes o la de las instituciones que gobiernan, sean reinos o conventos. En algunos casos, además, los constantes atentados para desacreditar las fuentes de las que bebe esa *auctoritas* suya, harán

---

<sup>191</sup> *Vide infra* CASE STUDY 06.

del uso de esas mujeres a la promoción artística para revertirlo casi una obligación. El ejemplo mejor conocido seguramente es el de la condesa Ermesenda de Carcassone y todos los intentos primero de su hijo, Berenguer Ramón I, y después de su nieto, Ramón Berenguer I, por intentar deslegitimarla. El espejo de sus intentos son los sucesivos juramentos de homenaje con que pretenden arrogarse para ellos la fidelidad de las señoras y señores feudales de los condados sobre los que gobiernan y que, al final lejos de conseguir desestabilizar a la condesa, lo que provocan es una polarización en dos bandos de ese mismo sustrato nobiliario. Es justamente en un contexto muy específico, justo en los años inmediatamente posteriores a la muerte del hijo en 1035, y más exactamente justo un año antes de que por vía de su casamiento el nieto consiga imponerse a la regente, cuando Ermesenda de Carcassone promociona con su nuera, Guisla de Lluçà, el frontal de altar de oro de la catedral de Girona. Las circunstancias en virtud de las cuales la nuera hubiera tenido la potestad para arrebatar a la condesa la autoridad sobre uno de los tres condados que definían sus dominios, esto es, sobre uno además especialmente connotado como el de Osona con el agregado de Manresa que a ambas les había sido concedido como esponsalicio, son seguramente las que informaron aquella promoción conjunta del mueble por ambas, ya fuera en la voluntad de Ermesenda de Carcassone de compensar a Guisla de Lluçà por no haberse opuesto a sus derechos a favor de los suyos propios, ya fuera como un modo de evitar que lo hiciera.<sup>192</sup>

El caso más paradigmático del recurso a la promoción artística femenina como un medio para legitimar la autoridad propia y la del linaje a causa, de nuevo, de preocupaciones de índole político seguramente sea para estas coordenadas espacio-temporales, el de Estefanía de Foix y toda su promoción en torno a Santa María la Real de Nájera.<sup>193</sup> Siendo prácticamente un joven inexperto cuando a la muerte de su padre el rey, García Sánchez, III, en 1054, Sancho Garcés IV, accede al trono de Navarra y siendo su madre, la reina viuda de origen no navarro; estando, además, la soberanía del heredero constantemente cuestionada por las presiones que ejercerán los soberanos de los vecinos reino de León y condado de Aragón, el mejor modo que encuentra la reina para significar su *auctoritas* y, a través de ella, la de su hijo, será dar continuidad a las políticas de carácter religioso del difunto marido y ampararlas por medio de la construcción de Santa María de Nájera y su decoración.<sup>194</sup>

---

<sup>192</sup> *Vide infra* CASE STUDY 02.

<sup>193</sup> Sobre la maternidad sagrada y el recurso femenino a la cultura visual para legitimación del linaje: L'ESTRANGE, 2008, p. 55-75.

<sup>194</sup> *Vide infra* CASE STUDY 03.

No parece casual que dos de las mujeres detrás de las cuales se detectan con más claridad este tipo de motivaciones de signo político sean, justamente, las dos únicas que en los doscientos años que ocupa este estudio, y sin contar a la reina de Aragón, Petronila Ramírez,<sup>195</sup> llegaron a ejercer la regencia sobre sus respectivos reino y condados.

---

<sup>195</sup> Sobre el desempeño de poder de Petronila de Aragón y su recurso a la promoción artística para salvar algunas cuestiones de "estado": MARTIN, 2007, p. 89-117.

## 2.2 De signo religioso

En la repartición de sus bienes muebles, cuando emite sus últimas voluntades entre 1098 y 1100, la condesa de Pallars Jussà, Valença de Tost, los divide en cuatro partes, cada una de las cuales informa las principales preocupaciones de signo religioso de la época de ella y sus contemporáneas: “*una pars sit de ipsa ecclesia ubi corpus meum fuerit sepultus; et alia sit data per nostras ecclesias (...); et alia parte sit per captivos et per pontes; et illa quarta parte ad presbiteris et pauperis*”,<sup>196</sup> es decir, organizar el sepelio, beneficiar a la Iglesia tal que institución, asegurar el rescate de los prisioneros tomados por adversarios no cristianos, la construcción de puentes para la sistematización de los caminos de peregrinación, la caridad hacia los pobres y los enfermos, y la cura del alma.

### 2.2.1 Piedad, caridad y doctrinas eclesiásticas de expiación y redención

En su reciente estudio “*Female Piety and the building and decorating of churches, ca. 500-1150*”, J. Schulenburg ha demostrado cómo el modelo ideal de piedad femenina será moldeado desde el seno de la Iglesia desde la tardo-antigüedad y durante toda la Edad Media. Con especial atención a las narraciones hagiográficas de santas, la autora descubre en esos relatos unos patrones de comportamiento que, en tanto asociados a mujeres que encarnan el prototipo santo, generan el ejemplo a seguir por sus homólogas terrenales en el propósito de conseguir viviendo lo más piadosa y devotamente posible un lugar seguro en el Más Allá.<sup>197</sup> Estigmatizadas como responsables para la introducción en el mundo del pecado, la losa de una vida necesariamente impía pesa como un recordatorio constante de la necesidad de expiación y, con ello, de acercar su persona todo lo posible al paradigma de santidad.<sup>198</sup>

Es un modelo que, ya con raíz en el *exemplum* femenino de las santas, se vertebra a través de la promoción artística. Si a santa Helena se le asocia la fundación y construcción de grandes iglesias en los Santos Lugares, el hallazgo de reliquias, su diseminación a Occidente y su veneración mediante la confección de relicarios de plata y estaurotecas,<sup>199</sup> santa Radegond

---

<sup>196</sup> BAIGES, *et al.*, 2010, II, p. 720-722, doc. 398.

<sup>197</sup> SCHULENBURG, 2012, p. 245-273. Para un estudio sobre la trasgresión de género desde las vidas de las santas: EASTON, 2016, p. 333-347. Para el estudio de la formación o deformación de la identidad individual o colectiva femenina de los autores medievales a partir del recurso a personajes femeninos: JOYE, KNAEPEN, 2005, p. 229-258.

<sup>198</sup> SCHULENBURG, 1998, p. 17-58.

<sup>199</sup> BRUBAKER, 1997, p. 52-75.

(c.520-587)<sup>200</sup> y santa Rusticula († c. 632),<sup>201</sup> serán fuente de inspiración para el establecimiento de casas monásticas femeninas en Arle y Poitiers. Las hermanas abadesas del priorato belga de Maeseik, santa Harlindis y santa Renildis, serán reconocidas por su hagiógrafo como bordadoras de las cortinas que confeccionan como colgaduras del altar de su iglesia conventual,<sup>202</sup> y santa Eustadiola, fundadora del monasterio de Moyon-Moutiers (Bourges):

*“Basilicas dedicare fecit; et ex abundantia thesaurorum suorum, ex vasis aureis et argenteis (...) gemmarumque variis generibus adornavit ecclesias, faciendo cruces, candelabra, calices et reliqua vasa sacro misterio congrua; sed et libros ac turres construendo. Vestimenta quoque sacra fecit; et altaria pallii pretiosis (...) quae manu propria cum suis puellis opere elegantissimo polivit, cum fresiis aureis, et procinctoriis, ac parietes cortinis ornavit. Sed et monasterium atque coenobium dignum aedificavit sibi suisque puellis”*<sup>203</sup>

(Hizo dedicar basílicas; y de su propio tesoro adornó abundantemente las iglesias con vasos de oro y de plata (...), gemas varias, haciendo cruces, candelabros, cálices y relicarios del santo cáliz; construyó torres e hizo libros. Hizo indumentaria sagrada; vistió los altares con palios suntuosos confeccionados por ella y por sus religiosas, con brocados de oro, y cintos, y ornó las paredes con cortinas. Junto con sus religiosas edificó el monasterio y el cenobio.) [Trad. Autora].

No puede pasar desapercibido, sin embargo, que la fundación de instituciones eclesiásticas regulares o seculares estará sólo al alcance de las mujeres más acomodadas. Es el caso de las fundaciones de las canónicas de Santa María de Girona<sup>204</sup> y de Santa María de Nájera por Ermesenda de Carcassone y Estefanía de Foix,<sup>205</sup> la de los monasterios cistercienses de San Benito de Marcilla,<sup>206</sup> Santa María de Vallbona, Santa María de Casbas y Santa María de les Franqueses<sup>207</sup> por Baecia de Navarra, Sancha de Castilla, Oria de Entenza y Dulce de Foix, o los masculinos, por ejemplo, de Sant Pere de Casserres por Ermetruit<sup>208</sup> y de Sant Sebastià dels Gorgs por Ermengarda.<sup>209</sup> Fueron todas ellas reinas, condesas o vizcondesas. Así, aunque, la fundación de la canónica de Àger o del cenobio de Santa Maria

---

<sup>200</sup> FAVREAU, *et al.*, 1999, p. 2-4.

<sup>201</sup> SCHULENBURG, 2012, p. 252. Cfr. McNAMARA, *et al.*, 1992, p. 126-127.

<sup>202</sup> BUDNY, TWEDDLE, 1984, p. 65-96.

<sup>203</sup> *Acta Sanctorum*, 1966-1971, lun. II, p. 132.

<sup>204</sup> *Vide infra* CASE STUDY 02.

<sup>205</sup> *Vide infra* CASE STUDY 03.

<sup>206</sup> ALEGRÍA, *et al.*, 1997, N. 82.

<sup>207</sup> *Vide infra* CASE STUDY 06.

<sup>208</sup> *Vide infra* CASE STUDY 02.

<sup>209</sup> CARRERAS CANDI, 1903, p. 381-383, doc. 9.

de Cervià por Arsenda de Fluvià<sup>210</sup> y Adelaida,<sup>211</sup> afecta a dos mujeres con un estatus social inferior, no debe suponerseles en ningún caso poco acaudaladas, sino todo lo contrario.<sup>212</sup>

Lo que todas ellas tienen en común es que se trata de mujeres con un amplio espectro de actuación en la vida pública y en el gobierno u administración de los territorios sobre los que poseían la soberanía o el dominio consorciado con sus maridos. Mujeres, por tanto, que en la obligación o en la decisión de no renunciar a sus prerrogativas a cambio de consagrarse a una vida de santidad por medio de su incultración y retiro del mundo, encuentran el mejor modo de adherirse al modelo que les proveerá la salvación emulando un tipo de acción directamente asociada al prototipo santo. Tanto igual puede decirse para la promoción de relicarios y su contribución a la difusión o establecimiento del culto a los santos o a la veneración de las reliquias, así como a la dotación a las iglesias de mobiliario litúrgico o a la construcción de los templos, pues son todas iniciativas que las acercan al *exemplum sacro*.<sup>213</sup>

Así como los hagiógrafos contribuyen a difundir con la confección de las *Vitae* los ideales de santidad, así cuenta Dhuoda en su *Liber manualis* para la formación principesca de sus hijos, “*Sunt mihi curae multae, ad te, o fili Wilhelme, uerba dirigere salutis*”, es decir, que lo que más le preocupa es dirigir a su hijo Guillermo palabras que le garanticen la salvación. En el prólogo ya informa de la importancia de que hombres y mujeres concurren más habitualmente en las enseñanzas que transmite su librito, antes que en las cosas mundanas más apetecibles, -a ellos el juego de los dados, a ellas retocarse el rostro en el espejo para agradar a sus maridos-, y los preceptos que Dhuoda le revela, y que le ruega lea y observe con frecuencia son “*speculum in quo salutem animae tuae indubitanter possis conspicere*” un espejo en el que podrá contemplar sin vacilación el estado de salud de su alma. Insiste la dama en la importancia de purificarse y dedicarse a labores más pías que debe ser de aplicación a todos y a ella la primera, una mujer “*inter dignas uiuens indigne*”, indigna que vive entre otras dignas.<sup>214</sup>

Por supuesto, este tipo de instrucción emanada de las formas de pensamiento carolingias que todavía regirán, en buena medida, en estas tierras y en estas cronologías,<sup>215</sup> tiene su eco en las mismas doctrinas eclesiásticas que se difunden contemporáneamente en estas geografías por vía de la cura de ánimas secular y regular, modulando los caminos de la

---

<sup>210</sup> *Vide infra* CASE STUDY 01.

<sup>211</sup> *Vide infra* CASE STUDY 02.

<sup>212</sup> Sobre las prerrogativas de las élites femeninas en la Edad Media y una revisión historiográfica de la cuestión: JOYE, 2005, p. 1-30.

<sup>213</sup> Sobre la creación de la leyenda de santa Eulalia de Mérida y la difusión en tierras catalanas del paradigma de santidad femenina: AURELL, 1998, p. 303-307.

<sup>214</sup> DHUODA, 1975. Sobre las mujeres del período carolingio y la cultura aristocrática: GARVER, 2009.

<sup>215</sup> AURELL, 1998, p. 70-75.

purificación que conducen a la salvación con la promoción artística. Así es que, como bien estudió en su momento M. Zimmermann, del monasterio de Santa Maria de Ripoll procede un manuscrito (Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, Ms. 74), que entre los ff. 145v. y 156r. contenía una serie de formularios o, como el mismo autor precisaba, de fórmulas para prólogos concebidas como fuente de modelos para los escribas y copistas.<sup>216</sup> Curiosamente, se contemplan ejemplos para todas las circunstancias susceptibles de promoción, tal que las fundaciones, las consagraciones de los templos, las dedicaciones de los altares y el preámbulo a la defunción con modelos para cartas de donaciones, dotes y testamentos.

En realidad, no sorprende, pues todas esas ocasiones se corresponden con acciones que se acomodan a la observancia de un modo de vida devoto y piadoso. Prueba de su contribución a la difusión popular de este modelo de beatitud y su vertebración por vía de la promoción artística es el recurso a uno de los encabezamientos que contiene el manuscrito (f. 151r), en concreto, el formulario *Prologus de donacione ecclesie*, en el diploma que sirvió a registrar la fundación de la canónica de Sant Genís i Sant miquel de Besalú en 977. En el instrumento, efectivamente, se reproduce un “*Audío enim monita sanctorum patrum quia eleemosyna a morte liberat animam.*”,<sup>217</sup> que recuerda, con manifiesta literalidad, al “*Audiente me predicacionem sanctorum Patrum “quia helemosina a morte liberat anima”*”<sup>218</sup> del prólogo para donaciones del códice rivipullense.

El uso real de las dichas fórmulas ya lo advirtió, por supuesto, M. Zimmermann,<sup>219</sup> y aunque el dicho documento besaluense todavía remite a finales de la décima centuria, ese mismo tipo de espiritualidad a penas muta desde los siglos altomedievales, manteniéndose, por supuesto, durante los siglos XI y XII. Así recordaban, por ejemplo, los donantes, en ocasión de la fundación del monasterio de Santa Maria de Vilabertran en 1068 que:

*“Semper metuere debemus sinem instantis vitae et horam migrationis nostrarum animarum e luce praesenti cum solitudine praestolari. Scimus namque quia fines nostrae moriturae carnis no elongatur sed quotidie appropinquat nobis.”*<sup>220</sup>

(Siempre hemos de temer un final próximo de nuestra vida y hemos de esperar con sentida solicitud la hora del traspaso de nuestras almas de la vida presente. Dado que sabemos que el final de nuestra carne mortal no se aleja, sino que cada día la tenemos más cerca.) [Trad. Autora]

<sup>216</sup> ZIMMERMANN, 1982, p. 25-28.

<sup>217</sup> (Escucho ciertamente los consejos de los Santos Padres según los cuales la limosna libera el alma) [Trad. Autora]: MONTSALVATGE, 1889-1911, II, p. 244-247, doc. 23, XI, p. 227-228, doc. 169.

<sup>218</sup> Escucho la predicación de los Santos Padres “sobre que la limosna libera el alma”) [Trad. Autora]: ZIMMERMANN, 1982, p. 76-77.

<sup>219</sup> ZIMMERMANN, 1982, p. 25-51.

<sup>220</sup> MONTSALVATGE, 1889-1911, XIV, p. 77.



No es que se reproduzcan aquí las mismas fórmulas, pero el trasunto salvífico es el mismo. A continuación del preámbulo que informa la razón fundamental de su donación, todos ellos, esto es, tres mujeres, Guisla, Nenia y Adalgarda, con sus maridos, procedían a la correspondiente dotación de bienes que entienden, tal y como se dijo más arriba, como una permuta, esto es, como una acción que lleva aparejada la reciprocidad, siendo la recompensa su salvación.

Así, aunque naturalmente será raro el caso en que una única razón informe la promoción artística de una mujer, se cuentan por mayoría los testigos documentales en que la promotora hace constar como motivo un "*pro remedio anime*" ya sea suyo o de todos sus parientes. Cuando en 1040 en la publicación sacramental del testamento de Ermengarda, sus albaceas hacen constar su legado de "*ipsa mula ad domnus episcopus*", es decir, de una mula suya a favor de la diócesis de Vic, especifican "*ipsam medietatem pro absolutione anime sue vel monumento sui, et aliam medietatem ad ipsam canonicam*", con que la causa primera del patronazgo de la dama sobre la catedral de Sant Pere de Vic con el valor de la mitad del precio de venta de su mula, es en esencia la salvación de su alma.<sup>221</sup>

Como explicaba M. Schmaus, la creencia relacionada con el mérito de parte de la Iglesia de poseer un tesoro no será obviamente conceptualizado tal que doctrina eclesiástica, pero al mismo tiempo no puede desvincularse de la profesión de fe. Por ello, resulta especialmente significativo que la forma más habitual de los teólogos medievales de darle sentido y explicación a la posesión de ricos ajuares era mediante "la fórmula *per modum absolutionis*".<sup>222</sup> Con ello, el patronazgo y la donación de *ornamenta ecclesiae* tenía en su razón de ser el perdón de los pecados.

Ciertamente, la consagración de los templos, ultra a contemplar la fijación de los límites parroquiales y a cumplir la finalidad en sí del rito, esto es, la sacralización de la iglesia en cuestión, a menudo se hacía coincidir con el momento propicio para la dotación tanto de las personas que lo servirían como del mobiliario litúrgico. Al involucrarse en las ceremonias como promotoras, las mujeres se hacían partícipes de un ritual básicamente de purificación que les estaba esencialmente vetado, pues la capacidad para oficiarlo no sólo pertenecía al género masculino, esto es, al clero, sino que además, era prerrogativa exclusiva del obispo.<sup>223</sup> En

---

<sup>221</sup> JUNYENT, MUNDÓ, 1992, p. 237-238, doc. 139.

<sup>222</sup> SCHMAUS, 1975, p. 248.

<sup>223</sup> Sobre la segregación femenina y la asociación de la promoción a la reasignación de espacios tradicionalmente vetados a la mujer: SCHLEIF, 2012, p. 195-216. Cfr. CAVINESS, 2001, s.p.

consecuencia, la contribución propia al ceremonial mediante la promoción para la dotación del templo les daba acceso, con medios que sí les estaban permitidos, -esto es la promoción artística-, a tomar parte a título personal en una performance en la que difícilmente podrían contribuir de cualquier otro modo.

Quizá es por ello que se cuentan tantas donaciones en numerario a la dedicación de los templos, como la de Ingelrada en 981 que entrega cuatro yeguas a Santa Maria de Palau-Solità "*pro sua dedicatione*";<sup>224</sup> la de 1037 de Arsendis que dona dos botas de vino "*a dedicatione*"<sup>225</sup> de la iglesia de Santa Margarida d'Agulladolç (Mediona), o la de 1027 de Rotudis con un alodio "*ad dedicare ipsa ecclesia*" de Sant Miquel de Caldes.<sup>226</sup> Las que más interesan aquí son, claro, aquéllas que competen no a la pura ofrenda de su patrimonio, sino al tipo de donación que refleje un acto de promoción artística. Sería el caso, por ejemplo, la de Ermengarda quien en 1069 "*in primis iussit dare ad ipsa dedicatione de Sancti Petri Savasona inter bulles et anulos de auro*";<sup>227</sup> esto es, decide dar para la consagración de la iglesia de San Pedro de Savasona (Tavèrnoles, Osona) sus anillos y agujas de oro.

Recordaba recientemente y muy sugestivamente M. Castiñeiras cómo, según estudió M. Aurell, los formularios habituales de las actas de consagración, las dotes o *dotales*, a menudo utilizaban fórmulas típicas de los diplomas matrimoniales de esponsalicio,<sup>228</sup> con su implicación para una alegorización del matrimonio de la donante con la Iglesia.<sup>229</sup> De hecho, no sólo se intuye esta tesis acertada, sino que con ello se abunda en el extremo de la ejemplarización, especialmente para las mujeres laicas con atribuciones en el siglo de las que no quisieran prescindir y que, sin poder o sin desear consagrarse a la vida religiosa monástica, encuentran en el patronazgo y, más en concreto, en la dotación de bienes para el culto, un modo extraordinario de comprometerse personalmente con la institución. Se entiende, además, que la provisión de *ornamenta ecclesiae* era una forma de democratizar este tipo de adhesión simbólica de las mujeres más pudientes a aquéllas que no disponían de los medios para promocionar proyectos como los que las hagiografías adeudan a las santas, y se deduce que así se aprovecharon éstas de ello.

La caridad es otra de las motivaciones fundamentales de la promoción artística femenina. Lo es, sin embargo, como un valor inherente a otro paradigma, el de expiación, y se

---

<sup>224</sup> BONNASSIE, 1979-1981, II, p. 392.

<sup>225</sup> BONNASSIE, 1979-1981, II, p. 394.

<sup>226</sup> RIUS, 1946-1947, II, N. 505.

<sup>227</sup> LLOP, 2009, I, p. 264-266, doc. 247.

<sup>228</sup> AURELL, 1998, p. 147.

<sup>229</sup> CASTIÑEIRAS, 2018a, p. 149.

deriva de las mismas doctrinas eclesiásticas pues está íntimamente relacionada, en lo que a promoción de obras de arte o de arquitectura se refiere, con el sacramento de la penitencia y la obtención de indulgencias. De ahí, que por expresión de la caridad, femenina o no, deba contemplarse la construcción de hospitales y todo lo relacionado con la asistencia a los pobres y desvalidos.<sup>230</sup>

Decía M. Aurell que la caridad será especialmente prodigada por las mujeres en los siglos que aquí interesan.<sup>231</sup> Cuando se miran en perspectiva las donaciones masculinas a favor de los hospitales, en realidad, se intuye un tipo de devoción en la que no existió una diferencia tan acusada entre hombres y mujeres.<sup>232</sup> Ahora interesa, sin embargo, saber cómo se conectó a la realidad femenina. De entrada, puede vincularse con la construcción medieval de género, todavía esencialmente mediada por la teología cristiana y siendo las buenas obras y las virtudes que la Biblia y, más en particular, las epístolas de san Pablo, asocian como propias de las mujeres la educación de los hijos, la hospitalidad, lavar los pies de los santos y socorrer a los que sufren (1 Ti, 5, 9-10).<sup>233</sup> Por ello, no sorprende que Valença de Tost destinara una cuarta parte de sus bienes, es decir un cuarto de “*auro et argento et trapos et pane et vino et vasa ferrea, herea et lignaea*”, la plata, el oro, los paños, el pan, el vino, los cálices de hierro, de cobre y de madera que poseía, a los pobres.<sup>234</sup> Tampoco que Disposia, en 1095, entregue diez sueldos, harinas, vino y jamones “*ad ipsa confradia*” de Sant Esteve de Banyoles,<sup>235</sup> una donación a favor, por tanto, de una institución de carácter asistencial parecida a la ofrenda de dos mancusos de Ermesenda en 1091 “*ad ipso hospitale*” de la Santa Cruz de Barcelona.<sup>236</sup>

Entre los siglos XI y XII y atendiendo a la casuística estudiada se puede inferir, además, que la promoción para la construcción de hospitales de parte de mujeres estuvo especialmente ligada a la sistematización del fenómeno de las peregrinaciones. Si el caso de los múltiples hospitales que en 1068 Arsenda de Fluvià quiere construir en varias villas y en los lugares que mejor parezcan a su marido,<sup>237</sup> puede aparentemente parecer no conectado con ese trasunto por tratarse de un caso que afecta a la Cataluña medieval de finales del siglo XI de la que se podría presumir desvinculada de los procesos inherentes a la peregrinación

---

<sup>230</sup> Para un estudio de la caridad en relación a los hospitales y los pobres en estas mismas coordenadas espacio-temporales: BRODMAN, 1998.

<sup>231</sup> AURELL, 1998, p. 152.

<sup>232</sup> En este sentido son fundamentales los recuentos estadísticos de P. Bonnassie, sin distinción de género: BONNASSIE, 1979-1981, II, p. 387-389.

<sup>233</sup> Sobre las enseñanzas en la *Summa Theologiae* de San Agustín que reprenden la asociación de san Pablo de la caridad a las mujeres pero hasta el punto de no dilapidar los bienes del padre de familia: CULLUM, 2006, p. 14-15.

<sup>234</sup> BAIGES, *et al.*, 2010, II, p. 720-722, doc. 398.

<sup>235</sup> BAIGES, *et al.*, 2010, II, p. 568-575, doc. 291.

<sup>236</sup> BAIGES, *et al.*, 2010, I, p. 473-475, doc. 233.

<sup>237</sup> CHESÉ, 2011, I, p. 326-331, doc. 87.

Jacobeo por comparación con otros espacios peninsulares, en realidad, hay algunos indicios para pensar que sí lo estuvo.

Especialmente involucrada en la adecuación de los pasos y de los caminos, buena parte de su promoción artística, como la de su marido, se vehiculará a efectos de expiar sus pecados por vía precisamente de su adhesión a las indulgencias asociadas a la peregrinación a los Santos Lugares. Sucede, sin embargo, que ante las grandes ausencias de su esposo, Arnau Mir de Tost, consagrada su vida justamente a la “conquista”, será ella quien deberá gestionar los asuntos domésticos y que competen a la administración de sus dominios territoriales y religiosos cubriendo así ocasionalmente la laguna que deja al respecto el marido. Esta cuestión imposibilita a la dama seguir el curso de acción del que se sirve Arnau Mir de Tost para exculpar sus faltas, esto es, la peregrinación a Roma, Santiago de Compostela y Jerusalén. En consecuencia, Arsenda de Fluvià recurre a la promoción artística para hacer presentes mediante las obras que encarga esos grandes santuarios de peregrinación.<sup>238</sup>

Precisamente, tal que necesariamente estimulada por la intención de las mujeres de adherirse a las doctrinas eclesiásticas de reparación y enmienda debe entenderse también la promoción artística femenina en torno a las prácticas esclavistas y la trama de lucha contra el Islam y las herejías propios de esta coyuntura histórica. Las matanzas ocasionadas en la defensa del Cristianismo y de la Ortodoxia concitaron un tipo de piedad muy particular que, a menudo, se expresará por medio de la promoción artística. Es sólo en un sentido penitencial que uno puede entender cómo en una sociedad esclavista como la que aquí es objeto de estudio,<sup>239</sup> en 1084 Emma lega “*ad Ermesendam, suam baptdatam*”,<sup>240</sup> esto es, a una esclava suya sarracena que hizo bautizar y convertir al cristianismo con el nombre de Ermesenda “*unum scrinium maiorem et mapes I et II scutellas*”, es decir, una serie de objetos, en concreto un arcón y varias ollas y cazuelas, de su ajuar doméstico.<sup>241</sup>

Al mismo tiempo, así como Ermesenda de Carcassone representa un ejemplo paradigmático de modelo pacífico de gobierno, con una gestión tranquila de la crisis feudal que acusan los años de gobierno de ella y sus descendientes,<sup>242</sup> siendo más proclive al destierro de la violencia y a la solución de los conflictos valiéndose de los mismos principios que emanan de

---

<sup>238</sup> Vide *infra* CASE STUDY 01.

<sup>239</sup> RUIZ-DOMÈNEC, 2006, p. 61.

<sup>240</sup> BAUCCELLS, *et al.*, 2006, IV, p. 2235-2238, doc. 1442.

<sup>241</sup> Sobre mujeres que actúan como receptoras involuntarias de la caridad: FLORA, 2017, p. 73-80.

<sup>242</sup> RUIZ-DOMÈNEC, 2006, p. 93-127. La asociación del componente violento al empoderamiento femenino es, de hecho, exógeno a la realidad medieval de las mujeres (DAUPHIN, *et al.*, 1986, p. 271-293), más en todo caso la violencia es causa de su debilitamiento (FARGE, DAUPHIN, 1997).

las asambleas de *Pau i Treva*,<sup>243</sup> también de medios pacíficos se servirán las mujeres para afianzar su compromiso con la Iglesia en cuanto a las consignas para el combate del “enemigo” cántaro y sarraceno.<sup>244</sup> Ajenas al espacio de guerra y de batalla, las múltiples donaciones por la liberación de los cautivos lo atestiguan. Hasta mil sueldos ofrecía en 1029 Ermengarda, vizcondesa de Barcelona, “*per captivos*”,<sup>245</sup> mientras que Valença de Tost, en lugar de salvar la cuestión directamente con una oferta dineraria, ponía a disposición del rescate de los prisioneros la cuarta parte de su ajuar.<sup>246</sup>

### 2.2.2 Construcción y transmisión de la *memoria* propia y familiar

La elección de la reina de la Corona de Aragón Violante de Hungría de enterrarse en el presbiterio de la iglesia monástica de Santa María de Vallbona respondió a la voluntad de construir un vínculo familiar simbólico no con sus propios ancestros, sino con los de la dinastía regia catalano-aragonesa, es decir, con los abuelos de su marido, Jaime I, el Conquistador, Sancha de Castilla y Alfonso II, el Casto, fundadores de aquel cenobio femenino. El deseo de varias de sus hijas de ser inhumadas allí junto a la madre contribuiría, además, a establecer un paradigma de transmisión hereditaria de un modelo de culto a la *memoria* que sirve a la legitimación secular del linaje. Al hacer partícipes a las hijas, además, la reina faculta la asociación a su propia identidad de los valores que encarna su familia putativa que, por matrimonio, no es sino su nueva familia.<sup>247</sup>

Especialmente trascendente a esta cuestión fue el entierro de Sancha de Aragón, -una de las hijas-, habida cuenta de la leyenda con que se revistió la santidad de su persona. Se trata de la tradición que recoge sus hazañas en Tierra Santa, habiendo marchado hasta la sede de la Orden Hospitalaria en San Juan de Acre dónde pasó su vida asistiendo a los pobres y peregrinos hasta que al morir un 19 de octubre de entre 1262 y 1275, empezaron a obrarse en torno a ella una serie de milagros,<sup>248</sup> entre ellos, el que tras la defunción las campanas de Acre empezaran a blandirse solas, o que su cuerpo inerte sostuviera en una de las manos una carta

---

<sup>243</sup> PLADEVALL, 1975. Sobre el desarrollo de los movimientos de *Pau i Treva* en la Cataluña feudal, con especial atención a la intervención del obispo-abad Oliba de Ripoll durante las sucesivas tutelas de Ermesenda de Carcassone: JUNYENT, 1975.

<sup>244</sup> Para un estudio de diversos casos de obras de arte hispanas de los siglos XI y XII que reflejan la influencia de la herejía y el Islam: CASTIÑEIRAS, 2017a, p. 118-133.

<sup>245</sup> BONNASSIE, 1979-1981, II, p. 390.

<sup>246</sup> BAIGES, *et al.*, 2010, II, p. 720-722, doc. 398.

<sup>247</sup> *Vide infra* CASE STUDY 06.

<sup>248</sup> BLANCAS, 1878 (1995), p. 150.

que nadie más que el obispo fue capaz de arrancar y en la que, tras haber permanecido durante todo el tiempo que allí vivió en la virtud del anonimato, revelaba por fin su identidad. Y, es que, como sostiene M. de Riquer, la narración legendaria, casi hagiográfica, en torno a la princesa, sirvió a los intereses de la casa real aragonesa de sacralizar la dinastía,<sup>249</sup> por lo que su sepultura en Vallbona y la consecuente vinculación de su persona a la religiosidad cisterciense, no sólo permitieron extender su áurea de santidad al entorno que fue a acogerla, sino aumentar el prestigio de la Orden y el renombre de ese mismo conjunto monástico.

Esto implica que las acepciones que se pueden y deben vincular a la cura de la *memoria* trascienden la simple conmemoración de los difuntos y abarcan una relación más compleja de intercambio entre vivos y muertos.<sup>250</sup> Por otro lado, la construcción y transmisión de la *memoria*, tal y como se asoció a las comunidades religiosas por medio del desempeño de una serie de prácticas litúrgicas, sirvió a definir un rol social primario para las instituciones eclesiásticas.<sup>251</sup> A su vez, las mujeres se valdrían de la promoción artística para generar una retroalimentación que avalara la perdurabilidad del cuidado a su *memoria* individual o familiar. Así, por ejemplo, la celebración de misas por el alma de las futuras difuntas llevaba aparejada, evidentemente, la donación de un valor que sirviera al mantenimiento de los clérigos que debieran officiarlas. La entrega de una cantidad en numerario será la forma más habitual pero, obviamente, aquí interesa menos que el modo alternativo de satisfacer ese sustento, esto es, mediante la ofrenda de obras de arte o de arquitectura. Lo ejemplifica el instrumento levantado con la publicación sacramental del testamento de Ermengarda en 1040, pues es en virtud de los deseos de la fallecida que sus albaceas concretan en su nombre “*ad presbiteros Sancti Petri, ipsa sua copa argentea per missas*”,<sup>252</sup> es decir, que los sacerdotes de la catedral de Sant Pere de Vic, al objeto de decir un número indeterminado de misas por la difunta, reciban una copa de plata que ella misma les había donado.

Es evidente que el sitio elegido para la inhumación no debía congrega todas las mandas *pro anime*, siendo habitual, con vistas a una mayor efectividad, que se hicieran diversas ofrendas destinadas al canto de misas a favor de distintos establecimientos religiosos. Al testar Ermesenda de Carcassone distribuye varias cantidades entre los presbíteros de Sant Feliu de Girona y los de la catedral gerundense con esta misma finalidad.<sup>253</sup>

---

<sup>249</sup> Riquer, 1956, II, p. 229-241. Cfr. Aurell, 1997b, p. 119-155; Jaspert, 2009, p. 183-218.

<sup>250</sup> Schleif, 1990; Sauer, 1993; Nelson, 2000, p. 722-734; Santinelli, 2003, p. 459-484.

<sup>251</sup> Geary, 1994, p. 77-92.

<sup>252</sup> Junyent, MUNDÓ, 1992, p. 99-103, doc. 65.

<sup>253</sup> Gil Román, 2004, II, p. 530-531, doc. 187.

También responde a la voluntad de asegurar la construcción y transmisión de la *memoria* la promoción arquitectónica para la construcción de panteones o cementerios o la creación y decoración de tumbas y sarcófagos. Existe de nuevo el caso documentado, y un buen ejemplo es la contribución de Emma con dos onzas al “*cimiterium*” de la catedral de Barcelona.<sup>254</sup> Más específicamente a la fábrica del cementerio fue la donación en 1084 de Estefanía de dos sueldos “*ad opere galilee*”,<sup>255</sup> a la galilea de la catedral de Santa Maria de la Seu d’Urgell.

Por la misma razón se encargarán y donarán, asimismo, toda clase de ornamentos para el culto o el ajuar.<sup>256</sup> En este caso, la promoción de este tipo de obras se entiende pensada a favorecer el sentido inherente de reciprocidad al que antes se aludía pues el mobiliario y los objetos se emplearán en los ritos litúrgicos asociados al culto a los difuntos. Ésta, además, se entiende una praxis deliberadamente proselitista, pues si seguramente serán esos *ornamenta ecclesiae* donados los que se empleen en la celebración de aniversarios por la promotora, también serán aquellos mismos, si es que el ajuar del templo no dispone de otros, los que se utilicen para todos aquellos que habiendo aportado los medios para asegurar su sepultura en la misma casa monástica o catedralicia así como para garantizar la realización de sufragios por sus almas, se hayan ganado el derecho a ser parte interesada de las ceremonias de conmemoración colectivas como el día de Todos los Santos, o bien, en la recitación canónica del oficio de difuntos o en sus respectivos aniversarios.

Con este tipo de promoción, por tanto, es posible se buscara otra vía para la construcción y transmisión de la *memoria* porque en los familiares del resto de fallecidos, así como en los clérigos o monjes/as a los que se hubiera encomendado la cura de su alma, se generaría un sentimiento de agradecimiento verso la generosidad de aquella promotora y, por extensión, ese tipo de virtud se asociaría a la identidad de la difunta. Así, cuando en 1040 la vizcondesa de Barcelona Ermengarda emite testamento y lega su cuerpo al monasterio de Sant Cugat del Vallès “*ad sepeliendum*”, especifica que, con ello, entregaba unos cuantos útiles de uso doméstico, entre ellos dos cálices.<sup>257</sup> Pero si como se dijo pudiera ser dudoso que esos implementos sirvieran para el culto por tratarse de cucharas y ollas,<sup>258</sup> más certera es la estipulación de Dulce que “*dimitto ad diem mee sepulture et per missas et in ipsa ebdomada*

---

<sup>254</sup> BAUCELLS, *et al.*, 2006, IV, p. 2235-2238, doc. 1442.

<sup>255</sup> BARAUT, 1984-1985, p. 119-120, doc. 997.

<sup>256</sup> SCHLEIF, 1990, esp. p. 17; SAUER, 1993, p. 13, 26-31.

<sup>257</sup> RIUS, 1946-1947, II, p. 190-191, doc. 531.

<sup>258</sup> *Vide supra* I. 1.3.1.

*celbrandas L solidos*”,<sup>259</sup> entrega para su sepultura una cantidad de dinero junto con un cáliz de plata para el altar de Santiago de Santa María de Amer. Tal vez lo ilustre mejor la donación de Guisla en 1101 a Sant Esteve de la Sarga de un cáliz de plata que debe revertir “*per una missa cantar ad episcopo*”,<sup>260</sup> en que se cantara una misa por del obispo. Muy particular es, en cambio, la disposición de 1103 que en su testamento estipulan los esposos Berenguer y Sicarda sobre dos cálices de plata que habían donado a Santa María de Solsona y que además se describen en el documento como “*prenominatos duos ante caput*”, es decir, como los dos cálices del altar de la cabecera. Sobreviniéndole antes la muerte al marido, entonces ordenaban que la mujer se quedase con uno de los dos cálices, el que ella quisiera y volviendo a ser de su propiedad “*ut menor prehendam de anima sua*”,<sup>261</sup> para que conservara el recuerdo del esposo. ¿Debería entenderse esta operación como de promoción-contrapromoción-promoción? En todo caso, la razón en este caso hay que buscarla no directamente en el seno de la Iglesia, sino en el amor conyugal.<sup>262</sup>

### 2.2.3 Otros intereses de índole económico-religioso

Algunas de las motivaciones de índole religioso que se detectan están informadas por las transformaciones institucionales de la propia Iglesia y de la espiritualidad en los siglos y espacios objeto de estudio. Así, por ejemplo, la reconstrucción de la catedral de Santa María de Girona y de los edificios canónicos que auspician Ermesenda de Carcassone y su hermano, Pere Roger, deben necesariamente ponerse en relación con la situación del clero que sirve la diócesis de Girona en el momento en que, a principios del siglo XI, ella es condesa consorte de Barcelona, Girona y Osona, y él sube al solio de la mitra gerundense. El proceso de reforma canónica iniciado en la centuria anterior resulta en su desajuste en aquel momento para con las prerrogativas de que disfrutaban los dos capítulos que sirven al obispado, el de la catedral de Santa María de Girona y el de la basílica de Sant Feliu de Girona. Cubiertas en mayor medida para la segunda de estas comunidades las necesidades cuanto a lo patrimonial y en lo que se refiere a la infraestructura, con la renovación de la basílica de Sant Feliu que propician otros justo en los años inmediatamente anteriores, es factible pensar que la condesa y el obispo decidieran solucionar este desequilibrio, por lo que buena parte de su promoción en

---

<sup>259</sup> (entregó al día de mi sepelio y para misas y para la limosna de la celebración cincuenta sueldos) [Trad. Autora]: PRUENCA, 1995, p. p. 79-81, doc. 41.

<sup>260</sup> BARAUT, 1988-1989, p. 23-24, doc. 1193.

<sup>261</sup> BACH, 2002, I, p. 70-75, doc. 28.

<sup>262</sup> Ya M. Aurell en el estudio de la piedad funeraria de los condes y condesas catalanes entre los siglos VIII y XIII detectó su relación con las relaciones matrimoniales y el amor conyugal: AURELL, 1998, p. 75.



torno a la catedral gira alrededor tanto de asegurar el flujo de rentas pertinente como de renovar la arquitectura del templo y de las dependencias canónicas.<sup>263</sup>

También es la reforma religiosa lo que motiva, por ejemplo, que Estefanía de Foix y su esposo, García Sánchez IV, emprendan la reconstrucción o, mejor dicho, edificación de la iglesia de Santa María de Nájera y su dotación, así como lo propio para el monasterio de San Millán de Cogolla, tomando de ellos el relevo, además, sus descendientes, Sancho Garcés IV y su esposa Plasencia, cuando los sucedan como reyes de Navarra. Establecidas las directrices en torno a las políticas religiosas del reino de Navarra por el padre del monarca, Sancho Garcés III, el Mayor, el hijo y, con él su mujer, se prestan a continuarlas en torno a la sede episcopal de Nájera. Las campañas de recuperación de tierras en la zona meridional del reino y de plazas importantes en torno a la dicha urbe durante el gobierno de los cónyuges, propician la oportunidad para extender el sistema abanderado por su progenitor al sur de los dominios territoriales navarros. Y ese era un modelo de reforma eclesiástica que gravitaba sobre la interdependencia entre las realidades monástica y diocesana en vistas a facilitar el control de ambas por la propia monarquía y, con ello, de su patrimonio.<sup>264</sup>

La fundación de Santa María de Sigüenza por Sancha de Castilla obedeció, en cambio, a la intención de la monarquía aragonesa de ofrecer a la Orden del Hospital de San Juan de Jerusalén una vía de financiación alternativa basada en la creación de prioratos Hospitalarios femeninos y el ingreso en la comunidad de nobles acaudaladas. A su vez, sin embargo, si se decide apoyar este tipo de empresa es por la inclinación de los soberanos de la Corona de Aragón a proteger la causa que abanderan durante su reinado las órdenes religioso-militares de combate a los “infeles” y recuperación de los Santos Lugares.<sup>265</sup>

---

<sup>263</sup> *Vide infra* CASE STUDY 02.

<sup>264</sup> *Vide infra* CASE STUDY 03.

<sup>265</sup> *Vide infra* CASE STUDY 06.



**Dinámicas asociadas a la promoción artística femenina**



### **3. Dinámicas asociadas a la promoción artística femenina**

No es que cuando se plantea un capítulo dedicado a explorar las dinámicas asociadas a la promoción artística femenina se quiera privilegiar un enfoque “feminocrático”, es decir, que busque por encima de todo caracterizar algunas de ellas como específicamente femeninas y no masculinas. De hecho, en muchos de los casos será necesario poner de relieve que muchas de esas dinámicas se pueden atribuir tanto a hombres como mujeres para poder intentar deducir, justamente, si hay algún caso en que la respuesta femenina, es decir, la promoción artística de las mujeres se diferencia en algo de la de los hombres y, con ello, si se puede hablar de “modos” específicamente femeninos, o la “especificidad femenina” que decía X. Barral.<sup>266</sup> Así, por poner un ejemplo, una de las dinámicas detectadas es el recurso frecuente a la representación tipológica; un recurso medieval del que se sirven tanto hombres como mujeres.<sup>267</sup> Pero lo que más interesa aquí es, primero, caracterizarlo, es decir, entender a qué tipo de figuras se recurre y cómo se concreta, y segundo, poner de manifiesto, en la medida en que sea posible, qué informó o causó la necesidad de recurrir a ello, si es que pudo condicionarlo algo. De hecho, ese es el interés fundamental aquí para la reconstrucción de todas las dinámicas que se han detectado y que se van a comentar a continuación, además, del intentar averiguar cómo contribuyeron, si es que contribuyeron en algo, a la creación artística en estos siglos y en estas geografías. Por supuesto, es en función de ello que se han diseñado cada uno de los siguientes sub-apartados, tanto en atención a cómo influye la promoción artística femenina al arte, como en relación a las motivaciones que se concretaron en el capítulo anterior.

---

<sup>266</sup> BARRAL, 2011a, p. 77-88.

<sup>267</sup> Sirva, por ejemplo, para ilustrarlo en relación a la promoción artística, recordar cómo en su reciente estudio de los retratos de donantes en la Cataluña medieval, R. Alcoy sugería que a menudo en las figuraciones absidales se recurría a crear una asociación visual entre los donantes, hombres y mujeres, representados, y las escenas de Adoración de los Reyes Magos que connotaban así la acción de la ofrenda (ALCOY, 2017, p. 45-50).

### 3.1 En torno a la construcción de la *memoria*

Para J. Le Jan-Hennebicque no había duda de que era uno de los deberes de la viuda y, con ello, de la mujer,<sup>268</sup> el de asegurar la *memoria* de su marido y de sus parientes mediante, como proponía E. Santinelli, el recurso a las donaciones *pro remedio animae*.<sup>269</sup> Aunque esto se intuye una lectura sesgada, desde el punto de vista de que, pese a que se considera cierto que la cura de la *memoria* será una dinámica asociada a las mujeres, también será prerrogativa propia de los hombres. En el contexto que nos ocupa bastaría quizá recordar la instrumentalización masculina de la *memoria* de una parte de la casa real aragonesa mediante la elección de sepultura de los soberanos y la consecuente sistematización de los panteones regios de Santa Maria de Poblet y de Santa Maria de Santes Creus en la *Catalunya Nova*.<sup>270</sup> No obstante, si hay un aspecto que se presta a retorcer todavía más la cuestión es la asociación única del concepto de *memoria*, tal y como era entendido en el medievo, a la conmemoración funeraria.<sup>271</sup> Hoy se entiende que la construcción de la *memoria* se aplica a todos los varios tipos de recursos empleados en moldear la identidad propia o ajena a partir de la asociación a un individuo de un determinado conjunto de valores positivos o negativos y que la conmemoración funeraria sólo es un elemento más integrado en ese sistema de codificación,<sup>272</sup> el que compete a todo lo que se realiza justo en los momentos previos y en los posteriores al fallecimiento del individuo que se quiera memorizar. Y sí, si emplea para ello la forma normal con que se designa la generación o acumulación de recuerdos (memorizar), es porque ya hace mucho que los estudios de M. Halbwachs contribuyeron a dar a entender que la memoria es mucho más que un fenómeno psicológico conectado con las personas y, en concreto, una noción que integra naturalmente un componente social y uno comunicativo y que, como tal, estimula la interacción entre varios individuos.<sup>273</sup>

---

<sup>268</sup> LE JAN-HENNEBICQUE, 1995.

<sup>269</sup> SANTINELLI, 2003; SANTINELLI, 2005.

<sup>270</sup> NICKSON, 2009, p. 1-14.

<sup>271</sup> Para un ejemplo de sistematización de la *memoria* funeraria en estas tierras en cronologías bajomedievales y, en particular, el de Elisenda de Montcada: MCKIERNAN, 2012, p. 309-354.

<sup>272</sup> SCHLEIF, 1990.

<sup>273</sup> HALBWACHS, 1992.

### 3.1.1 Estrategias de auto-representación: imágenes icónicas y epigráficas

Hace tiempo que los estudios de S. Silva contribuyeron a explicar cómo a menudo en el desarrollo de la iconografía del retrato de donantes en estas geografías interviene un componente tipológico que asume un rol importante en la construcción y diseminación de la *memoria* de los promotores.<sup>274</sup> Sus investigaciones más recientes, al abundar en el estudio de los retratos, en su caso, matrimoniales, han permitido además ahondar todavía más en lo que afecta a la mitad femenina.<sup>275</sup> Ocurre, sin embargo, que no puede hablarse, por lo que se ha estudiado, y a no ser que se tenga conocimiento de alguno que aquí se haya escapado, de que las mujeres navarras, catalanas, y aragonesas de los siglos XI y XII que promocionaron obras de arte y de arquitectura que contuvieron algún tipo de figuración de las mismas, la concibieran, -ellas o los diseñadores del contenido visual-, en modo tal a como desde E. Lipsmeyer se entiende de forma ortodoxa lo que es un retrato de donantes, esto es, una representación del promotor ofreciendo una versión en miniatura de su donativo.<sup>276</sup> Ni siquiera el retrato de Estefanía de Foix en el *Privilegio de Nájera* que contempla su representación apuntando a un modelo de la iglesia cuya construcción y decoración ha o habrá de promocionar, puede entenderse como tal. La reina señala con el dedo a la maqueta, ni la sujeta ni la misma está en relación con el aspecto de la promoción que se quiso plasmar allí: el de la reina como patrona y no estrictamente como donante.<sup>277</sup> Cosa distinta es que, tal que retratando un acto de promoción artística, a todos los retratos que lo representan se les pueda dar la designación genérica de retrato de donantes porque, al fin y al cabo es cierto que, en la mayoría de los casos, esas imágenes aluden a acciones que involucran simultáneamente el patronazgo y la donación.<sup>278</sup>

Dicho esto, el único caso que fue concebido atendiendo fielmente a las características propias de la definición tradicional, es el de las dos mujeres que posiblemente se retrataron como donantes en el *Estandarte de san Odón*. Allí, además, se hace meridianamente claro porque se emplean recursos visuales que fácilmente se pueden asociar a las acciones de ofrenda o entrega que se vinculan a la donación. Más aún considerando que se emplearon recursos muy similares a aquellos con los que se solucionan buena parte de los ejemplos de retratos de donantes femeninas castellanos y asturianos en este mismo horizonte temporal.

---

<sup>274</sup> SILVA, 1988, p. 445-457.

<sup>275</sup> SILVA, 2016, p. 581-609.

<sup>276</sup> LIPSMEYER, 1981; KLINKENBERG, 2009.

<sup>277</sup> Sobre la ambivalencia donante/fundadora: JÄGGI, 2002-2003, p. 27-45.

<sup>278</sup> Para un recorrido reconsiderando la "agency" del promotor en función del tipo de retrato: PERKINSON, 2013, p. 257-274.

Para otro buen nutrido grupo se recurrió, en cambio, al tipo de representación tipológica al que antes se aludía.<sup>279</sup>

Si como se dijo, J. Schulenburg proponía un recorrido por las efemérides de varias santas, algunas de las que también se glosaron aquí y otras tantas, fue para demostrar que al asociar los hagiógrafos sus vidas piadosas con su dedicación a la promoción artística, además de para difundir una rigurosa observancia devocional, sirvieron a sentar el ejemplo entre el resto de mujeres.<sup>280</sup> Y así como la autora detectó, en la redacción de las *Vitae*, esa conceptualización eclesiológica velada de la promoción artística como fuente de piedad, así percibió D. Iogna-Prat que los exégetas carolingios, cuyas enseñanzas informarán el modelo de religiosidad que imperará en estas geografías durante buena parte del siglo XI, contribuirán también decididamente con sus glosas y comentarios a definir un modelo idealizado de conducta tanto para las personas consagradas a la carrera eclesiástica masculina y femenina, como para los soberanos y, lo que más nos interesa, para las soberanas, espejo en el que el resto se mira y a quienes se emula.<sup>281</sup> Ahora, sin embargo, con sus enseñanzas el protagonismo se centrará en torno a la Virgen, quien define por encima de ninguna otra las virtudes que se vinculan al ejercicio de piedad. Así se perpetúa, además, y con mayor intensidad si cabe, con la asimilación paulatina en estas coordenadas espacio-temporales de la religiosidad Gregoriana,<sup>282</sup> y sobra decir que más incluso aún con la instalación del Císter, y el auge devocional mariano propio de las enseñanzas bernardas y su exégesis.<sup>283</sup>

De ahí que no sorprenda, en absoluto, que tres retratos vinculados con representaciones de acciones de promoción artística, los de Guisla de Lluçà, Estefanía de Foix y Felicia de Roucy en el frontal de altar orfebre de Girona, el *Privilegio de Nájera* y el *Díptico de Jaca* fueran concebidos en clave virgo-mimética, esto es, de auto-asociación de su identidad a la de la Virgen María, es decir, no sólo para obtener la sanción mariana sobre sus iniciativas de promoción artística, sino para que con la vinculación de su persona al *exemplum* se legitimaran los propósitos o motivaciones que inspiran en primer lugar, esa promoción.<sup>284</sup>

---

<sup>279</sup> Un recorrido por una serie de retratos medievales femeninos con connotaciones de auto-representación en: MARIAUX, 2012, p. 393-428, con el estudio pormenorizado de cada caso. Para los parangones peninsulares aquí propuestos: *Vide infra* CASE STUDY 05.

<sup>280</sup> SCHULENBURG, 2012, p. 245-257. Cfr. EASTON, 2016, p. 333-347.

<sup>281</sup> IOGNA-PRAT, 1992; IOGNA-PRAT, 1996b.

<sup>282</sup> CORBET, 1996.

<sup>283</sup> *Vide Infra* CASE STUDY 06.

<sup>284</sup> Sobre el ejercicio de autoridad femenina en clave mimética mediante la posesión de objetos portátiles: SCHLEIF, 2016, p. 382-403. Para el fundamento teológico escolástico del retrato tipológico: SAND, 2014.



En otros casos, como en el retrato de la abadesa de Santa María de Vallbona, Eldiarda de Anglesola, en la efigie de su tumba, se recurrió a asociar la representación de la finada con una serie de insignias,<sup>285</sup> lo que tradicionalmente se conoce como *regalía*, salvo que, en su caso, y originándose su autoridad no en el seno político, sino en el religioso, beben de las mismas fuentes que la informan. Se hizo acompañar, por tanto, de una serie de atributos como las llaves del convento, el báculo, el libro de la Regla, y el tocado que identificaba su origen nobiliario. En el estudio del retrato aquí se ha llegado a la conclusión de que con todos esos elementos subsidiarios se quería aludir al ritual de bendición, es decir, al rito por el que recibió todo su poder como gobernanta del cenobio y como parte del cual se le hacía entrega de todos esos objetos o insignias.

Otra estrategia de auto-representación que involucrará contenido de tipo visual es la promoción de una obra que incluya un programa iconográfico especialmente pensado a significar las motivaciones que impulsaron en primer lugar esa promoción, a menudo informadas por preocupaciones de esas mujeres que, por supuesto, en la mayoría de los casos, no intentarán subsanar solamente a través de la promoción artística. Así lo detectó T. Martin en las imágenes y temas que decoran los capiteles del Palacio Real de Huesca y, más en particular, la llamada Sala de doña Petronila (Fig. III.01-III.02).<sup>286</sup> Como explicaba la autora, son los desvelos de Petronila, reina de Aragón (1157-1164), después de haberle traspasado el poder a su hijo, Alfonso II, el Casto, por garantizar su seguridad y la estabilidad del reino, los que seguramente la estimulan al patronazgo de un ciclo con imágenes que, no por los temas en sí, sino por su codificación visual, se prestan a dar voz a esas preocupaciones.

Muy similar se intuye, también, la programación de las imágenes con que se decoró la sala capitular de Santa María de Sigüenza. Con dos ciclos veterotestamentarios y novotestamentarios codificados en función de aludir al matrimonio, a la indisolubilidad de la unión conyugal, a la maternidad, a las consecuencias de obrar el mal y los modos de redimirlos personalmente así como a través de una mujer, a la topografía de los Santos Lugares, a la importancia de la transmisión hereditaria y a la santificación del linaje de los soberanos de la casa real aragonesa mediante la asociación del mismo al propio de Cristo, aquí se ha intuido un sólo trasunto que más plausiblemente se pudiera reflejar con todo ello: las circunstancias en que el rey Pedro II, el Católico, intenta repudiar a su esposa, Maria de Montpellier, negociando su matrimonio con Maria de Monferrato, la heredera al trono del reino de Jerusalén, con la mediación de las ordenes religioso-militares del Temple y del Hospital. Pero la significación de

---

<sup>285</sup> *Vide infra* CASE STUDY 06.

<sup>286</sup> MARTIN, 2007, p. 89-117.

este contenido no sirve a identificar ni al rey ni a Maria de Montpellier como promotores de las pinturas, sino quizá a la madre de Pedro II, el Católico, es decir, Sancha de Castilla y, en concreto, su adhesión a la causa de Maria de Montpellier intentando que su hijo desistiera del rechazo y se centrara en la concepción de un hijo varón que pudiera heredar el reino.<sup>287</sup>

En cuanto a los dispositivos icónicos, no pueden olvidarse tampoco, tal y como demostró nuevamente T. Martin para el caso de la reina castellano-leonesa Urraca I, de León, cómo la promoción arquitectónica y las propias construcciones con su decoración, en tanto que herramientas para la propaganda personal y familiar, serán igualmente mecanismos visuales de auto-representación.<sup>288</sup>

Desde el punto de vista textual, si a todas las inscripciones que aluden a un promotor o a un artista se las llama convencionalmente “firmas”, no es que se quiera tirar por tierra un recurso tan interiorizado en los estudios en torno a esta problemática,<sup>289</sup> pero sí se debería añadir un matiz. Se considera oportuno diferenciar entre los epígrafes que se conciben específicamente como firmas y los versos que refieren una acción de promoción artística. Aquí por firmas se entienden las de Ermesenda de Carcassone, en la piedra sigilar con su nombre que integra en el corpus decorativo del frontal de altar gerundense,<sup>290</sup> y la de Felicia de Roucy en el *Díptico de Jaca*.<sup>291</sup> Se considera así porque parece oportuno, desde el punto de vista metodológico, hacer una distinción entre los recursos epigráficos que sirven a establecer una jerarquización de la autoría y los que simplemente persiguen inmortalizar el recuerdo de una acción de donación o patronazgo.

Para ser un poco más claros, se entiende que las de la reina y la condesa son mecanismos específicos de auto-designación para la asociación a su persona de la *autoría* de la obra por encima de ningún otro agente,<sup>292</sup> esto es, por encima de otro promotor, del artista o del diseñador del programa. Curiosamente, se trata de casos en los que la promoción de las obras en las que ellas actúan como patronas, se asocia no sólo a la intervención de otros promotores, en Girona, Guisla de Lluçà y, en la Serós, Pedro Sánchez I, -mediador-, sino también con un retrato de los mismos. Por eso no sorprende, y en esto el caso de Ermesenda

---

<sup>287</sup> *Vide infra* CASE STUDY 07.

<sup>288</sup> MARTIN, 2006.

<sup>289</sup> Para un análisis global de la problemática en torno a la suscripción epigráfica y la auto-conciencia: DIETL, 2009. Para la bibliografía oportuna: *Vide supra* I. 1.3.1, 1.3.2.

<sup>290</sup> *Vide infra* CASE STUDY 02.

<sup>291</sup> *Vide infra* CASE STUDY 04.

<sup>292</sup> Sería el tipo de fenomenología que se podría definir con el título “*Prior omnibus autor*” que Ulrike Bergmann utilizó como procedente de una inscripción para analizar una serie de casos de promoción artística: BERGMANN, 1985, p. 117-169.

de Carcassone es todavía más claro, que se recurra a fórmulas propias de la cultura diplomática como la estampación única del nombre,<sup>293</sup> en la forma real de una firma, o que el objeto que la contiene y que se dona sea un sello, es decir, un objeto propio de los mecanismos de autenticación de las prácticas notariales.

Del otro tipo, es decir, de las que no se deberían llamar propiamente *firmas* sino... quizá simplemente fórmulas de auto-designación de la promoción artística, se puede referenciar la de la propia Guisla de Lluçà en el antipendio de Girona y su "Guisla, condesa, me hizo hacer".<sup>294</sup> Atención, sin embargo, porque seguramente también fue habitual el recurso a la reproducción epigráfica solamente del nombre de la retratada en los casos en que la efigiada fuera receptora y no promotora, como el de Lucía de la Marca en las pinturas del Burgal.<sup>295</sup> De hecho, es difícil buscar un mejor mecanismo de autenticación, es decir, de identificación del conmemorado que el uso del nombre como si fuera una firma de la difunta.

### 3.1.2 Conmemoración funeraria y legitimación de la autoridad propia y familiar: modelos matrilineal y patrilineal

Si hay una fundación monástica que desde siempre se ha dicho vinculada con el culto a la *memoria* familiar, esa es la de Sant Pere de Casserres (Osona) (Fig. III.03). Existente una iglesia en el lugar como poco desde el siglo X, se conoce que en 1005 cuando la vizcondesa de Osona, Ermetruit, adquiere del conde de Barcelona, Girona y Osona, Ramon Borrell, la propiedad de su alodio y de todo el valle circundante de Sau, debía estar en un estado tal de ruina que la dama se había propuesto rehabilitarla, como atestigua el documento, con el establecimiento allí de una comunidad de monjes que debían observar, por prescripción suya, la regla de san Benito.<sup>296</sup> Hasta aquí nada contempla la documentación sobre las razones para la institución cenobítica como informadas en el deseo de Ermetruit de conmemorar el fallecimiento de alguno de sus familiares.

Fue la tradición, sin embargo, la que en base a una leyenda fundacional, la del *Sant Infant*, contenida en una visita pastoral de 1556 de Segimon Farreras, vicario general de la mitra ausonense, vinculó la conmemoración funeraria a su fundación. El relato estaba asociado al hallazgo en época moderna de un sepulcro-relicario donde se alojaron los restos de un

<sup>293</sup> Sobre el recurso de los promotores a servirse de la cultura diplomática: MAXWELL, 2018, p. 259-277.

<sup>294</sup> *Vide infra* CASE STUDY 02.

<sup>295</sup> *Vide supra* I. 1.3.2.

<sup>296</sup> GIL ROMÁN, 2004, I, p. 237-238, doc. 22.

neonato, y al que las fuentes legendarias identificarán con un vizconde de Cardona llamado Bermon.<sup>297</sup> De los dos únicos titulares de la dignidad con un horizonte vital más o menos cercano a la posible construcción de la fábrica monástica, Bermon I († 1030) y Bermon II († 1086), se sabe a ciencia cierta que lejos de morir en la infancia, vivieron hasta la edad adulta, el primero, además, con tiempo suficiente para impulsar la refundación canonical en torno a Sant Vicenç de Cardona.<sup>298</sup>

No obstante, como sugería A. Pladevall, seguramente los motivos tampoco deban buscarse en el traslado de la familia vizcondal de Osona a Cardona con la concesión en 986 al vizconde Ermemir II, de Osona, de la carta puebla de Cardona.<sup>299</sup> Sin poder precisar en qué lugar del condado de Osona estuvo fijada la residencia de Ermetruit y sus parientes antes de que la franquicia dada a su hijo conllevara su desplazamiento, difícilmente pudo estar ubicada en el en torno del *Castro Serris* que representaba un enclave considerablemente alejado del corazón de los dominios familiares. Tampoco es que de Ermetruit, a quien se debe asignar todo el protagonismo para la fundación gracias a su alabanza en el documento de fundación como “matrona”,<sup>300</sup> haya quedado constancia alguna sobre un interés específico en la construcción ya fuera de la nueva iglesia o de las dependencias claustrales.

Ciertamente emparentada a grandes rasgos con la otra iglesia de promoción de la familia vizcondal, esto es, la del castillo de Cardona, y en su caso protegida la edificación por la rama masculina de la familia, la de Casserres se adapta al plan basilical, con tres naves de profundidad ligeramente desigual, -más larga la central-. Tiene cabecera triabsidada, siendo precedido el ábside mayor, semicircular al interior y al exterior como los colaterales, por un largo tramo presbiteral recto, con embocaduras todos de arco de medio punto doblado y cubiertas de cuarto de esfera. Las naves están divididas en dos únicos tramos y separadas por potentes pilares de perfil cruciforme. Aunque la bóveda de la nave de Tramontana corresponde a una refacción posterior, en origen cerraba, como el resto, con bóvedas de medio cañón. Los muros se aparejaron con bloques medianos bien tallados pero sin pulir, dispuestos en hiladas regulares de altura desigual, y recurriéndose en los pilares a alguna pieza de refuerzo angular (Fig. III.04). Se emparenta ciertamente con aparejo de otras construcciones de la primera mitad del siglo como la propia Cardona, pero en Casserres se impuso máxima austeridad. Todo el juego de volúmenes se reserva a la decoración exterior de los ábsides, recorridos por frisos de arcuaciones entre lesenas (Fig. III.05-III.07).

<sup>297</sup> Sobre las leyendas en torno a Casserres: SOLDEVILA, 1998, p. 137-150.

<sup>298</sup> Sobre Sant Vicenç de Cardona: *Vide infra* CASE STUDY 01, con la bibliografía oportuna.

<sup>299</sup> PLADEVALL, 2004, p. 63-65.

<sup>300</sup> GIL ROMÁN, 2004, I, p. 237-238, doc. 22.

Curiosamente, se recurrió a una articulación diversa de arquillos y lesenas, con grupos de cuatro para el absidiolo norte, de dos en el central y de tres en el colateral sur. Ideados todos como arcos ciegos, en el ábside mayor se los dotó de cierta profundidad a modo de falsas ventanas y en manera similar a como de forma más tosca se puede apreciar, por ejemplo, en la cabecera de Santa Maria de Mur, de finales de siglo. La única solución que hace divergir al absidiolo de Mediodía con respecto a los otros es la configuración del vano axial con triple arquería. Esta sofisticación se ha considerado sintomática de su construcción en un momento posterior a la otra pareja.<sup>301</sup> Efectivamente, es en la ventana de aquel ábside y en la talla algo más ruda de las losillas que forman los arcos en el absidiolo norte donde descansan las mayores diferencias. En consecuencia, se ha propuesto que el suelo que ocuparía el colateral de Mediodía estuvo ocupado, hasta la terminación de los otros dos ábsides, por el oratorio antiguo del que hablaba el documento de 1005.<sup>302</sup>

Hay algunos indicios para pensar que la antigua iglesia debió en efecto servir a la comunidad instalada en aquel momento durante un proceso inicial de acumulación del temporal y de los medios para financiar el proyecto. Se ha dicho también, sin embargo, que la construcción del absidiolo sur debe ser posterior por superponerse a las tumbas sobre las que alza, llamadas, por cierto, *sepulcros condales*. Es imposible demostrar tanto que la primitiva capilla estaba en aquel emplazamiento, como que ésta fue arrasada concluidos los otros dos ábsides para construir el meridional pero, además, se entiende que de ser así no había motivos para no respetar del todo la superficie ocupada por la *sagrera* (cementerio) pues, al fin y al cabo, al interior, la colocación de los pilares del segundo tramo desde los pies ya denuncia que no están perfectamente alineados sino, paradójicamente y contradiciendo esa idea de precocidad,<sup>303</sup> algo más adelantado el del lado norte (Fig. III.08).

Se diría más bien, por tanto, que en Casserres los límites del solar que hubo de ocupar el templo, encabado entre dos despeñaderos, y especialmente ajustado al borde en el frente de la cabecera, supusieron una serie de retos edilicios que se superaron a costa de la simetría del templo. Ello denuncia el recurso a un maestro de obras diestro pero, por supuesto, no el homólogo responsable para la construcción de Cardona, una iglesia de “perfección” estructural, técnica y estereotómica. Ultra a todo otro tipo de disparidades formales como, por ejemplo, la ausencia de la cripta bajo el presbiterio en Casserres, es posible, ciertamente, que esas

---

<sup>301</sup> PLADEVALL, 2004, p. 36.

<sup>302</sup> PLADEVALL, 2004, p. 36.

<sup>303</sup> Lo lógico es que siguiendo una secuencia normal, lo último a construir no se hubiera arrimado más al despeñadero que lo ya edificado. Con todo, no parece que la ruptura del eje de alineación de los soportes interiores sea argumento válido para periodizar en este caso.

dificultades inherentes a la adecuación de la iglesia al terreno comportaran un proceso edilicio lento y que difícilmente arrancarían en el momento de la fundación en 1005, sino necesariamente algunos años después y después de que se iniciara el de Cardona en 1019.

De hecho, no a Ermetruit pero sí a la esposa de uno de sus herederos, Engúncia, quien la sucederá como vizcondesa de Osona al desposar a su hijo, Ramon I, de Osona, y habiendo tomado éste el poder sobre la dignidad vizcondal a la muerte del primogénito Ermemir II antes de 1009, sí se le conocerán en 1039 toda una serie de mandas testamentarias que deben revertir sobre la obra de Casserres y, en concreto, que ella “*relinquo ad opera predicto cenobi*”, entregaba a las labores edilicias, y “*ad operam Sancti Petri predicti*”, a favor del monasterio.<sup>304</sup>

No hay motivos para sospechar que Ermetruit tuviera especiales restricciones a la distribución voluntaria de su patrimonio según sus propios criterios pues entre 992 y 995 hizo varias donaciones de sus propios bienes a favor de otro de sus hijos, Arnulf, para que pudiera consagrarse a la carrera eclesiástica como obispo de Vic (992-1010), y también de su segundogénito, Ramon I, para que percibiera las rentas de un número importante de parroquias del dominio vizcondal especificando que si moría sin descendencia se derivaran en beneficio de los grandes monasterios de Ripoll y de Rodes y de la catedral de Vic.<sup>305</sup> Por tanto, aparentemente no hay razones para pensar que la vizcondesa quisiera fundar una nueva institución monástica en vistas a poder redirigir hacia allí sus propiedades y consagrarlas, con ello, al seno de la Iglesia, en un ejercicio personal de poder.

Precisamente, la clave para entender los motivos de Ermetruit se halla en el “*Y morint Ramon sense fills passant a Sant Pere de Vic, Ripoll y Sant Pere de Rodes (sic.)*” de aquel documento de donación.<sup>306</sup> Aparentemente, en aquellas fechas, el primogénito y heredero, Ermemir II, no debía tener mayores problemas de salud, pues con la concesión de la franquicia de la villa de Cardona en 986 se había puesto en marcha el primer importante ejercicio de gobierno vizcondal de los descendientes de la vizcondesa, esto es, el desplazamiento a Cardona que, con la construcción del binomio colegiata-castillo pondría las bases para asentar un modelo económico, el de explotación de las minas de sal, que eventualmente se convertiría en fuente primordial de ingresos para la familia.<sup>307</sup> La situación hacia 1005, momento de la refundación de Casserres por Ermetruit, quizá había ya cambiado pues se sabe que Ermemir II

<sup>304</sup> LLOP, 2009, I, p. 169-172, doc. 152.

<sup>305</sup> LLOP, 2009, I, p. 79-80, doc. 50.

<sup>306</sup> LLOP, 2009, I, p. 79-80, doc. 50.

<sup>307</sup> Sobre la perpetuación del linaje vizcondal y el negocio en torno a la explotación de las minas de sal de Cardona: RODRÍGUEZ BERNAL, 2009.

dos años después delegaría ya la carga vizcondal en su hermano Ramon I, muriendo al poco y en un momento indeterminado que se fecha genéricamente antes de 1009.

Preocupada por la cuestión sucesoria, tanto por la frágil salud de sus hijos, pues el mismo Ramon I tampoco viviría más que cinco años más, -hasta 1014-, como por el problema de la falta de descendencia del nuevo heredero, -recordemos el sepelio en Casserres de un neonato y el compromiso del tercero para con la dignidad episcopal-, seguramente el establecimiento de una casa cenobítica fue concebido por la vizcondesa con el propósito de establecer un marco adecuado para la conmemoración de los hijos fallecidos a través de su persona y los valores asociados a ella en virtud de esa piedad, y, con ello, legitimar el prestigio de su propia estirpe en vistas a que nadie pudiera cuestionar la viabilidad para que los miembros de su linaje pudieran seguir ejerciendo como vizcondes pese a que murieran tan jóvenes.

Lo más interesante, sin embargo, es que la iniciativa de Ermetruit, como la de Violante de Hungría en Vallbona de les Monges más de dos siglos después, se plantea como un modelo de construcción de la *memoria* familiar intergeneracional y matrilineal, es decir, destinado a que otros integrantes de la familia vizcondal tomaran el relevo, pero no cualquiera, sino las mujeres de la familia. De hecho, es esta cuestión la que mejor explica que si Ermetruit hizo lo posible por reunir un importante patrimonio en torno a Casserres a base de una serie cuantiosa de compras y donaciones, Engúncia, su nuera, se prestara a dar continuidad al proyecto protegiendo y estimulando la construcción de la fábrica monástica, en su caso justificado por la muerte prematura de su marido Ramon I, y de su hijo y sucesor del padre, Bermon I, en 1029, -al que ella sobreviviría todavía diez años-, de modo que, al testar en 1039, lo primero que estableciera fuera "*In primis date ad domum Sancti Petri Castrum Serras, ubi corpus meum requiescere debet...*",<sup>308</sup> es decir, una serie de donaciones a favor del cenobio de Casserres para que su cuerpo fuera allí sepultado.

Se pensó para concretar un modelo a perpetuar en el tiempo por las mujeres de la familia en vistas a enaltecer su propia dignidad, pero no en aras de acumular poder para sí mismas, sino para aquilatar la *memoria* de sus hijos y maridos y así asegurar la legitimación continuada de su autoridad, pues siendo ellas las que los sobrevivían era a fuerza de conectar sus valores con una iniciativa pía como la de fundación de un monasterio, su protección, su promoción arquitectónica y el establecimiento allí del panteón familiar femenino, que con la dignificación propia ennoblecían las virtudes que querían se asociara públicamente a su

---

<sup>308</sup> LLOP, 2009, I, p. 169-172, doc. 152.

estirpe. Lo más importante es que si hubieran querido que la *memoria* se vehiculara desde lo masculino, hubiera sido tan sencillo como favorecer la instalación del panteón vizcondal masculino en Cardona, una empresa directamente promovida por los hombres de la familia, y promover la construcción de su galilea, en lo que ellas nada tuvieron a ver.

Si Cardona representaba los esfuerzos de una serie de hombres destinados a morir prematuramente, entonces se vieron en la necesidad de polarizar la *memoria*, es decir, de crear un espacio pensado específicamente a la transmisión de la *memoria* familiar femenina que era, al fin y al cabo, la que durante los largos años inmediatamente posteriores a la muerte de todos aquellos vizcondes seguiría representando, por asociación conyugal, los valores de aquéllos. Que se impuso, además, como un modelo eficaz, lo demuestra el que casi cien años después, en 1131, al emitir sus últimas voluntades Almodis, otra vizcondesa de Osona de la misma familia, lo primero que establecía en su testamento era “*In primis concedo Domino Deo et beatis eius apostolis Petro et Paulo monasterioque Castriserrensi ubi corpus meum iubeo sepelire...*”, es decir, que quería ser enterrada en Casserres haciendo una serie de ofrendas importantes al cenobio para garantizar allí su sepelio.<sup>309</sup>

De hecho, es una lectura similar la que debe darse a la promoción del *Díptico de Jaca* por Felicia de Roucy y a su concepción como *memento*, es decir, como una obra ideada para conmemorar la *memoria* funeraria de sus familiares traspasados, en su caso, de su marido el rey Sancho Ramírez, y de su cuñada, la condesa Sancha Ramírez, y para la que contó como mediador en el encargo con su hijastro, Pedro Sánchez I, quien entonces se había convertido en rey de Aragón.<sup>310</sup> Se debe comprender que el panteón regio no estuvo instalado en el convento de Santa María de Santa Cruz de la Serós, es decir, el espacio para el que el *Díptico de Jaca* fue pensado y donado, sino que estaba localizado en el cercano monasterio de San Juan de la Peña.

No obstante, el cenobio de la Serós representaba para las mujeres de la familia real aragonesa todo lo que Casserres para las vizcondesas de Osona, es decir, a base de consagrarse las infantas, esto es, las hermanas del rey Sancho Ramírez y tías de sus sucesores, Urraca, Teresa y la propia Sancha Ramírez, a la promoción arquitectónica y escultórica del monasterio, así como a la reunión de su temporal,<sup>311</sup> el convento jacetano se había convertido en el mejor receptáculo de su *memoria*, la *memoria* femenina de la casa real aragonesa. De hecho, no puede pasar desapercibido que la propia Sancha Ramírez encargó, -

---

<sup>309</sup> LLOP, 2009, I, p. 424-427, doc. 429.

<sup>310</sup> *Vide infra* CASE STUDY 04.

<sup>311</sup> *Vide infra* CASE STUDY 04.



como aquí se piensa,<sup>312</sup> e hizo decorar el *Sarcófago de doña Sancha*, esto es, su propia tumba en el mismo convento, con un programa de contenido esencialmente escatológico y funerario pensado para construir con ello su *memoria* personal y asegurar su transmisión, nuevamente, desde el propio ámbito femenino, pues serían las monjas de la Serós las que deberían rezar las preces por la salvación de su alma.

Por ello, de nuevo, es entregando a la Serós y no a San Juan de la Peña una obra pensada para conmemorar a sus parientes difuntos, que Felicia de Roucy, quien los había sobrevivido, a fuerza de vincular la piedad de su promoción artística con un lugar que representaba la *memoria* familiar femenina, contribuía a perpetuar la *memoria* de sus familiares, muertos y vivos, como en el caso del propio Pedro Sánchez I, desde lo femenino. Lo mismo es de aplicación, por ejemplo, a la reina Sancha de Castilla, y a su promoción para la instalación en el priorato femenino de Santa María de Sigena del panteón regio donde se inhumarían ella misma, su hija Dulce, consagrada allí como monja, y su propio hijo y sucesor al reino de la Corona de Aragón tras el traspaso de Alfonso II, el Casto, Pedro II, el Católico.<sup>313</sup>

Es vinculando la *memoria* funeraria de sus parientes a un contenedor, -la iglesia conventual de Sigena-, que representaba su propia *memoria*, pues había sido Sancha de Castilla la protagonista en la promoción arquitectónica y quizá pictórica del priorato femenino, la que sirve a todas estas mujeres a establecer un modo de transmisión de la *memoria* esencialmente matrilineal, especialmente pertinente para una sociedad, como la aragonesa y catalana de los siglos XI y XII, donde el antiguo sistema de legitimación genealógica matrilineal propio de los siglos anteriores y que se manifestaba en las referencias documentales a los individuos como "hijos de tal madre", había dado ya paso por entonces a uno fundamentalmente patrilineal que se evidenciaba,<sup>314</sup> por ejemplo, como bien estudió M. Aurell, en la transmisión de los nombres de los padres a los hijos.<sup>315</sup>

Ellas lo tuvieron relativamente más fácil para modular la *memoria* funeraria y el enfoque matrilineal a través de la promoción artística gracias a la resistencia en el tiempo de las premisas ideológicas francas en la definición de los principios identitarios del condado y después reino de Aragón y de los condados catalanes, así como mucho más tarde de la propia

---

<sup>312</sup> Vide *infra* CASE STUDY 04.

<sup>313</sup> Vide *infra* CASE STUDY 07.

<sup>314</sup> Estaba convencido G. Duby de que en los siglos XI y XII el modelo franco matrilineal había ya cambiado por uno patrilineal (DUBY, 1997-1998; ARIÈS, DUBY, 1985). Es absolutamente cierto documentalmente. Lo que sucede es que, para revertirlo y volver a restaurar una parte del matrilineal, las mujeres se servirán, no de los documentos cuya redacción les era esencialmente ajena, sino de la promoción artística en la que pueden intervenir con decidida libertad.

<sup>315</sup> AURELL, 1998, p. 86-90.

fusión que representa la “Corona de Aragón”. Nótese que, pese a que fuera por razones económicas o políticas que Ramiro Sánchez I concierta su propio matrimonio con una dama ultra-pirenaica, y el de sus hijos Sancho Ramírez y Sancha Ramírez con dos mujeres de origen urgelitano y picardo, y con el conde de Urgell, respectivamente, y aunque las premisas ideológicas y de gobierno de los soberanos catalanes y franceses estuvieran aquilatadas en el sustrato carolingio, y las suyas propias, -las aragonesas-, en la herencia ideológica navarra y castellana, -pues no era Ramiro Sánchez I, sino hijo de Sancho Garcés III, el Mayor, de Navarra-, es decir, pese a que bebieran de fuentes distintas, este tipo de alianzas matrimoniales debió necesariamente suponer una conjugación de los principios que emanaban de esas diversas fuentes para crear unos nuevos.<sup>316</sup>

No obstante, en este proceso de definición institucional monárquico y condal, ellas, mayoritariamente privadas de poder político y limitadas al rol de consorte, -salvo en el caso excepcional de Ermesenda de Carcassone-, vehicularán en muchos casos su contribución a través de la promoción artística, con lo que las obras de arte y de arquitectura que promocionan reflejarán, para el caso de las de origen aragonés, las consecuencias, como decía M. Aurell, de desposar a una “extranjera” y se debería añadir, de desposar a un “extranjero”, y para las catalanas, de la perpetuación de algunas premisas ideológicas de raíz esencialmente femenina.<sup>317</sup>

De ahí que se entienda mejor por qué Estefanía de Foix opta por proteger un modelo de conmemoración funeraria distinto y esencialmente masculino, como fue el de promover la construcción del panteón regio en Santa María de Nájera, cuya instalación allí debió ser una idea colegiada tanto de ella como de su marido, pues la aportación de la reina durante toda su vida buscó una querida adhesión a las políticas orquestadas por el esposo. Los principios ideológicos del reino del que ella fue consorte, esto es, del de Navarra, hacía siglos que se habían codificado desde un modelo fundamentalmente patriarcal.<sup>318</sup> Lo revela el que en la relación genealógica del Códice misceláneo de Roda de Isábena a penas sí se recuerde a los ancestros-mujeres de los que serán reyes de Navarra,<sup>319</sup> ello y a pesar de la importancia de las condesas ribagorzanas en la construcción de la *memoria*, como revela la leyenda fundacional de Santa María de Obarra y el papel que se reserva a la condesa Toda.<sup>320</sup>

---

<sup>316</sup> Sobre estos casamientos y el contexto en el que se gestan: *Vide infra* CASE STUDY 04.

<sup>317</sup> AURELL, 1998, p. 42-57.

<sup>318</sup> Para un modelo de estudio de la caracterización femenina en la construcción genealógica: HOLLADAY, 2016, p. 348-366.

<sup>319</sup> Para un análisis minucioso del contenido genealógico del código en este sentido: AURELL, 1998, p. 42-57.

<sup>320</sup> Sobre la iglesia ribagorzana de Santa María de Obarra y la leyenda en torno a los fundadores: IGLESIAS, 1976.

Por ello, es lógico que el panteón de la familia real navarra, que acogería los restos de Estefanía de Foix, de su marido García Sánchez III, de su hijo y de los reyes y reinas consortes de Navarra después de García Ramírez, el Restaurador, fuera instalado en la iglesia de Santa María de Nájera, es decir, el espacio que fundamentalmente representaba la culminación y perpetuación de un modelo de política religiosa que, en tanto que “concebido” o, por lo menos, aplicado y defendido por hombres, esto es, por Sancho Garcés III, el Mayor, -en Pamplona y Leyre-, y después por su hijo García Sánchez IV, -en Nájera y San Millán de la Cogolla-,<sup>321</sup> era de raíz masculina, pues su instalación allí servía a la transmisión de un sistema de codificación de la *memoria* esencialmente patriarcal.

Así lo avala la promoción, por ejemplo, del *Sarcófago de doña Blanca de Navarra* que formó parte del mismo panteón najerense, no por ella, sino por su marido, con una decoración que aunque pensada para la construcción de la *memoria* de ella, tiene origen en la piedad de su marido.<sup>322</sup> De ahí también que a través de las miniaturas del *Privilegio de Nájera* no deje recordarse que había sido el esposo, en este caso de nuevo de Estefanía de Foix, esto es, García Sánchez III, quien en primera instancia había hecho posible la reforma que llevó aparejada la construcción y dotación de la nueva iglesia najerense. Ello y a pesar de que el encargo para la iluminación del folio fue solamente de su mujer y pese a que fue ella quien se encargó de promocionar realmente la empresa constructiva a la muerte del marido.<sup>323</sup> Así es también que encabeza el monarca la inscripción que recorría el desaparecido frontal de altar de la iglesia najerense, haciendo de nuevo a García Sánchez III iniciador, pese a que como el mismo epígrafe revela fue igualmente Estefanía de Foix quien seguramente promocionó la creación de la pieza, el encargo a Almanio, y supervisó el proyecto.

Pensadas como obras, tanto el folio como el antependio, para legitimar la autoridad del sucesor, Sancho Garcés IV, y basado el modelo de construcción de la *memoria* familiar de los soberanos navarros del que emanaba esa autoridad en premisas esencialmente masculinas, no podía la reina poner en su persona el protagonismo por encima del de su marido pues la *auctoritas* del hijo debía relacionarse con las mismas fuentes que informaban las de su padre fallecido.

De hecho, resulta significativo que para contribuir a interpolar una vía matrilineal en medio de ese modelo de cimentación de la *memoria* esencialmente patriarcal, Estefanía de Foix tuviera que recurrir, como se dijo, a colocar su iniciativa bajo el amparo de la autoridad

---

<sup>321</sup> Sobre el modelo de política religiosa: *Vide infra* CASE STUDY 03.

<sup>322</sup> *Vide supra* I. 1.1.

<sup>323</sup> *Vide infra* CASE STUDY 03.

femenina por antonomasia, la de la Virgen María. Todo ello, en la intención, ahora sí, de reivindicar sus propias virtudes y de contribuir con ello a construir su propia *memoria* al tiempo que intentaba aquilatar la autoridad del hijo por asociación a Sancho Garcés IV de los valores que representa ella, su madre, y de nuevo, instrumentalizándolo a través de la promoción artística. De hecho, es en este mismo sentido que se debe entender el epígrafe que conmemoraba la promoción de Placencia en torno a la decoración del Arca de San Millán de la Cogolla y su “DIVE MEMORIAE PLACENTIAE REGINAE”,<sup>324</sup> o el por qué para la legitimación de la autoridad femenina mediante la promoción artística, en un reino en el que la autoridad de los soberanos bebe de fuentes esencialmente masculinas, ellas tuvieron que recurrir a equiparar sus acciones e iniciativas al *exemplum* divino.<sup>325</sup>

Ya se ha dicho, sin embargo, que también para la realidad catalana y aragonesa de los siglos XI y XII el paradigma ya ha cambiado, y el modelo que se impone es esencialmente masculino. De ahí, de nuevo, que cuando se quiera significar la autoridad femenina, también en las obras catalanas y aragonesas se recurra a la representación tipológica. Bastaría remitir, de nuevo, a los ejemplos representacionales en clave mimética a los que se aludió en el apartado anterior. Proponía, por ejemplo, muy sugestivamente M. Castiñeiras que la caracterización de Lucía de la Marca en el retrato del ábside de Sant Pere del Burgal como una Virgen Sabia, seguramente respondía a la intención de los promotores de las pinturas, esto es, sus propios parientes, Eslonça y san Odón, de caracterizarla como la perfecta esposa, pues es la parábola bíblica de las Vírgenes Sabias y las Vírgenes Prudentes, la que sirve, entre otros, a definir el paradigma de la *sponsa christi*.<sup>326</sup> Con ello, no puede sino abundarse en la propuesta y significarla en un ejercicio muy específico de autoridad de Lucía de la Marca que en su momento reconstruyó M. Aurell, esto es, su campaña para restituir la *memoria* de su marido Artau I al haber sido excomulgado por usurpar ciertos bienes a la diócesis de Urgell y que ella salda, junto a sus hijos, donando otros entre 1087 y 1088,<sup>327</sup> lo que seguramente permitió que se levantara la excomunión y que el conde pudiera ser enterrado a sagrado, siendo difícil imaginar un acto de amor conyugal más piadoso.

Por otro lado, no puede dejar de comentarse que las prácticas litúrgicas y formas devocionales más habituales de vehicular la conmemoración funeraria, a menudo tienen una traducción visual en las obras promocionadas por algunas mujeres. Se entiende que ello es consecuencia directa de que la promoción artística sea, a su vez, vehículo de conmemoración

---

<sup>324</sup> *Vide infra* CASE STUDY 03.

<sup>325</sup> *Vide infra* CASE STUDY 03.

<sup>326</sup> CASTIÑEIRAS, 2009, p. 64.

<sup>327</sup> AURELL, 1992, p. 53-67.

de los difuntos. Lo revelan, por ejemplo, el palio que Valença de Tost pudo encargarse o confeccionar para cubrir el sepulcro de su marido, o dos ejemplos mucho menos conocidos, como el de Dolça, señora de Hòstoles, que al emitir testamento en 1184 "*constituo in presenti et Semper die nocteque ardeat in choro Sancte Marie ipsam lampadam argenti quam ibi posui de eo manso et I candelam qui in eodem altare sunt celebrandi*",<sup>328</sup> es decir, imponía que se quemara a perpetuidad día y noche en el coro de Santa María de Amer una lámpara de plata que ella había donado así como que ardiera en su altar una candela.<sup>329</sup>

Se intuye, no obstante, que a menudo la traducción icónica de los rituales relacionados con el oficio de difuntos, como la representación de las exequias en el *Sarcófago de doña Sancha* o la de la propia Lucía de la Marca, con un cirio o candela, servía, además, de para identificar a la persona como finada, para mantener vivo precisamente en los vivos el recuerdo de los arreglos que en sus últimas voluntades hicieron para asegurar su conmemoración una vez fallecidas, como el dar una cierta cantidad de dinero o donar ciertos objetos para instituir una lámpara o pagar las misas y funerales.

---

<sup>328</sup> PRUENCA, 1995, p. 79-81, doc. 41.

<sup>329</sup> Por supuesto, no siempre la promoción de este tipo de objetos iba asociada a la conmemoración de los difuntos. Para el caso de las "lámparas" baste referir el ejemplo de una familia, madre, padre e hijos que en 1181 donaban un candelabro de plata a Santa María de Solsona (BACH, 2002, II, p. 573-575, doc. 430).

## 3.2 Devocionales

¿Qué puede entender uno por dinámicas de promoción artística devocionales? Pues, de necesidad, todas aquellas que se originen en una de las motivaciones que se dijeron de tipo devocional, esto es, de signo piadoso, caritativo o eclesiológico. En torno a este tipo de estímulos se han detectado dos tipos fundamentales de dinámicas, la de relación de la promoción artística femenina con el fenómeno de *apropiación*, y la del recurso al anonimato cuando la obra a promocionar está esencialmente concebida a recibir una retribución divina en forma salvífica.

### 3.2.1 *Apropiación y aculturación*

Al marido de Arsenda de Fluvià se le conocerá como el gran caudillo de la “reconquista” catalana de principios del siglo XI, como un señor de frontera, tal que lo definía genialmente F. Fité.<sup>330</sup> Ella se involucrará personalmente en todos los aspectos que se derivarán de esa intensa labor militar, esto es, en la dinamización de las plazas recuperadas, en su sistematización mediante la concesión de franquicias para delegar en otros la construcción de torres, villas, incluso puentes. Participará de todo ello, salvo de lo que tiene a ver específicamente con la cuestión bélica. Por eso, a priori podría sorprender que al emitir su testamento en 1068, decidiera donar, como se dijo, la parte que le correspondía de las armas de combate e indumentos varios de cabalgadura con destino al templo y a la confección de varios frontales orfebres.<sup>331</sup> Aquí se podría hacer una lectura apriorística y determinarlo como una dinámica esencialmente femenina, pero se conocen varios ejemplos masculinos y, entre ellos, el de la donación en 1095 de un noble llamado Arnau de una cota de malla y un casco para contribuir, precisamente, a la decoración del frontal de altar de santa María de la catedral de la Seu d’Urgell.<sup>332</sup>

Así, siendo praxis común tanto entre hombres y mujeres la de ofrendar a las iglesias y a su mobiliario litúrgico útiles varios de la guerra y la caballería, difícilmente podría entenderse esto como especificidad femenina. ¿O sí? Resulta que Arsenda de Fluvià dona esas piezas

---

<sup>330</sup> FITÉ, 2009-2010, p. 119-148.

<sup>331</sup> *Vide infra* CASE STUDY 01.

<sup>332</sup> BARAUT, 1983, p. 32-33, doc. 647.

militares, que aunque ella dice de su propiedad pues, recordemos, le correspondía el décimo de todo lo del marido, seguramente nunca utilizó personalmente. Difícilmente pudo endosarse una cota de malla para gestionar los menesteres de la vida cotidiana en su señorío de Àger. Pero es que la dama, no destina sólo la plata de esos objetos a la realización de los frontales sino que, específicamente, lo que ella ordena en su testamento, es que de la parte que le corresponden se fundan con su vajilla de plata, esto es, con objetos que sí pertenecen a la realidad doméstica que a ella sí le es connatural según las formas de pensamiento del medievo.<sup>333</sup> Esto es, hacer de los objetos que proceden del ámbito propiamente femenino y de los que proceden del estrictamente masculino un todo fusionado que, encima, tiene como destino final el templo. Lo que está haciendo Arsenda de Fluvià es *apropiarse* de lo masculino.

Si la *apropiación* debe entenderse necesariamente en términos de hegemonía de una cultura sobre otra, es decir, de dominio de un sujeto y subordinación de otro,<sup>334</sup> entonces al fusionarlo en una realidad nueva que no tiene género y reorientarlo encima hacia lo religioso no sólo su acción debe entenderse como una dinámica asociada a la promoción artística femenina, sino como un ejemplo claro, de motivación devocional y, ahora sí, de especificidad femenina, en su caso, a costa de hacer propio lo masculino. Además, se cuentan otros ejemplos de mujeres que reciben de los hombres armas varias, como en el caso de Guisla, vizcondesa de Conflent a la muerte en 1004 de su hermano Arnau quien, para pagarle el alodio de Aiguatèbia que le había comprado, le paga con varios útiles domésticos, cucharas, copas y una espada. Arma que ella nunca llegaría a emplear directamente.<sup>335</sup> Por supuesto, sin embargo, es en la acción femenina de redirigir las armas u objetos afines tradicionalmente masculinos hacia la manufactura de obras de arte, que este tipo de dinámica se vincula a la promoción artística.

Por otro lado, a Arsenda de Fluvià también se le puede asociar otro tipo de dinámica de *apropiación*, en este caso asociada a la expiación de los pecados en términos de *aculturación*. Si su vida, tanto como la de su marido, estuvo determinada esencialmente por el trasunto de recuperación y acumulación de tierras a costa de la retirada sarracena,<sup>336</sup> es coherente pensar que buena parte del tesoro que acumularon, como sus célebres escaques, fue obtenido a base del expolio de las riquezas del “enemigo”. De hecho, a la dama se le conoce, gracias al inventario de sus bienes y a su propio testamento, la posesión de todo un riquísimo lote de paños de origen andalusí, así como de obras muebles del mismo origen, tales que

---

<sup>333</sup> ARIÈS, DUBY, 1985.

<sup>334</sup> Sobre el concepto: NELSON, SHIFF, 1966, p. 117.

<sup>335</sup> BARAUT, 1981, p. 105-106, doc. 398.

<sup>336</sup> Vide *infra* CASE STUDY 01.

perfumadores. Es de suponer, además, que ella no participó, como se decía, ni en la expulsión de los sarracenos de esas plazas ni en el saqueo a estos mismos de los objetos que integrarían su ajuar personal. No obstante, aunque sin involucrarse directamente en labores tan impías como la matanza o el robo, -las dos peores del decálogo-, es de creer que, al beneficiarse de ello, en un momento dado se le removiera la conciencia y surgieran los remordimientos. Sí, claro, la Iglesia sancionaba positivamente este tipo de fechorías, pero, ¿no sería normal, sobre todo en el umbral de la muerte, que a uno le surgieran las dudas sobre si el Altísimo sería de la misma opinión?

Por ello, la dama tiene otra forma muy particular de *apropiarse* de la cultura subyugada, esto es, de la sarracena, al reconvertir esos objetos en obras capacitadas para la celebración del culto. Así es, por ejemplo, que reconvierte sus perfumadores andalusíes en incensarios.<sup>337</sup> Además, al destinarlos, de nuevo, a favor de la Iglesia, encuentra un modo especialmente santo de redimirse. Pero... ¿expía la dama sólo sus propios pecados o también los de su esposo que es el verdadero comitente de los mismos? Seguramente es sólo en una relación de amor conyugal tan honesta como la de Arsenda de Fluvià y Arnau Mir de Tost que puede sobre-leerse una entrega tan intensa a la causa de salvación del marido y viceversa.

En consecuencia, no es que la expiación de los pecados conyugales o familiares a través de la promoción artística deba entenderse como una especificidad femenina, - recordemos cuantos donantes y patronos de género diverso se consagran a la causa *pro remedio anime* de ellos mismos y sus parientes-, pero sí como una motivación devocional que a menudo encuentra salida en la promoción artística. De hecho, esta vía concreta de redención de las faltas será todavía eficaz en el tiempo conforme el contexto siga estando informado por esta trama de conquista. Así es que Arsenda de Fluvià la transmite como legado inmaterial a su hija, Valença de Tost, y así es como sabemos que ésta última dotaría también a su iglesia familiar de Santa María de Mur con una serie de objetos de filiación andalusí, y entre otros, unos *scrinia* de cristal o cajitas-relicario que sabemos árabes por su caracterización documental como “hispanos”, siendo que lo que entonces referían ellos como *Hispania* era, obviamente, la *Terra Sarracenorum*.<sup>338</sup>

---

<sup>337</sup> Vide infra CASE STUDY 01.

<sup>338</sup> Vide infra CASE STUDY 01.



### 3.2.2 Anonimato y privacidad en torno al culto a los santos y las reliquias

Se ha discutido muchísimo en torno a los vacíos documentales que niegan, a los interesados por saber sobre estas cosas de nuestros días, el conocimiento de los nombres de los artistas que manufacturaron buena parte de las obras de arte y de arquitectura de la Edad Media. Precisamente, parece que hoy en día las razones que informan ese anonimato se han podido acotar en torno a dos realidades de aplicación bastante generalizada para muy diversos contextos. La primera, la noción de que para el período medieval la creación de una obra de arte era emulada a una acción pía, divina o santificada y, con ello, consagrada a mayor gloria de Dios que es causa primera y fundamental de todas las cosas creadas. La segunda, precisamente porque el creador supremo a menudo debía descuidar las cuestiones más mundanas o terrenales delegándolas en el género humano y, con ello, transmitiendo ese rol generador a otros, -los promotores-, explica que si es, justamente, al promotor a quien se identifica con la causa, -aunque debería precisarse que mejor con la causalidad, es decir, agente de la causa y el efecto-, el papel de los artistas en torno a la autoría de una obra quedaba relegado a una segunda posición, a favor de que se identificara fundamentalmente como *auctor* al promotor.<sup>339</sup>

Que la losa del anonimato que caerá sobre las mujeres será incluso mucho más grande y pesada es una obviedad. Como recordaba T. Martin, a las mujeres artistas, casi de forma unívoca, una parte de la historiografía les negaba casi todo acceso al desempeño de un oficio relacionado con la creación artística,<sup>340</sup> hasta que toda una serie de estudios, relativamente recientes empezó a reivindicar, ajustándose además a un método muy eficaz y preciso, su rol en la realización artística manual. Bastaría recordar, en cuanto a las promotoras, el ara de altar de la iglesia de Sant Pere de Casserres, en la que la promoción para beneficio del templo monástico, de su altar y del ara de toda una serie de mujeres fue reconocida, como se dijo, no con la dignidad de mencionar o inscribir en el mueble sus nombres, sino su estatus de “mujer de”.<sup>341</sup>

Ocurre, sin embargo, que enfocado el problema esencialmente desde el punto de vista de la *autoría*, y dejando a un lado cuestiones como la función de las obras o el contexto histórico en el que fueron creadas o, incluso, su naturaleza como objetos u construcciones de signo

---

<sup>339</sup> Una reflexión de este tipo sobre el anonimato en: CASTIÑEIRAS, 2014a, p. 17-51, esp. 35-46, con la discusión de la problemática y la bibliografía oportuna.

<sup>340</sup> MARTIN, 2012b, p. 12-22. Para los estudios que han reivindicado el papel jugado por las mujeres como artistas: *Vide infra* CASE STUDY 05. La misma T. Martin propone una interesante reflexión a base de examinar toda una serie de ejemplos en aquella publicación y en: MARTIN, 2016, p. 1-25.

<sup>341</sup> *Vide supra* I. 1.3.2.

religioso o civil, se ha perdido un poco de vista cómo, seguramente con frecuencia, el estudio de estos extremos, sirve a arrojar luz definitivamente sobre enunciados que gravitan alrededor de la cuestión del anonimato, por lo menos en lo que a la promoción artística se refiere, y más en particular femenina, que es lo que aquí interesa.

Así, es sólo entendiendo que la estauroteca que Arsenda de Fluvià encarga para la dedicación de uno de los altares de Sant Martí de Tost al obispo-abad Oliba, es una obra que, en tanto relicario, está pensada para subsanar una de las iniciativas más pías y significadas de todas las de signo religioso, como es el culto a los santos, que se explica porqué en todo lo relativo a su promoción se primó el anonimato. De hecho, su *autoría*, esto es, su rol como patrona del tejido que debía ennoblecerla, así como el de donante de las reliquias que le facilita Oliba, sólo se conoce a razón de la secularización inherente a los tiempos modernos. Si los visitantes de la Comisión catalana encargada de velar en la centuria pasada por la conservación del patrimonio nunca hubieran tenido noticia de cómo el desmantelamiento del reconditorio había supuesto el hallazgo de una arqueta que contenía dentro la estauroteca, ésta nunca se habría estudiado, y nunca se habría arrojado luz sobre la autenticidad de las reliquias o, mejor dicho, sobre la carta que informaba de cómo Arsenda de Fluvià había requerido expresamente aquellas reliquias.<sup>342</sup>

Y así es que la obra no se concibió para ser exhibida ante los fieles más que en el momento de la consagración del altar, sino para ser introducida en el *Sepulchrum* del altar y permanecer allí, olvidándose progresivamente el recuerdo sobre su promoción, y manteniéndose vivo solamente para los santos cuyas reliquias debía justamente custodiar. La obra fue, efectivamente concebida, a mayor gloria de los cielos, con una finalidad devocional y como tal resulta, por supuesto, que también se aplica a los promotores aquella razón que se decía de aplicación a los artistas. De hecho, si le interesaba a Arsenda de Fluvià que alguien conociera su promoción era a los santos a los que pertenecían las reliquias pues, para eso ya se esmeraron ella y su marido en asegurar que la carta donde se informaba su piedad fuera colocada junto a aquellos huesos santos al interior de la estauroteca.<sup>343</sup>

Se debe tener cuidado, sin embargo, con vincular sistemáticamente el anonimato y las manifestaciones públicas o privadas de autoridad sobre la base del tipo de obra o su función. El *Estandarte de san Odón*, por ejemplo, fue concebido seguramente también como una obra

---

<sup>342</sup> Vide *infra* CASE STUDY 01.

<sup>343</sup> En un excelente estudio sobre la relación entre las reliquias, la identidad, y la *memoria*, M. Räsänen, G. Hartmann y E. J. Richards, estudiaron cómo la manipulación de ciertos entornos litúrgicos a efectos de crear receptáculos simbólicos alrededor de las reliquias, estaba profundamente influenciada por dinámicas asociadas al lenguaje y al anonimato: HARTMANN, *et al.*, 2016.

deliberadamente relacionada con el culto del santo que le da nombre.<sup>344</sup> Sin embargo, las motivaciones subsidiarias detrás de su creación, o las que aquí se han supuesto, esto es, una reivindicación de ciertas prerrogativas de parte de sus creadoras, en el sentido más amplio del término, es decir, de sus artífices y promotoras, seguramente estimularon que se ideara un encargo de amplia visibilidad, con alcance sobre una audiencia lo más grande posible.<sup>345</sup>

Al mismo tiempo, la naturaleza misma de la promoción, esto es, colectiva, bien pudo motivar que para la identificación de un grupo de mujeres que estuvieron detrás de su encargo, concurriendo seguramente también sobre alguna de ellas la ejecución manual del bordado, se recurriera al uso de un pseudónimo.<sup>346</sup> Pero, por supuesto, no de uno cualquiera, sino de uno que identificara su *autoría*, de nuevo, en el sentido más inclusivo del término, con otro personaje santo, en su caso con santa Isabel, *exemplum*, junto a la Virgen María, de las bordadoras. Pseudónimo, al mismo tiempo, especialmente pertinente para obras con destino al culto a los santos como las que adquieren la forma de *brandea*, esto es, parte del ajuar textil del santo y/o indumentaria, tal que aquí se piensa fue concebida la *Estola de san Narciso* de Sant Feliu de Girona.<sup>347</sup> Pues que mejor para cualquier circunstancia relacionada con la institución o difusión del culto de un santo, como la pseudo-*inventio* o supuesto hallazgo de los restos de san Narciso, o la dinamización del culto a san Odón en la Seu d'Urgell, que hacer pasar las piezas que los vestían o servían a marcar el lugar de su sepelio que como si fueran obras aqueropitas o hechas por mano divina. No se adivina mejor recurso para reforzar la santidad de un santo de culto incipiente.<sup>348</sup>

En su excelente estudio sobre las representaciones tardo-antiguas de la Virgen bordando en la escenas de la Anunciación y como bordadora de la escarlata para el Templo, C. Gines, detectó como ya desde la Antigüedad Tardía, en el culto doméstico a María, se creará una vinculación simbólica entre la Virgen y las labores del hilado y del bordado cotidianas de las mujeres que tendrá, por supuesto, su traducción visual, ya en aquel entonces, en imágenes de auto-representación concebidas como *Imitatio Mariae*.<sup>349</sup> De ahí que resulten muy sugestivas las observaciones de M. Castiñeiras sobre cómo esta metáfora simbólica se perpetúa a lo largo de la Edad Media. Pero, más aún, sobre como puede hacerse evidente en las geografías que nos ocupan gracias a la comparación en el *Sacramentario, Ritual y Pontifical de Roda de Isábena*, en el ordo para el rito de la consagración (Lleida, Arxiu Capitular

---

<sup>344</sup> Vide infra CASE STUDY 05.

<sup>345</sup> Vide infra CASE STUDY 05.

<sup>346</sup> Vide infra CASE STUDY 02, CASE STUDY 05.

<sup>347</sup> Vide infra CASE STUDY 02.

<sup>348</sup> Sobre los prototipos santos femeninos y las artes del bordado: SCHULENBURG, 2009, p. 95-125.

<sup>349</sup> GINES, 2018, p. 61-100.

de Lleida, Ms. Re-0036), de principios del siglo XI, de las telas con que se vestían los altares a los bordados confeccionados por la Virgen para adornar el *sancta sanctorum*.<sup>350</sup>

---

<sup>350</sup> CASTIÑEIRAS, 2018a, p. 149.

### 3.3 Topografías de poder: especificidad y corresponsabilidad

Cualquier aproximación a los espacios en que el poder de una mujer fuera ejercido o representado invita a reflexionar sobre la existencia de ciertas topografías de género como consecuencia de las estrategias de inclusión o exclusión que afectan a lo femenino.<sup>351</sup> Las del primer tipo entroncan con las discusiones sobre marginalidad y el rol liminal que a menudo se ven obligadas a ejercer o a aceptar las mujeres en función de toda una serie de restricciones que limitan su capacidad de actuación,<sup>352</sup> así como la respuesta femenina para facultar su empoderamiento generando a través de la promoción artística ambientes esencialmente inclusivos de lo femenino. De ello se derivaría, si es que, en realidad, se pudiera hablar de tal cosa, la creación de espacios eminentemente femeninos como los monasterios de mujeres. Las del segundo tipo arrancan, igualmente, en los límites performativos que supone cualquier tipo de restricción espacial para las mujeres, pero terminan en la capacidad femenina para sortearlos y hacerse un lugar, a través de la promoción artística, en un espacio que naturalmente las excluye. Pero si algunos de esos condicionantes, como por ejemplo la clausura,<sup>353</sup> son por definición difíciles de vadear y, de hecho, pensados para acotar el espectro de acción e intencionalidad femenina, y colocan a la mujer en el umbral del espacio inaccesible sin posibilidad a penas, para ellas, de cruzarlo, en el patronazgo y donación a las iglesias de objetos para el culto encontraron,<sup>354</sup> contrariamente, el modo más eficaz de abrirse paso.<sup>355</sup>

#### 3.3.1 Monasterios femeninos: ¿Espacios eminentemente femeninos?

En su traducción de la *Vita* de María Egipcíaca, Pablo el Diácono incluirá una dedicatoria al emperador Charles le Chauve (875-877), conformada como un *speculum principis* basado en la ejemplaridad de una vida femenina, la de la santa. Su culto se rescatará precisamente en pro de difundir un modelo mimético, el de la ermitaña que apela a la Virgen como fuente de sabiduría y de virtudes en las que reflejarse. Al mismo tiempo, la *Trinubium Annae* de Haymon de Auxerre servirá a la teorización sobre la parentela de las Tres Marías, a quien hace hijas todas de santa Ana, estableciendo la hermandad entre las tres mujeres

---

<sup>351</sup> STANBURY, RAGUIN, 2005.

<sup>352</sup> SCHLEIF, 2005, p. 207-249.

<sup>353</sup> HAMBURGER, 1992, p. 108-134.

<sup>354</sup> SMITH, WELLS, 2009.

<sup>355</sup> MCIVER, 2012; SCHLEIF, 2012, p. 195-216; MECHAM, 2006, p. 448-480.

santas, la Virgen, reina de las vírgenes, y sus dos sirvientas, María Alfeo y María Zebedeo. Así es que la exégesis carolingia asigna a la Virgen un séquito de Marías que contribuyen a moldear su valencia mediadora y los principios de un modelo de sororidad que bajo la santificación mariana será especialmente apropiado para ser emulado por la realidad monástica femenina, donde una comunidad, regida por una abadesa gobierna a sus hermanas y servidoras, las monjas.<sup>356</sup>

Al relacionar las instituciones conventuales con el modelo santo femenino, la fundación de las mismas se asociaba a un tipo de piedad a ser observado por las mujeres. Seguramente este trasfondo alegórico estimuló a un buen número de ellas a consagrar muchos de sus esfuerzos en ello. No obstante, en el estudio de los patrones de promoción monástica femenina en estas tierras,<sup>357</sup> se observan unas ciertas premisas que, sin estar basadas en lo simbólico, hacen especialmente atractiva la protección por parte de las mujeres de los conventos.<sup>358</sup> En primer lugar, una fundación monástica, femenina o no, evidentemente no estaba al alcance de todas ellas y, en consecuencia, volverá a conectarse este tipo de promoción especialmente con las más adineradas. Hasta aquí la premisa se cumple porque la mayoría de instituciones monásticas femeninas de Aragón, Navarra y Cataluña que se fundan entre los siglos XI y XII serán directamente auspiciadas por una mujer, como en los casos de Sant Daniel de Girona, Santa Cecilia de Elins, Santa María de Santa Cruz de la Serós, Santa María de Vallbona o Santa María de Sigena. En todos los casos, además, una mujer con estatus de reina o de condesa.

Con ello no se quiere insinuar, ni mucho menos, que la fundación de establecimientos monásticos femeninos fuera privativa de las mujeres pues, precisamente se cuenta con dos casos extremos en cuanto a su cronología que documentan la intervención de los soberanos en este tipo de iniciativa. Así, si el conde de Barcelona, Girona y Osona, Guifré el Pilós, se puede vincular con la fundación en el siglo IX del monasterio gerundense de Sant Joan de les Abadesses,<sup>359</sup> el rey de la Corona de Aragón, Alfonso II, el Casto, participará y será iniciador en la fundación de Santa María de Vallbona.<sup>360</sup>

---

<sup>356</sup> IOGNA-PRAT, 1992, p. 102-103.

<sup>357</sup> Un recorrido a través de todas las fundaciones monásticas femeninas de Navarra, Aragón y Cataluña en los siglos que nos interesan en: MASOLIVER, 1978-1981 (1994), III, p. 127-141.

<sup>358</sup> Para una visión de conjunto de las mujeres y la realidad monástica medieval remito a los estudios del volumen editado por J. E. Burton y K. Stöber: BURTON, STÖBER, 2015.

<sup>359</sup> TARABILLA, 2009.

<sup>360</sup> *Vide infra* CASE STUDY 06.

Por otro lado, la oblación de las hijas no “casaderas” constituía un medio eficaz para las familias con un número elevado de hijos de ajustar la economía doméstica. A su vez, para estas mujeres su destino era necesariamente el convento, pues los bienes de los que una mujer disponía en plena propiedad en estos siglos procedían de la herencia de sus progenitores, recibida solamente a posteriori del traspaso de los mismos, o de la dote paterna entregada solamente en ocasión del matrimonio.<sup>361</sup> Vinculada legalmente la entrega de una dote a la celebración del matrimonio, no todas las familias disponían del capital suficiente para casar a todas sus hijas. Simultáneamente, la promoción de monasterios femeninos ofrecía a las mujeres más pudientes la posibilidad de realizar una contribución social importante, favoreciendo a todas aquéllas destinadas por fuerza mayor a la incultración tal que ennobleciendo y mejorando la habitabilidad del espacio en el que residirían.

Tradicionalmente, también se cree que la viudedad era una circunstancia propicia para la fundación por parte de damas con recursos de casas conventuales.<sup>362</sup> Convendría, sin embargo, razonar por qué. La muerte de los maridos no conllevaba la pérdida de prerrogativas de las viudas sobre los bienes de su propiedad, es decir, sobre aquellos que les pertenecían por dote y herencia paterna. No obstante, sí podía suponer que dejaran de tener derecho sobre el esponsalicio con que los maridos las dotaban. El miedo de ellos a que esos bienes de la dote marital sirvieran no al enriquecimiento futuro de sus descendientes, sino a engrosar el patrimonio de otra familia, la de acogida de la viuda en caso de que volviera a desposarse, a menudo, conllevaba la imposición de una cláusula testamentaria en la que la posesión del esponsalicio post óbito del marido se condicionaba a que la mujer no volviera a casarse.<sup>363</sup> De resultas, retirarse a un convento era una forma segura de conservarlo. Al mismo tiempo, la opción de tener que observar clausura se intuye seguramente no era del gusto de todas, especialmente de aquéllas que habían tenido una vida activa y relativamente empoderada a la que estarían acostumbradas y no querrían renunciar.

Parece directamente derivado de esta razón el que en estas tierras, pero también, en realidad, en todos los reinos hispanos, se desarrollara una figura sin codificación jurídica, la de la *domina* que, como se vio, permitía a las mujeres, viudas o no, poder administrar su patrimonio personal, incluido el esponsalicio, a través del convento por ellas fundado o beneficiado. Al mismo tiempo, en la medida en que esta figura les permitía vincular su persona a una institución religiosa, estando condicionadas como estaban por los difuntos maridos a no poder volver a casarse, la asociación con el convento las ayudaba a evitar que tras la ausencia

---

<sup>361</sup> *Vide supra* I. 1.4.2.

<sup>362</sup> HALL, 1996, p. 7-13.

<sup>363</sup> AURELL, 1998, p. 443-451.

del cónyuge se las relacionara con amoríos ficticios que pudieran conllevarles una fama no deseada.<sup>364</sup>

Por supuesto, la viudedad no era condición sine qua non para que una mujer pudiera fundar un monasterio, femenino o no. Es cierto que en la mayoría de los casos antes aludidos y en otros como en la fundación de Sant Hilari de Lleida por Elvira de Subirats, la de Santa Maria de Casbas por Oria de Entenza o la de Santa Maria de les Franqueses por Dolça de Foix, todas estas condesas eran viudas en el momento en que los fundaron. La participación de la reina Sancha de Castilla en la fundación de Sigena o de la reina Baecia en la de Marcilla, demuestra, contrariamente, que estar casadas no era óbice para ello.

En torno a la fundación y promoción de los monasterios femeninos se genera a menudo una dinámica familiar. Paradójicamente, cuanto menos dotada de medios una mujer, una vez enclaustrada, más se preocupan algunos de sus familiares por beneficiar a la institución en la que ha ingresado. Así es cómo debe leerse el establecimiento de una pensión perpetua y anual de trescientos sueldos que el rey de Aragón, Sancho Ramírez, destina en 1093 al convento femenino de Santa María de Santa Cruz de la Serós después de que, habiendo tomado ya las riendas de su refundación y renovación de la fábrica monástica su hermana, la condesa Sancha Ramírez, entienda necesario vestir y alimentar a sus monjas con una parte del patrimonio familiar que, en su caso, además, es generoso en extremo por tratarse de patrimonio real.<sup>365</sup>

También, aunque a menudo se da por sentada la relación convento-panteón familiar o convento-sepelio femenino, la construcción femenina de la *memoria* funeraria y su asociación a una determinada casa religiosa dependía más del tipo de vínculo de la mujer con ese espacio, ya fuera de signo masculino o femenino. Así, por ejemplo, como se vio, las vizcondesas de Osona, Ermetruit, Engúncia y Almodis se hacen sepultar en Sant Pere de Casserres, un cenobio masculino.<sup>366</sup> Se deduce, sin embargo, que en la medida en que los monasterios de mujeres se conviertan paulatinamente en espacios eminentemente femeninos, conforme, con ello, más interés tengan las mujeres en favorecerlos, evidentemente, más habitualmente instalarán el receptáculo para su conmemoración funeraria en el sitio que, en virtud del lazo simbólico creado a través de su promoción, más connota su propia identidad.

---

<sup>364</sup> Dos excelentes reflexiones sobre el estatus de la viudedad y la modulación de la idea de virginidad a través del convento en: WEISL, 1999; CRAIG, 2001, p. 205-207.

<sup>365</sup> *Vide infra* CASE STUDY 04.

<sup>366</sup> *Vide supra* III. 3.1.2.



Por último, no puede escapar a estas líneas que después de haber recorrido las razones y contextos que informan la relación especial de lo femenino con el cenobitismo femenino, sea la propia coyuntura histórica la que determine una particular inclinación femenina para organizar y promocionar una casa monástica de mujeres. Cuando Ermesenda de Carcassone funda en 1018 el monasterio femenino de Sant Daniel de Girona la realidad cenobítica femenina de los condados bajo su recién adquirida regencia o tutela, estaba fundamentalmente resuelta en Barcelona, donde se había instalado el cenobio de Santa Maria de les Puelles que, por cierto, intentará reorganizar su nuera, Guisla de Lluçà, mientras que los asuntos religiosos del condado de Osona eran controlados en esencia por el poderoso obispo-abad Oliba, no sólo amigo de la condesa, sino protector también de sus aspiraciones. En cambio, la extinción en 1017 del cenobio femenino más poderoso e importante del condado de Girona, el de Sant Joan de les Abadesses, generó una laguna para todas las mujeres que decidieran o debieran consagrarse a la vida religiosa en aquellas tierras. Por ello, la fundación del convento de Sant Daniel no venía sino a solucionar una coyuntura endémica para la realidad religiosa femenina.<sup>367</sup>

### 3.3.2 Provisión de mobiliario litúrgico

San Isidoro, en sus *Etimologías* (XV, 5), describió un espacio del templo, el *donarium*, misterioso por la heterogeneidad de su ubicación, y más revelador en cuanto a su función como el sitio *in quo collocantur oblata*, es decir, donde se guardaban los *dona* o donativos píos a las iglesias, así llamados desde tiempos del emperador Constantino I.<sup>368</sup> Las dádivas de mobiliario litúrgico son anteriores, por supuesto, a los tiempos del doctor hispalense,<sup>369</sup> y las que proceden desde lo femenino ni siquiera surgen al principio como tales, sino en forma de *eulogiae*, esto es, pequeñas cantidades de dinero o de pan, pues emanan de la caridad que los textos canónicos reservan a la mujer en el seno de la Iglesia.<sup>370</sup> Recordemos la *Primera Epístola a Timoteo*, discípulo de san Pablo, donde el santo apóstol ponía las bases teológicas, que él aplicaba especialmente sobre las viudas al servicio de la cristiandad, sobre las que consideraba como buenas obras femeninas, definitorias de sus virtudes, pues estas premisas ideológicas condicionarán las formas de promoción más tempranas, así como todavía siglos

---

<sup>367</sup> Vide infra CASE STUDY 02.

<sup>368</sup> SAN ISIDORO, 1982, p. 240. Cfr. BANGO, 1997, p. 107.

<sup>369</sup> El mejor precedente queda establecido con las suntuosas donaciones del emperador Constantino I a las basílicas por él fundadas y que registra el *Liber Pontificalis*: DUCHESNE, 1886, I, p. 172-186.

<sup>370</sup> Así se revela, por ejemplo, en las ofrendas de santa Melania, la Joven: CANER, 2013, p. 25-44, esp. p. 33.

después, en una sociedad esencialmente feudal y religiosa, se seguirán moldeando en función de las mismas. Así lo atestigua la piedad de la diaconisa María de Capadocia quien en el siglo VI se esmera por criar a sus hijos, dar cobijo, lavar los pies de los santos, y compartir su pan con los necesitados.<sup>371</sup>

No habrá, ciertamente, una codificación exacta en términos de patronazgo para la provisión de *ornamenta ecclesiae*, y aunque el nacimiento de las donaciones *pro anima* se ha detectado más o menos a mediados del siglo VII,<sup>372</sup> como recuerda E. Fernández, ya desde el II Concilio de Braga (c. 572) se impone la costumbre a no permitir al obispo la consagración de un templo si antes no hubo de recibir, por donación, todos los bienes necesarios a los servidores de esa iglesia. Desde entonces, y en lo que se refiere al contexto hispano que aquí interesa, las ofrendas laicas al ajuar litúrgico se sucederán ininterrumpidamente, primero documentándose vagamente, y con noticias mejor informadas por lo menos desde el período astur.<sup>373</sup> Esto, desde luego, sin exclusión alguna de las mujeres. Cierto es que, en su mayoría, se circunscribirán, para lo femenino, principalmente a las de mayor estatus, como se ha intuido de documentos que, aunque se tienen por falsarios o figurados, registran las donaciones de ornamentos eclesiásticos, -o, en su defecto, la usanza habitual a proveerlos de parte de reinas hispanas-, de Ermesinda, consorte de Alfonso I, de Asturias (739-757), en 740 a Santa María de Covadonga,<sup>374</sup> o de Mumadonna, mujer de Ordoño I (850-866), a San Salvador de Oviedo supuestamente en 857.<sup>375</sup>

No es que la monarquía asturiana y la promoción artística de sus reinas entronque directamente con el horizonte espacial que aquí interesa pero sí indirectamente, pues como se dijo al principio, las alianzas matrimoniales predisponen una ruptura ideológica de fronteras y así es que, a menudo, no entienden ni del transcurso del tiempo ni de la mutación territorial de las diversas unidades de gobierno. Así es, por ejemplo, que tras la muerte de su esposo, el rey García Ramírez, el Restaurador, Urraca, llamada, por cierto la *Asturiana*, hija del rey de León Alfonso VII, se retira a Asturias y, sin perder el título de reina de Navarra, dota y enriquece San Salvador de Oviedo con una cantidad de la que en 1161 determina se gaste "*in edificium et restauracionem ecclesie Ovetensis*".<sup>376</sup> Así, aunque esta manda no afecta directamente a la dotación de objetos para el culto, sí sirve a poner de manifiesto cómo el precedente hispano,

---

<sup>371</sup> LLEWELYN, *et al.*, 1981-1994, II, p. 193-195.

<sup>372</sup> JOBERT, 1977, p. 139, 184-185.

<sup>373</sup> FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, 2016, s.p.

<sup>374</sup> FLORIANO, 1951, I, p. 34-38.

<sup>375</sup> FLORIANO, 1951, I, p. 272-290.

<sup>376</sup> FERNÁNDEZ CONDE, 1975, p. 65-94, esp. p. 91.

en su caso, asturiano, sobre todo en cuanto esté interrelacionado con las realidades territoriales e institucionales que aquí interesan, con frecuencia no puede perderse de vista.

En todo caso, aunque la promoción artística ligada a la provisión y dotación de mobiliario litúrgico a las iglesias responde a razones de muy diverso índole, generalmente, llevará asociadas cierta implicación topográfica, esto es, básicamente, la de facultar el acceso a las mujeres a espacios que, por definición institucional, les están en principio vetados. Así se deduce de los altares, el espacio más connotado de los templos, naturalmente reservado al hombre en el ejercicio del oficio que está prohibido a las mujeres desde la extinción de la figura tardo-antigua de la diaconisa.<sup>377</sup> Así, la promoción artística y, en su caso, cualquier iniciativa de patronazgo o donación pensada para abastecer los *ornamenta ecclesiae*, otorga a las mujeres un herramienta útil para transgredir, con un medio esencialmente piadoso, esas dinámicas de restricción espacial.

De ahí que con frecuencia la presencia de la firma o de cualquier otro dispositivo visual nemotécnico, como un retrato de la donante, se asocien particularmente a las obras que tienen destino en este tipo de espacios. El retrato de la condesa Guisla de Lluçà lo contenía el frontal de altar orfebre de Santa María de Girona, así como los nombres de Ermesenda de Carcassone, Estefanía de Foix o Plasencia están presentes en obras del mismo género pensadas, en esencia, para la decoración del altar o la celebración de los ritos.<sup>378</sup> En la medida en que su persona, a través de los objetos que promocionan y entregan a las iglesias, se asocia a ese tipo de espacios de carácter sagrado, la acción en sí misma y sus consecuencias, es decir, el recuerdo permanente de esa mujer sirven, asimismo, a una transferencia simbólica hacia ellas de esa sacralidad. Así es de aplicación, igualmente, a aquél mismo espacio tan enigmático y connotado que se decía al principio del tesoro, y que las mujeres tendrán en todo lo que afecte a su gestión, salvo para la realidad cenobítica femenina, prohibido. De nuevo, la forma de conectar con ese ambiente en las iglesias y en los templos-catedrales o monasterios masculinos, es mediante la dotación de las obras que se presten a enriquecerlo.

---

<sup>377</sup> LE BOURDELLÈS, 1990.

<sup>378</sup> *Vide supra* III. 3.1.1., 3.1.2.

### 3.4 Mujeres e intercambio cultural: transculturalidad

El denominado *cross-cultural exchange*, esto es, el intercambio transcultural, de connotaciones evidentemente positivas, será, paradójicamente y, por lo menos a priori, de definición naturalmente negativa por involucrar fundamentalmente las relaciones entre las unidades territoriales que son aquí objeto de estudio, eminentemente cristianas, y sus vecinos musulmanes, generalmente reconocidas en términos de antagonismo cuando se filtran desde el tamiz de lo religioso. Tampoco, sin embargo, se circunscribirá a transferencias culturales en esas demarcaciones territoriales, más a intercambios de largo alcance, como con Bizancio o Tierra Santa. El fenómeno como tal implica el estudio de subestructuras de necesidad interrelacionadas con la promoción artística, también la femenina, como son el comercio y las relaciones diplomáticas.<sup>379</sup> Aunque, como se verá, la evidencia en la que se pueden sustentar las dinámicas que lleva asociadas es débil, por la escasez de documentos que lo hagan evidente, y la que se deriva de la propia obra material no es siempre indiscutible, la intensidad de este tipo de intercambio se intuye necesariamente determinada en función del poder y medios de la mujer de la cuestión.

#### 3.4.1 El fenómeno del “gift-giving” y la circulación y recepción de objetos portátiles

La circulación de obras de carácter portátil suscita una serie de preguntas interesantes. Para empezar, se han conservado varias que deben entenderse necesariamente de manufactura foránea. Por un lado, los escaques que posee Arsenda de Fluvià y que lega a su marido, Arnau Mir de Tost en 1068. De poder identificarse con los que se localizaron en la parroquia de Àger o, por lo menos, con una parte de ellos, se trata de piezas de filiación fatimí, de producción muy anterior al horizonte vital de la dama, y sobre los que no hay noticia alguna acerca de cómo llegaron a ser de su posesión.<sup>380</sup> ¿Tuvo alguna implicación el que los poseyeran Arsenda de Fluvià y su marido en el resto de obras que ambos promocionaron? ¿Influyeron este tipo de objetos de pequeñas dimensiones en la transmisión de motivos y formas decorativas a obras de carácter monumental? Así como no hay evidencia clara de que así fuera para este tipo de objetos menudos y con decoración anicónica, sí será frecuente su

---

<sup>379</sup> HISDALE, 2014.

<sup>380</sup> Vide *infra* CASE STUDY 01.

reutilización en obras muebles de mayor envergadura. Lo atestiguan los escaques que Ermesenda de Carcassone lega a la confección de un frontal de altar orfebre para Nimes.<sup>381</sup>

Distinto sería el caso de la tablita de marfil de filiación bizantina que la reina Felicia de Roucy hace incorporar en el *Díptico de Jaca*. Allí la reutilización de un objeto de creación anterior supone una reinterpretación *ad similitudinem* del prototipo iconográfico en vistas a desarrollar nuevos contenidos semánticos que se manifiestan en la creación una pieza nueva, de estética románica y de producción local.<sup>382</sup> El caso del colgante relicario de la reina Margarita de Sicilia documenta el ejemplo, para una soberana de origen navarro pero con ejercicio de su rol como consorte en tierras extranjeras, de las mujeres que reciben objetos portátiles de carácter votivo.<sup>383</sup> Su caso es similar en tanto ambas, como receptoras en primer lugar, son ajenas a los mecanismos de creación y de transmisión de ese tipo de obras, y muy distinto en términos del consumo de la obra una vez recibida. La promoción, nuevamente, de Arsenda de Fluvià en torno a la estauroteca con la que se consagró en 1040 la iglesia familiar de Sant Martí de Tost ejemplifica como el tráfico de reliquias llevaba aparejada también la circulación de este tipo de obras de finalidad devocional, así como la importación de objetos o materiales suntuosos que sirvieran a dignificarlos a tenor del propósito para el que se conciben. No puede pasar desapercibida, además, la intención de vincular el lujo a lo sagrado, como indica su adquisición de un tejido bizantino destinado a envolver el relicario en cuestión.<sup>384</sup>

¿Se debe explicar toda la propiedad de obras de origen andalusí o bizantino como fruto del comercio transfronterizo? Si de Arsenda de Fluvià sólo se conociera una nota documental que la hiciera poseedora de esos escaques, sin saber como su marido juega un papel determinante en la presa de enclaves de dominio islámico, ¿podría asociarse, como se hace, la adquisición de esas piezas al botín obtenido en alguna de esas campañas? Lo cierto es que no hay más indicios para afirmar una cosa que la otra, y decantarse así por entenderlos como el producto del normal tráfico de mercaderías y bienes de lujo, o bien, del saqueo y expolio de los tesoros ajenos. De lo que hay poca certeza es de que pudieran entenderse tal que una expresión del *gift-giving* o intercambio de regalos, pues en ningún caso se puede asociar a Arsenda de Fluvià, en lo que se conoce de sus efemérides, una transacción de este tipo. No obstante, tampoco hay motivos suficientes como para poder descartarlo. Ello y sin olvidar que en estas cronologías las relaciones con al-Ándalus tienen límites algo confusos y poco

---

<sup>381</sup> *Vide infra* CASE STUDY 02.

<sup>382</sup> *Vide infra* CASE STUDY 04.

<sup>383</sup> *Vide supra* I. 1.3.2.

<sup>384</sup> *Vide infra* CASE STUDY 01.

definidos pues así como aparentemente establecidas casi siempre como de hostilidad, no siempre se expresaron en términos belicosos.

¿Existían relaciones diplomáticas entre los territorios cristianos del nordeste peninsular y las tierras de dominio musulmán que involucraran a mujeres? ¿Influyó la cultura diplomática en la circulación y recepción de este tipo de objetos? Del marfil de Felicia de Roucy se puede inferir que las relaciones de alcance internacional de sus propios parientes ofrecieron la oportunidad y capacidad para su adquisición en un contexto comercial.<sup>385</sup> No puede denostarse, sin embargo, aunque no haya pruebas de ello, que la promoción artística femenina tomara parte en los intercambios de tipo diplomático. A la condesa Ermesenda de Carcassone se le conoce la piedra sigilar con su nombre inscrito en caracteres latinos y árabes, y el sello, mucho antes de su incorporación al frontal de altar orfebre de Girona, debió ser grabado por mandato de ella con la intención de cumplir precisamente la función para la que se concibió, esto es, la de autenticar los documentos, no sólo con destino a sus homólogos cristianos, sino también a diplomáticos musulmanes. Así lo considera T. Bruce, para quien el uso diplomático de la gema es indiscutible.<sup>386</sup>

Aún así, debe insistirse en que no se tiene constancia de que un intercambio de regalos de esa naturaleza involucre a una mujer en este marco espacio-temporal. El único caso que se podría asociar literalmente al fenómeno del *gift-giving*, entendido tal que una transacción que afectara a una mujer, -aunque, por supuesto, no se puede descartar que otros puedan detectar más-, lo protagoniza Ermengarda, la vizcondesa de Barcelona, quien en 1030, a razón de hacer redactar sus últimas voluntades dispone:

*“Et ipsas eguas et vaccas et oves et porchos et pane et vino, tonnas, cubos, boves et asinos et someras et vexela de auro et de argento, id sunt enapos .V. et gradals .II. et copes .II. et cuzlars .VII. et isto avere vindere faciatis que ibi est scripto, vel que havere debeo et redemit te ipso gudio que tenet al chalifa et alium avere que remanet auf de novo in pane et de vino donare faciatis pro anima mea per missas aut cativos”<sup>387</sup>*

(Y esas yeguas, y vacas, y ovejas, y cerdos, y el pan, y el vino, los barriles, las cubas, los bueyes, y los asnos y pollinos, así como los paños de oro y de plata, esto es, cinco vasos, y dos cuecos, y dos copas, y siete cucharas, todos estos bienes que aquí se han escrito, como también otros que deba tener, vendedlos, y rescatad la garantía que tiene el califa, y los otros bienes que queden o que vengan de nuevo en pan o en vino, donarlos por mi alma, para misas o por cautivos.) [Trad. Autora].

<sup>385</sup> Sobre el tráfico de estos objetos de carácter portátil: HOFMAN, 2001, p. 17-50.

<sup>386</sup> BRUCE, 2009, p. 20.

<sup>387</sup> CARRERAS CANDI, 1903, p. 381-383, doc. 9.

Se trata de una relación de intercambio ciertamente diplomático entre la dama y aquél al que ella se refiere como “el califa”, esto es, un gobernante que necesariamente cabe considerar como al frente del gobierno de un dominio andalusí, quizá el propio califa de Córdoba. Sin poder especificar demasiado en que consistía la garantía que Ermengarda quería recuperar del dicho soberano, es posible que así como en el último verso se da a conocer que destina varios bienes a la liberación de unos cautivos, así podría haber servido la cantidad adelantada y puesta en prenda precisamente al rescate de algunos individuos que tuvieran una íntima relación con la dama. Lo cierto es que la reciprocidad se establece en términos de una entrega monetaria a cambio de una percepción que bien puede ser del mismo carácter o un bien mucho más connotado ypreciado.

### **3.4.2 Mujeres y artistas: el recurso a artistas hábiles y foráneos**

A penas ha quedado memoria documental, en estas tierras y en estas fechas, de la relación de las mujeres promotoras con los artistas a quienes se encarga la confección, construcción o decoración de las obras de arte y de arquitectura. Es realmente tan escasa que uno, en principio, podría dudar de si su ejercicio del patronazgo realmente llevaba aparejado el contacto con los artífices o se recurría generalmente a un mediador. Los casos documentados son, sin embargo, muy interesantes. El más ambiguo lo representa un epígrafe que acompañaba a la inscripción fundacional del portal de la iglesia jacetana de Santa María de Iguácel, de promoción, como se dijo, de Urraca y su marido hacia finales del siglo XI.<sup>388</sup>

SCRIPTOR HARUM | LITTERARU(m) N(om)I(n)E ACENA | MAGISTER HARU(m) PICTURA  
RU(m) N(om)I(n)E GALINDO GARCES

(El escritor de estas letras se llama Acena. El maestro de estas esculturas se llama Galindo Garcez) [Trad. DURÁN, 1967, p. 33]

Aquí la inscripción relaciona a los artistas en un modo muy genérico con los promotores. Se debe destacar que se privilegia una clara distinción del oficio o dedicación de cada uno, así como sus respectivos nombres. En todo caso, es muy posible que la pareja poco o nada tuviera a ver en el diseño de esta inscripción, que se ha entendido, lógicamente,

---

<sup>388</sup> *Vide supra* I. 1.3.2.

diseñada por el escritor que se la atribuye.<sup>389</sup> Hay, no obstante, otros tres casos donde el recuerdo textual y epigráfico evidencia una estrecha relación entre las promotoras y el encargo de una obra a un artífice. De los dos que afectan a la reina Sancha de Castilla, se tiene constancia documental. En 1191, informa a las religiosas de Sigüenza de la obediencia de María de Estopiñán. Para entonces, había decidido construir en Sigüenza un molino, y a tal efecto declara que:

*“etiam mitto illum sarracenum pro constructione molendini, habet ad hoc prout dicunt habilitatem magnam, curate illum construere et edificare prout assignatum est”*.<sup>390</sup>

(igualmente pongo un sarraceno para la construcción del molino, tiene según dicen una grandísima pericia, velad por que construya y edifique según se ha asignado). [Trad. Autora].

La reina ha tramitado el encargo directamente a un maestro de obras, del que además dice que tiene reputación de ser un hábil constructor, pero, incluso, a renglón seguido se expresa en términos de imposición, primero delegando la supervisión del encargo en las religiosas, y después apremiándolas a que hagan cumplir al constructor de origen sarraceno lo que ella ha dispuesto. No será éste, sin embargo, el único diploma donde Sancha de Castilla se manifieste en términos similares. En 1208, después de expresar a las monjas de Sigüenza su intención de acudir con su nuera y su hija a la inminente consagración, comenta a las religiosas:

*“unum magistrum pro opere ecclesie mitto; rogamus vos faciatis laborare dum tempus est bonus”*.<sup>391</sup>

(entrego para las obras de la iglesia un maestro; os rogamus que lo hagáis trabajar cuando el tiempo sea bueno.) [Trad. Autora].

Ahora ha vuelto a gestionar personalmente el encargo a un maestro de obras para la realización de ciertos trabajos constructivos en la iglesia del priorato. De nuevo, ella contacta directamente con él y, a su vez, delega la dirección del proyecto edilicio en sus religiosas. La diferencia para con el contenido de la anterior promoción reside, primero, en el elogio de las capacidades del primer constructor del que dice, además, ser musulmán, lo que evidencia que las relaciones aparentemente hostiles entre cristianos y sarracenos con frecuencia se alejarían del paradigma de confrontación y serían a menudo amistosas. Probablemente debió ser, además, el mismo maestro de obras al que se le encargó la construcción de la torre a la que la

<sup>389</sup> MINEO, 2015, p. 106-107.

<sup>390</sup> UBIETO ARTETA, 1972, p. 42-43, doc. 10.

<sup>391</sup> UBIETO ARTETA, 1972, p. 85-86, doc. 49.



reina se refiere más adelante en el mismo documento. En segundo lugar, para el segundo determina un cierto ritmo de trabajo, más bien benévolo, respetando las debidas interrupciones a causa de las inclemencias del tiempo.

El último documento que registra la transmisión de un encargo de parte de una promotora, es de tipo epigráfico y, en concreto, la ya aludida inscripción que recorría el marco del frontal de altar orfebre de Santa María de Nájera. El fragmento del verso que ahora interesa es el que alude a esas cuestiones:

ET STEFANIA ME FACTUM, SUB HONORE MARIA SCILICET ALMANII DECUS ARTIFICIS  
VENERANDIS

(y a mi, en honor naturalmente de Santa María, Estefanía hizo me hiciera Almanio, del que se dice honrado por los artistas) [Trad. Autora].<sup>392</sup>

Aquí la reina Estefanía de Foix hizo conmemorar el recuerdo de su promoción concretando varios detalles sobre el orfebre al que encarga la realización del antependio. En primer lugar, como hiciera Sancha Castilla, se insiste en alabar el talento del artista. Además, es muy posible que, de nuevo, y como hiciera la aragonesa, en vez de grabar el nombre del mismo se recurriera a caracterizarlo como un artista foráneo, pudiéndose interpretar el término “*Almanio*”<sup>393</sup> con un gentilicio y, por tanto, como sinónimo de la procedencia germana del mismo. El uso de la palabra “*Alamannie*” para designar el país actual de Alemania, se detecta, por ejemplo, en el documento de aprobación de la regla monástica de Sigüenza en 1188 y, con ello, se tendrían razones subsidiarias para considerarlo extranjero.

Por supuesto, por artista foráneo, se quiere dar a entender un constructor y un artífice quizá ajeno a las tradiciones artísticas propias de los reinos de Sancha de Castilla y Estefanía de Foix. Ambas se esmeran, igualmente, por dejar constancia de su recurso a los artistas más dotados y, con ello, de transmitir que empeñan una buena cantidad de sus recursos. No obstante, a ninguna le interesa dar a conocer el nombre del artista. Se entiende que si se hace primar su anonimato es porque reconocían de mayor valor su condición foránea, así como el que esos artistas poseyeran una serie de conocimientos tecnológicos y fueran reputados más por su maestría que por quienes eran. De haberse querido establecer una jerarquización en términos de “autoría” de la promotora sobre los artífices, no se habría recurrido al elogio de los

<sup>392</sup> YEPES, 1606-1621 (1960), VI, p. 125.

<sup>393</sup> “prioris Alamannie” (prior de Alemania): UBIETO ARTETA, 1072, p. 8-40, doc. 18.

misimos. Para Estefanía de Foix no sería, además, el único caso en que encargaría una obra a un “extranjero”. Es posible, incluso, que la iluminación del *Privilegio de Nájera* se debiera a un pintor de origen Gascón instalado tal vez en uno de los *scriptoria* de Nájera o San Millán de la Cogolla.<sup>394</sup>

Como se anticipó, si fuera de estas notas que tuvieran que extrapolarse conclusiones, si tan siquiera se leyera como una simple estadística, a priori, se diría que las mujeres rara vez establecieron relación directa con los autores materiales. Aunque es poco creíble que fuera así. Por oposición, sólo de estos datos también se podría inferir que cuando la tuvieron fue para seleccionar a los más cualificados y que, además, aquellos con mayor habilidad curiosamente eran de origen extranjero. De hecho, se intuye que también sería un orfebre extranjero aquél al que en 1038 Ermesenda de Carcassone encargaría la realización del frontal de altar de Girona,<sup>395</sup> así como también de allende los Pirineos eran los orfebres que bajo las órdenes del abad Bégon III de Conques manufacturaron el enmarque orfebre del *Díptico de Jaca* para Felicia de Roucy.<sup>396</sup> Se dice se intuye porque en estos casos no hay evidencia documental, sino material. De ahí que no se pueda atender sólo y estrictamente a la documentación conservada para examinar estas cuestiones. De ahí también, por el número de casos detectados y documentados, que se pueda asociar el empleo de artistas venidos de allende, como una dinámica no específicamente femenina pero sí recurrente en la realidad de la promoción artística femenina. Las consecuencias de ello serán perceptibles en la introducción en sus tierras de nuevas recetas artísticas, procedimientos técnicos o, incluso, nuevos lenguajes figurativos. Además, cada vez que se relacionan públicamente con un artista resulta su reconocimiento como un maestro muy dotado, lo que avala el dispendio de estas mujeres para disponer de los mejores recursos, en este caso humanos, seguramente con la finalidad de que ello les confiriera un cierto estatus y empoderamiento.

---

<sup>394</sup> *Vide infra* CASE STUDY 03.

<sup>395</sup> *Vide infra* CASE STUDY 02.

<sup>396</sup> *Vide infra* CASE STUDY 04.

### 3.5 Fake Patronage

Aunque al fenómeno como tal nunca se le ha asignado la denominación de *fake patronage*, las bases para su conceptualización las dejó recientemente bien establecidas C. Schlieff en su análisis sobre ejemplos variados de imaginería empleada para manifestar una representación retrospectiva de promotores.<sup>397</sup> Partiendo de las conclusiones de la autora sobre el recurso a ciertas representaciones visuales de ese tipo con la finalidad de concebir metáforas con propósitos reivindicativos o legitimadores, y abundando en las reflexiones de T. Martin<sup>398</sup> y J. Caskill<sup>399</sup> sobre la extensión de la “patronal-agency” a las dinámicas de consumo de una obra de arte, podrían encuadrarse dentro del concepto de *fake patronage* toda obra de arte y de arquitectura que, asociadas a uno o varios instrumentos visuales icónicos y epigráficos, o documentales que, vehiculados a través de la promoción artística, femenina o no, sirvan a ciertos sujetos a construir una memoria ficticia en torno a la promoción artística de ciertas mujeres, -pues es el tipo de sujeto que aquí interesa-, pese a que este tipo de estudio obviamente podría extrapolarse a la promoción artística masculina.

#### 3.5.1 Leyendas asociadas a la promoción artística femenina

Si hay un ejemplo paradigmático en la promoción artística femenina del siglo XI en tierras de Navarra o, por lo menos, así siempre se ha supuesto, es el de la construcción del puente que cruza el río Arga en la localidad de Puente la Reina (Fig. III.09). Quien quisiera acotar algo entre todas las conjeturas disponibles sobre su asociación a una u otra reina navarra,<sup>400</sup> tendría que servirse de los excelentes estudios que se han realizado de la tradición documentada,<sup>401</sup> de la organización urbanística de la villa y de la villa adyacente de

---

<sup>397</sup> SCHLEIF, 2013, p. 222-232. Este enfoque fue aplicado por mi ya en el estudio preliminar de la iglesia de San Esteban de Sos del Rey Católico que tuve ocasión de presentar en el *I Simposio Internacional Magistri Cataloniae* (2014) con ideas en las que aquí se abunda. Aunque escapando al marco cronológico que aquí interesa, recientemente E. Liaño ha privilegiado un enfoque parecido en el estudio de una serie de retratos en ménsulas esculpidas de filiación gótica de la iglesia de Santa María de Vallbona con una supuesta representación conjunta de los fundadores del siglo XII y los benefactores del siglo XIII (LIAÑO, 2017, p. 223-227). Por supuesto, este enfoque lleva siendo utilizado sistemáticamente en todos los estudios histórico-artísticos donde se indaga en la representación de un promotor que no es directamente responsable de la promoción de la obra en la que se representa visual o documentalmente.

<sup>398</sup> MARTIN, 2012b, p. 6.

<sup>399</sup> CASKILL, 2013, p. 29.

<sup>400</sup> Ya J. de Moret propuso como candidatas viables a las reinas navarras Muniadona († 1066) y Estefanía de Foix († 1066): MORET, 1684 (2009), IV, p. 254.

<sup>401</sup> URANGA, 1984, p. 473-484; JIMENO JURÍO, 1999. Cfr. JIMENO JURÍO, 2007.

Murugarren,<sup>402</sup> así como de la evidencia material que proporciona el propio puente. De los documentos se conoce que la primera mención a un puente data de 1085;<sup>403</sup> puente que no sólo se cita, -proporcionado un *terminus ante quem*-, sino que en la manera como se refiere “*que uilla Murugarren est circa de Ponte Arga*” permite inferir, como siempre se ha hecho, que se construyó en la cercanía de la villa de Murugarren,<sup>404</sup> de donde se dice pudieron proceder algunos de los pobladores que, junto a los francos documentados y los nuevos moradores atraídos por la concesión del fuero en 1122 dado por el rey de Navarra y de Aragón Alfonso Sánchez II, el Batallador, habitarían la nueva villa de Puente la reina.<sup>405</sup>

El nacimiento de la villa de Puente la Reina es posterior a la existencia del puente sobre el río Arga y, del mismo modo, se conoce que en 1090 ya se emplea el topónimo de *Pontis Regine* para designar al lugar.<sup>406</sup> Aunque J. Jimeno Jurío desconfiaba de que el topónimo se hubiera derivado de la construcción del puente por una reina anónima y lo atribuía a la adopción de un hidrónimo, -*Runa flumen*-,<sup>407</sup> quizá es porque la designación no más antigua pero sí temprana del topónimo a partir del vocablo latino de “reina”, invita a seguir manteniendo la antigua tesis. El puente románico, de una envergadura tal que alcanza una longitud de más de cien metros, cuenta con seis arcadas de medio punto de altura y anchura que disminuyen progresivamente desde el central, con mayor amplitud y altura. Dotadas las pilas de tajamares y aliviaderos y con una amplia calzada, aunque la obra se aparejó en sillarejo, la luz de los arcos y la monumentalidad de la estructura, obra de un maestro especialmente diestro, han permitido colocar su fábrica en un momento indeterminado de la segunda mitad del siglo XI (Fig. III.10).<sup>408</sup>

Lo más importante no es que con ello se pueda descartar la vieja atribución de su edificación a la reina de Navarra Muniadona (1011-1035, † 1066) o que, al mismo tiempo, se pueda animar la identificación de la promotora con otras consortes del mismo reino, como Estefanía de Foix o su nuera, Plasencia. Aunque hay quien recela de que el puente fuera erigido en relación a la sistematización de las rutas de peregrinación jacobea,<sup>409</sup> es posible que la construcción para solucionar el paso del río Arga pretendiera salvar no sólo aquello, sino

---

<sup>402</sup> ARMENDÁRIZ, JIMENO JURÍO, 2005, p. 113-174. Sobre las prospecciones arqueológicas en torno al puente: ARMENDÁRIZ, 2002-2003, p. 175-202.

<sup>403</sup> MARTÍN DUQUE, 1983, N. 118.

<sup>404</sup> ARMENDÁRIZ, JIMENO JURÍO, 2005, p. 116.

<sup>405</sup> CAÑADA, 2015, p. 419.

<sup>406</sup> MORET, 1684 (2009), IV, p. 96.

<sup>407</sup> JIMENO JURÍO, 1993, p. 507-519.

<sup>408</sup> MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2002a, p. 296; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2005, p. 388-390.

<sup>409</sup> MIRANDA, 2006c, p. 736. Tampoco puede entenderse, como quiere A. Cañada, que para el siglo X el flujo de peregrinaciones a Santiago de Compostela hubiera ya requerido necesariamente la construcción de un puente sobre el río Arga (CAÑADA, 2015, p. 419-420).

también la idea de poder organizar a relativa distancia de la villa de Murrugarren un embrionario núcleo de población cuyos primeros pobladores, de origen franco, se documentan en 1090.<sup>410</sup> Si la edificación del puente fue, por tanto, aunque precedente tal vez más próxima al momento de la población del lugar y, con ello, más alejada del momento de actuación de Muniadona, Estefanía de Foix o incluso de Plasencia, -quien deja de ser reina consorte de Navarra con el asesinato en 1076 de su marido, Sancho Garcés IV, en Peñalén-, quizá en vez de dar por sentada su promoción por parte de una reina, el hecho de que hasta el primer cuarto del siglo XII primara, en cuanto a los dos topónimos principales del lugar, esto es, "*Ponte Regine*" y "*Ponte de Arga*",<sup>411</sup> el uso del segundo, podría abrir la posibilidad a que más que tener origen en una acción piadosa, la denominación como puente de la reina, se derivara de una cuestión más mundana como, por ejemplo, el que alguna reina se beneficiara del gravamen de una tasa por el cruce del puente por viajeros o peregrinos. Si se aceptara que pudiera no haber sido promocionado por ninguna de aquellas reinas, más difícil todavía sería poder vincular su construcción con alguna reina aragonesa, siendo posible dado el dominio de los soberanos de Aragón sobre el reino de Navarra desde 1076, pues de ser así es más factible que en ocasión tan importante como la concesión del fuero en 1122,<sup>412</sup> Alfonso Sánchez II, el Batallador, se hubiera visto inclinado a hacer referencia a su madre, Felicia de Roucy, la única reina aragonesa de entre las de la segunda mitad del siglo XI a la que se puede vincular con algún tipo de promoción artística.

Similar razonamiento, aunque sobre la base de extremos muy diversos, podría hacerse para la construcción de la iglesia navarra de Santa María de Eunate en Muruzábal, no demasiado alejada de Puente la Reina (Fig. III.11). Se ignora la fuente documental que transcribió Florencio Idoate de un traspaso de época moderna y que J. Jimeno Jurío decía, por su contenido, afín al de "las Crónicas negras del Calixtino sobre Navarra".<sup>413</sup> El texto, tal y como lo reprodujo el escritor renacentista rezaba:

*"In loco ubi dicta ecclesia, confratria et dicta domus de Onate sunt sita, solebat esse quedam spelunca latronum et montes spisi supra viam publicam, ubi multa maleficia, latrocinia, agresiones et homicidia perpetrabantur, ex quo magnus erat scandalum. Et tunc quedam regina ditissima, spiritu (d)ei inducia, fecit erigere et edificare dictam ecclesiam beate Marie de Eunate"*<sup>414</sup>

<sup>410</sup> "*francigeni Pontis Regine*": MORET, 1684 (2009), IV, p. 96.

<sup>411</sup> Para un minucioso repaso documental de los topónimos hasta la concesión del fuero en 1122: URANGA, 1984, p. 473-484.

<sup>412</sup> Para la transcripción del documento: LACARRA, MARTÍN DUQUE, 1969, p. 55-56.

<sup>413</sup> JIMENO JURÍO, 1995, p. 91.

<sup>414</sup> IDOATE, 1959, p. 155.

(En el lugar donde la dicha iglesia, cofradía y dicha casa de Eunate están sitas, en el monte sobre la vía pública había una cueva de ladrones, donde mucha maldad, latrocinio, agresiones y asesinatos se cometían, en tal modo que causaban gran escándalo. Por ello, aquella reina queridísima, inducida por la providencia, hizo erigir y edificar la dicha iglesia de Santa María de Eunate).

Para las mismas fechas de esa copia de un original perdido, esto en 1520, se emitía un diploma que publicó Jesús Etayo y que se hacía eco de que en Eunate:

“entre otras sepulturas ay una muy seynalada e principal, en la qual fue enterrada la Reyna o aquella señora que fizo e mando hedificar la dicha iglesia, y cada anno suelen soltar aquella sepultura muy honoríficamente, en sufragio e comemoracion della, assi al tiempo de las letanias como de las congregaciones que fazen e suelen fazer los confrades (sic.)”<sup>415</sup>

Recordaba, por tanto, que en Santa María de Eunate se contaba una sepultura que había pertenecido a la promotora del templo, aunque ya se cuestionaba si la mujer en cuestión había sido o no reina, narrando además como su tumba era especial objeto de conmemoración durante las letanías y en las reuniones de los cofrades.

La arquitectura del templo y su escultura han sido fechadas en un momento del último tercio del siglo XII y la adscripción formal de muchos de los elementos del conjunto a la arquitectura de Tierra Santa ha sido bien estudiada.<sup>416</sup> Por otro lado, el edificio se ha emparentado con otros de carácter asistencial u hospitalario, y la documentación de una cofradía en 1290 ciertamente no desdice que la fundación de la iglesia estuviera en relación al fenómeno de la peregrinación Jacobea,<sup>417</sup> más si a caso todo lo contrario, pues la supuesta trama sobre el grupo de ladrones que tantos estragos causaban en los alrededores, al fin y a cabo, no traduce sino una preocupación por la sistematización de las vías públicas.

En todo caso, resulta dudoso que su promoción se debiera a la intervención de una reina. De las dos consortes navarras que más números tendrían para la adjudicación de la obra a su persona por la cronología estimada para la edificación del templo, a Constanza de Tolosa (1196- a. 1201), esposa de Sancho VII, de Navarra, a penas se le conoce rastro documental en el reino de Navarra y menos el suficiente empoderamiento como para haber dedicado esfuerzo alguno a la promoción artística en estas tierras.<sup>418</sup> De la otra, Baecia (1153-1179), cuyo horizonte temporal como consorte aún se ajusta más a la cronología propuesta,<sup>419</sup> se sabe por

---

<sup>415</sup> ETAYO, 1914, p. 65.

<sup>416</sup> Para un estudio del conjunto con abundante bibliografía sobre la cuestión: MARTÍNEZ ÁLAVA, 2008, p. 860-882.

<sup>417</sup> JIMENO JURÍO, 1997, p. 87-118.

<sup>418</sup> Para las efemérides de esta reina: ILUNDÁIN, 2014, p. 335-363.

<sup>419</sup> Una bibliografía razonada de esta reina en: BALDÓ, 2014, p. 299-333.

un diploma póstumo que en 1160 realizó una importante dotación para la fundación del monasterio femenino cisterciense navarro de San Benito de Marcilla.<sup>420</sup> Aunque la espiritualidad del Císter no es ajena a la cura de tipo hospitalario, la arquitectura típicamente cisterciense poco tiene a ver con la raigambre hierosolimitana y de Tierra Santa que caracteriza las formas de Eunate. Por ello, no puede concluirse, como ya sospechaba J. Jimeno Jurío, que la fundación por parte de una reina no sería más que una leyenda.<sup>421</sup>

Distinto es que tras la promoción edilicia pudiera haber estado una mujer de origen nobiliario. De hecho, dos de las fábricas con que tipológicamente se ha conectado a Eunate, y que J. Martínez de Aguirre define como binomio iglesia-hospital, por el carácter asistencial de los templos,<sup>422</sup> esto es, la iglesia del Santo Sepulcro de Torres del Río (Navarra) y la iglesia de San Juan de Acre en Navarrate (La Rioja) se sabe fueron promocionadas por dos mujeres, las hermanas María y Teresa Ramírez, de las que junto a una tercera, Elvira, se saben fueron cofrades, habiendo promocionado ésta última la construcción de un hospital en Bargota (Navarra).<sup>423</sup> En realidad, esta fiebre por impulsar la edificación de hospitales se sabe directamente inspirada por la santificación de este tipo de iniciativa que se debe a la labor de los santos constructores del Camino de Santiago,<sup>424</sup> como San Raymond Gairard y San Juan de Ortega a quienes se hace responsables de haber construido varios hospitales.<sup>425</sup> Todo ello, hace perfectamente factible, por tanto, que en este caso, la leyenda en torno a Eunate sí enmascare la piedad de una mujer quizá cofrade a quien pudo deberse el empuje que el texto latino decía providencial para el establecimiento allí de una iglesia-hospital y de la que se desconocería absolutamente la identidad.

### 3.5.2 Estrategias para la atracción de nuevos donantes y promotores

La reforma canonical de la diócesis riojana de Nájera obrada por el rey de Navarra García Sánchez IV en 1052 y la continuación de la empresa después de su muerte en 1054 por parte de su esposa, Estefanía de Foix, promocionando la construcción de su iglesia, la iluminación de un folio de traslado del privilegio fundacional, -el llamado *Privilegio de Nájera*-, y la provisión de mobiliario litúrgico con el encargo de un frontal de altar orfebre que debía

---

<sup>420</sup> ALEGRÍA, *et al.*, 1997, N. 82.

<sup>421</sup> JIMENO JURÍO, 1995, p. 93.

<sup>422</sup> MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2016a, p. 194-211.

<sup>423</sup> LARRAURI, LOSANTOS, 2013, p. 138.

<sup>424</sup> SILVA, 2005a, p. 129-168, esp. p. 137.

<sup>425</sup> MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2016a, p. 194-198.

decorar su altar mayor con motivo de la consagración del templo en honor de la Virgen en 1056, sirvieron a retratar a la reina como soberana piadosa, así como a divulgar su fama como promotora. Estas son, sin embargo, las únicas obras de arte y de arquitectura que pueden vincularse indisputablemente a la promoción artística de Estefanía de Foix.<sup>426</sup>

De la reina se conoce con seguridad que falleció, a más tardar, en 1066, año en que habitualmente se ha fechado la emisión de sus últimas voluntades.<sup>427</sup> Debió ocurrir, no obstante, que su rol como promotora debió contribuir a la definición de su *memoria* y fue de este modo que debió perpetuarse durante siglos. Así lo atestiguaría cierta evidencia material localizada en la iglesia de San Esteban de Sos del Rey Católico (Zaragoza) (Fig. III.12), antiguamente integrante del reino de Navarra y plaza transmitida por Ramiro I, de Aragón, a su mujer Gerberga-Ermesenda de Foix, a razón de su dote.<sup>428</sup> Si como tenencia navarra el señor de Sos, Jimeno Garcés, rubricaba las supuestas actas del concilio de 1023 para la reforma de la diócesis de Pamplona impulsada por el rey Sancho Garcés III, el Mayor,<sup>429</sup> la fundación de su castillo se debió a otro antepasado del marido de Estefanía de Foix, el rey navarro Sancho Garcés II, Abarca (943-994).<sup>430</sup> La fortificación la auspiciarían ya, no obstante, los soberanos de Aragón o, más en particular, Alfonso Sánchez II, el Batallador, pues así constaba había empezado a fortificarlo en una donación de su hermano, Ramiro Sánchez II, el Monje, de 1137 a favor del monasterio aragonés de San Juan de la Peña, cuando este monarca encarga la reforma al maestro de obras Jordán.<sup>431</sup>

En la decoración del dicho templo hay ciertos indicios que, a priori, permitirían pensar que Estefanía de Foix pudo estar involucrada en la fundación de la iglesia de San Esteban. La primera es una inscripción tallada en los muros del pasillo o galería que conecta la iglesia baja, empleada con funciones de cripta dedicada a Santa María, con el acceso del hastial occidental de la iglesia alta construida sobre ella. Allí, sobre una cruz tallada e inscrita en un medallón, un sucinto verso que rezaba STEFANIA<sup>432</sup> ciertamente recordaba a una mujer con dicho nombre, ya fuera la reina u otra dama desconocida homónima (Fig. III.13). La segunda es algo incluso quizá más vaga pues se basa en la dedicación de la iglesia a san Esteban, patrón con el nombre masculinizado de Estefanía de Foix.<sup>433</sup> La verdad es que cuando se funda, el

---

<sup>426</sup> *Vide infra* CASE STUDY 03.

<sup>427</sup> RODRÍGUEZ LAMA, 1976-1992, II, p. 63, doc. 19; CANTERA, 1991, II, N. 18.

<sup>428</sup> UBIETO ARTETA, 1963, p. 19-20, doc. 69.

<sup>429</sup> MARTÍN DUQUE, 1983, N. 21. Cfr. CABEZUDO, GUILLÉN, 1952, p.

<sup>430</sup> CABEZUDO, GUILLÉN, 1952, p. 170; CORTÉS, 1986, p. 39.

<sup>431</sup> CABEZUDO, GUILLÉN, 1952, p. 170.

<sup>432</sup> (Estefanía) [Trad. Autora].

<sup>433</sup> GALINDO, 1924, p. 88-89.



monasterio tendrá doble advocación, al santo y a san Salvador.<sup>434</sup> De hecho, es muy poco lo que se conoce del proceso fundacional pues todo recuerdo se adeuda a la confección de un cartulario por García Garcés y que arranca en 1059 cuando el dicho presbítero hace constar documentalmente que ese año “*feci istas casas propter amorem Dei et sancti Stefani*”.<sup>435</sup> Más que a la construcción de la iglesia baja que hoy se sospecha edificada entre 1107 y 1122, -bajo la promoción del presbítero García Fortuñón-,<sup>436</sup> pudo quizá referirse el buen García Garsés a que levantó en torno al monasterio una serie de habitaciones reservadas a los clérigos que debían servirlo.

Existe otra seña, sin embargo, no menos problemática que las anteriores pero que esta vez afecta a la iglesia alta, construida desde el segundo cuarto del siglo XII y durante toda la segunda mitad de la centuria hasta las décadas finales de la misma.<sup>437</sup> En el portal de Poniente, ricamente decorado a caballo de los siglos XII y XIII,<sup>438</sup> se dispuso una abertura de medio punto con arquivoltas que descansan sobre una sucesión de estatuas-columna a cada lado. En la jamba diestra, la arquivolta intermedia fue recogida por una estatua-columna con la representación de una reina. Hoy lamentablemente muy meteorizada, todavía puede distinguirse fácilmente su corona (Fig. III.14). Algo más difícil de discernir es una inscripción que todavía se hace visible sobre el tocado y que reza: DONA E(stefa)NIA (Fig. III.15). Si imagen y texto ofrecen indicios creíbles para reconocer en esa estatua un retrato de Estefanía de Foix, a ello también contribuiría una inscripción hace tiempo desaparecida pero que todavía pudo leer E. Abbad Ríos bajo el dintel de la puerta, sobre la jamba derecha y, con ello, muy próxima a las estatuas-columnas. En ella se leía ERA MXCIII y, por tanto, la era de 1093 o el año de 1055,<sup>439</sup> con lo que la fecha vendría a significar un horizonte temporal muy alejado del de construcción y decoración del portal pero que, en cambio, sí coincide con los años en que tras la muerte de García Sánchez IV, su esposa viuda todavía tuteló al joven sucesor, Sancho Garcés IV, en los asuntos de gobierno del reino de Navarra.<sup>440</sup>

La presencia de un retrato de la reina navarra Estefanía de Foix en un portal y en una iglesia con la que aparentemente no tuvo relación alguna se hace realmente extraño. No obstante, como se dijo, nada impide pensar que ella estuviera involucrada, en alguna medida,

---

<sup>434</sup> Así lo consigna el primer documento conocido de la abadía que, además, puede considerarse fundacional (GALINDO, 1924, p. 83).

<sup>435</sup> GALINDO, 1924, p. 83.

<sup>436</sup> MARTÍNEZ ÁLAVA, 2010, p. 593-623.

<sup>437</sup> MARTÍNEZ ÁLAVA, 2010, p. 623.

<sup>438</sup> Para una revisión del estilo de Leodegario y su difusión así como la recepción del lenguaje de Sangüesa y Uncastillo como un eco ya más tardío en el portal de San Esteban de Sos del Rey Católico: FERNÁNDEZ-LADRERA, 2010, p. 89- 116.

<sup>439</sup> ABBAD RÍOS, 1942, p. 163-170; ABBAD RÍOS, 1979, p. 623-640.

<sup>440</sup> Vide *infra* CASE STUDY 03.

en la fundación de la abadía, cuanto menos con alguna contribución a la reunión más embrionaria de su temporal. De hecho, aunque la documentación del diplomatario de San Esteban de Sos del Rey Católico, parca en fechas y documentos que se extienden entre 1059 y c. 1129,<sup>441</sup> no menciona en absoluto a la reina, hay algún otro indicio de que así podía haber sido. Dentro de la cripta, bajo el pilar cilíndrico sur se grabó la siguiente inscripción: GARSEA PRESBI || TER SI VIS INDIGN||VS D(omi)NI SERBVS (Fig. III.16).<sup>442</sup> El contenido parece a todas luces conmemorativo y, en realidad, siempre se ha leído como un marcador topográfico del emplazamiento de la tumba del presbítero. La identificación del clérigo en cuestión ya es más controvertida pues algunos piensan que pudo tratarse de García Garcés, el compilador del cartulario y fundador,<sup>443</sup> mientras que otros se decantan por identificar a García Fortuñón, archidiácono de San Esteban de Sos al que se imputa la construcción de la iglesia baja.<sup>444</sup> De un modo u otro, se estaría haciendo referencia a una personalidad íntimamente ligada con la promoción de la abadía.

En este sentido cabe rescatar el epígrafe con el nombre de “Estefanía” de la galería que comunica la cripta y la iglesia superior pues se grabó con caracteres del siglo XII.<sup>445</sup> El posicionamiento de la inscripción con el nombre junto a una serie de cruces que bien pueden considerarse de consagración, y el enlace de la galería con la cripta donde se emplazó la tumba de uno de los más importantes promotores de la construcción de la iglesia, bien podrían asociarse a la intención de los monjes de conmemorar la *memoria* de los promotores al recordar sus piadosas contribuciones durante la celebración de las ceremonias de consagración y la recitación, en esa ocasión, del oficio de difuntos. Al respecto, se hace muy sugerente que en la lectura sacramental del testamento de García Fortuñón, fallecido hacia 1130, en una serie de mandas de tierras y heredades a favor de San Esteban de Sos se recuerde que las lega “por su alma, para que se le dedique una parte de las oraciones que allí fueran dichas por los siglos de los siglos”.<sup>446</sup> Estrategias similares se emplearían en geografías vecinas y cronologías no demasiado alejadas, tal y como M. Castiñeiras propuso para la interpretación de los retratos de los enigmáticos personajes de los relieves esculpidos en el portal de Santa María de Ripoll, como una conmemoración de los asistentes a las anteriores ceremonias de consagración de la abadía, entre ellos, los donantes y benefactores de la misma. Recuerda el autor, además, muy sugestivamente, que en las letanías de

<sup>441</sup> Publicada íntegramente por P. Galindo (GALINDO, 1924).

<sup>442</sup> (El presbítero García, si lo quieres, indigno servidor del señor) [Trad. Autora].

<sup>443</sup> GALINDO, 1924, p. 89; ABBAD RÍOS, 1942, p. 163-170.

<sup>444</sup> MARTÍNEZ ÁLAVA, 2010, p. 596.

<sup>445</sup> CABAÑERO, ESCRIBANO, 1992, p. 140.

<sup>446</sup> Ya recuerda el epígrafe del testamento C. Martínez Álava para reforzar su teoría para con la identificación del presbítero sepultado en la cripta con García fortunón (MARTÍNEZ ÁLAVA, 2010, p. 594).

conmemoración de las ceremonias de consagración se rezaban preces específicas por los que habían sido sepultados en la abadía.<sup>447</sup>

Con ello se sienta un precedente para la conmemoración de los patrocinadores que bien puede tener relación con el retrato de la reina en el portal de la iglesia superior. Su programa, para el que nunca se ha dado una interpretación homogénea comprende una serie de temas figurados en las arquivoltas que incluyen alegorías del pecado que se confrontan con escenas de la Infancia de Cristo, en un intento por plasmar figurativamente la dicotomía EVA/AVE.<sup>448</sup> Todo ello, a priori, no tiene aparente relación con las figuras que se representaron en las estatuas-columnas. En la jamba izquierda, empezando desde el exterior, se distingue a san Lorenzo sosteniendo entre las manos la parrilla instrumento de su martirio. A continuación le sigue un obispo tocado con mitra y báculo, y cerrando el grupo san Juan, a quien se le distingue gracias al atributo que porta entre las manos, esto es, un volumen del Evangelio que se figuró en la forma de una suntuosa cubierta de libro con la representación de la Crucifixión. Saltando a la jamba derecha, a la estatua de la reina la flanquea el rey David músico, quien aparece con la cítara, y un enigmático personaje, representado con indumentaria seglar y sin tonsura por lo que difícilmente se le puede identificar con un monje. Conocemos su nombre gracias a la inscripción que se grabó en su pecho: PELAS (Pelayo) (Fig. III.17-III.19).

La presencia del evangelista y del rey David, quien profetizara la Pasión, seguramente deberían ponerse en relación con una parte del programa iconográfico del portal al que nunca se le ha dado una explicación solvente. A ambos lados de la portada monumental se dispusieron unos relieves que, si en principio, podrían guardar algún tipo de conexión con el ciclo cristológico de las arquivoltas, su contenido es susceptible de ser interpretado en modo distinto pues, de hecho, no forman parte de la decoración de las arquivoltas sino que están aislados. En dos de ellos se representó la Anunciación y la Epifanía que sí, ciertamente, podrían entroncar con otros de los temas de las arquivoltas, como la Huida a Egipto o la Visitación (Fig. III.20-III.21). Sucede, sin embargo, que en el otro relieve se figuró la Visita de las Tres Marías al Sepulcro sin que, en principio, ninguna otra escena guarde relación con la Pasión y los relatos evangélicos sucesivos de la Resurrección más que la Crucifixión del volumen del Evangelio que sujeta san Juan (Fig. III.20). Con ello, por tanto, los relieves podrían leerse como evocativos de la celebración de una serie de ceremonias paralitúrgicas como la recreación de los dramas del *Ordo Stellae* y de la *Visitatio Sepulchri*;<sup>449</sup> ceremonias que

---

<sup>447</sup> CASTIÑEIRAS, 2013c, p. 123-131.

<sup>448</sup> MARTÍNEZ ÁLAVA, 2010, p. 620.

<sup>449</sup> Sobre los dramas: DONOVAN, 1958.

arrancarían en el entorno del portal y seguramente seguirían hacia el interior de la iglesia, durante la Navidad y la Pascua.

La representación de la reina Estefanía de Foix, sin embargo, debería ponerse en relación a la presencia del obispo en la jamba contraria (Fig. III.17). No se conoce que ningún mitrado hubiera actuado como promotor de la iglesia de San Esteban de Sos pero si por algo es particularmente conocida la villa es por formar parte de los muy diversos pleitos que durante siglos enfrentaron al obispado de Pamplona y al de Tarazona por la jurisdicción sobre la iglesia, no sólo de Sos, sino sobre las de otras tantas villas ubicada en la problemática zona fronteriza entre las demarcaciones territoriales aragonesas y navarras.<sup>450</sup> De hecho, si en lo territorial la adscripción del lugar se acabó otorgando a Zaragoza, la potestad diocesana estuvo hasta finales del siglo XVIII en manos de la sede pamplonesa. Es por ello que quizá la presencia del obispo en la portada debiera interpretarse como una querida manifestación visual de la adhesión de los monjes de la abadía de San Esteban de Sos a la potestad de Pamplona. De ahí, que la representación de la reina Estefanía de Foix pudiera ser entendida como un intento de la congregación por construir la leyenda fundacional del monasterio, al asociar la promoción del edificio a una promotora célebre de origen navarro, algo a lo que también habría contribuido decididamente su conmemoración en la iglesia baja.

Este recurso, que bien podría inscribirse en la fenomenología del *fake patronage* tal y como antes se ha descrito, serviría a los monjes tanto a la atracción de nuevos donantes ya a principios del siglo XII cuando se construye la cripta, ya a principios del siglo XIII cuando seguramente requirieron nueva financiación para sufragar la decoración de la iglesia alta, así como en su intención de divulgar su apoyo a la parte del litigio que representaba la mitra de Pamplona, habiendo sido Estefanía de Foix una de las reinas de Navarra más connotadas. La evocación de su presencia mediante retrato e inscripciones no era, sin embargo, más que una representación retrospectiva de su supuesta promoción, pues se plasman décadas y siglos después de que la reina hubiera fallecido. Así, para diluir el anacronismo resultan sugestivos los medios que se emplearon para manifestar su patronazgo, pues así como la reina nunca fue responsable en vida, -que sepamos-, para el encargo de ninguna decoración de tipo escultórico, aquí se recurrió tanto a jugar con la visibilidad, colocando el retrato en la fachada de acceso al templo, como con la durabilidad al estar el *titulus* inscrito en piedra para que se viera públicamente. Como tal, se revela que el recurso en San Esteban de Sos del Rey Católico al *fake patronage* no tiene sino una finalidad propagandística, destinada a satisfacer las preocupaciones de su comunidad.

---

<sup>450</sup> ABELLA SAMITIER, 2008, p. 69-98, esp. p. 69-72.



**SEGUNDA PARTE**  
**Case Studies**



*E el que tenié razón del seso  
troxo el acedrex con sus  
juegos mostrando que el  
mayor seso oviessa e  
estudiesse apercebudo  
podrié vencer all otro.*

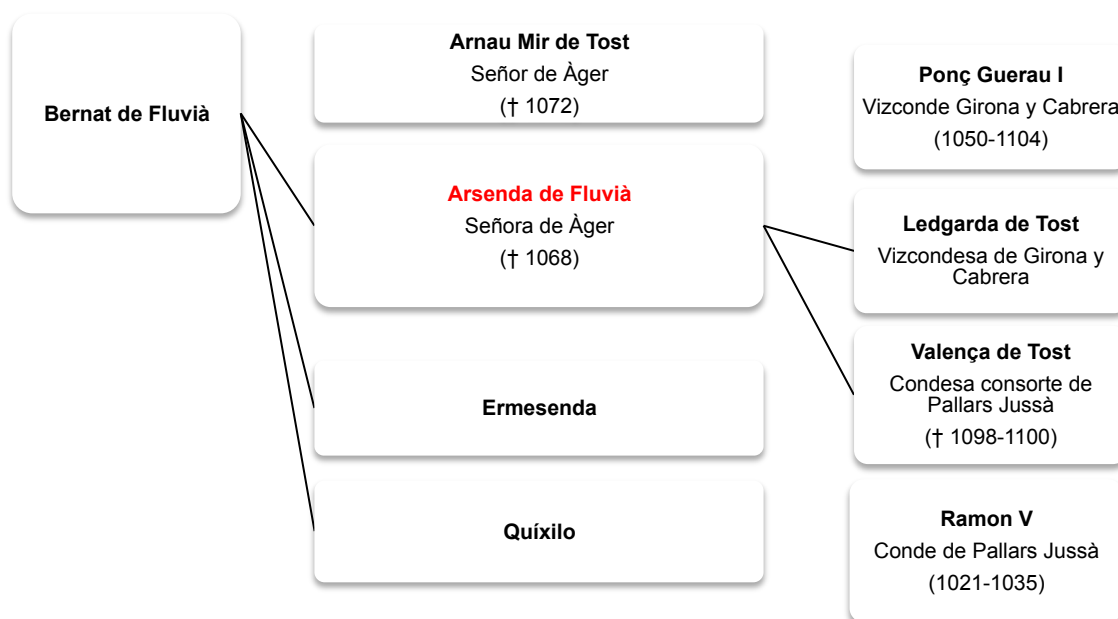
Alfonso X, el Sabio, Libro  
de los juegos: acedrex,  
dados e tablas







## 1. ARSEDA DE FLUVIÀ, del paso peligroso al camino santo



### Presentación del caso: premisas

De Arsenda de Fluvià († 1068) se conoce que fue hija de Bernardo de Fluvià y que se casó c. 1030-1033 con Arnau Mir de Tost, señor de Tost y de Àger. Tuvieron varios hijos de los que sólo sobrevivieron dos hijas, Valença de Tost, casada con el conde Ramon V de Pallars Jussà, y Ledgarda, casada con Ponç Guerau I, vizconde de Girona y de Cabrera. Su marido desarrolló durante toda su vida, en alianza con los soberanos civiles y religiosos de los condados de Urgell, Barcelona y Aragón, una extensa política de conquista y recuperación de plazas musulmanas que valió la incorporación al patrimonio familiar de un extenso dominio territorial. La vida de ambos se centrará en la constitución de importantes señoríos en torno a sus posesiones y la reforma eclesiástica de los dichos lugares mediante la fundación de diversas canónicas aquisgranenses. El estatus inferior de la pareja y su insistencia en el desempeño de políticas propias de la monarquía y del gobierno condal, favoreció la participación colegiada de ambos cónyuges en las principales empresas de promoción artística y arquitectónica.

### Preguntas

- ¿Tuvo Arsenda de Fluvià algún tipo de participación de las campañas de conquista de su marido? Si fue así, ¿de qué clase? ¿La vehiculó a través de la promoción artística? ¿Revirtió la culpa asociada a las políticas de conquista sobre ella? ¿Encontró el modo de expiarla mediante la promoción artística? Si fue así, ¿se valió de los objetos de su ajuar personal para ello? ¿Tuvo algo que ver su promoción para la construcción de puentes y hospitales?
- ¿Fueron promotores Arnau Mir de Tost y su esposa en la construcción de las fábricas de las canónicas que fundaron? ¿Y en su decoración?
- ¿Motivó la muerte prematura de los varones y el traspaso de la herencia a sus hijas una reacción en la pareja que involucrara la promoción artística? Si fue así, ¿se sirvió ella de la promoción artística para establecer un modelo de construcción y transmisión de la *memoria*? ¿Jugaron en esto algún papel los escaques de la colegiata de Àger que se tienen como de propiedad original de la pareja? ¿Lo fueron realmente? ¿Los donaron ellos o sus descendientes?



## **A modo de prólogo...**

Se sorprendía Pere Sanahuja, en su *Historia de la Villa de Ager* (1961), de la inmensa cantidad de documentos que Arnau Mir de Tost (?-1072) rubricó a una con su mujer, Arsenda de Fluvià (?-1068), pues parecía incomprensible, si uno se calzaba el disfraz feudal de la Cataluña del siglo XI, que el noble la hiciera copartícipe de casi todos los arreglos de transcendencia para cumplir el que se ha dicho su objetivo vital: el de la creación de un señorío nobiliario “independiente” del poder condal, -el de Àger-, y la institución en el corazón de ese dominio de una iglesia autónoma para con la jurisdicción episcopal. Demasiadas veces se ha abusado después, sin embargo, de justificarlo esgrimiendo que la causa está en que, de acuerdo a lo legal y al derecho de la cónyuge a la décima marital en virtud del matrimonio, los escribas no tenían más remedio que incluirla en cualquier diploma por el que el esposo quisiera vender, comprar o simplemente tutelar. Y así, como si la explicación fuera solvente, se ha dado carpetazo al asunto. Pero ella, ya se preocupó de hacer en primera persona lo que dictó su voluntad, no sólo con algunos de los bienes que compartían, sino con los que le fueron transmitidos por dote y esponsalicio. Y si su cita generalizada en los legajos del marido pudiera

enmascarar, precisamente por lo recurrente, los contextos hacia los que la dama concentró su esfuerzo personal, una revisión individual de cada uno de esos instrumentos también sería inútil al propósito de estas líneas que no es el de reconstruir una biografía del personaje, más el de intentar entender qué y por qué capitaliza su atención.

Cuando Arsenda de Fluvià ordena y manda a título personal lo hace, desde luego, sin dejar de invocar a su marido, sometiendo sus decisiones más eminentes a su sanción, pues así lo dicta el orden social de aquellos tiempos, y nunca se encontrará un diploma que revele un exceso suyo de autoridad. No obstante, al hacer propios los intereses de Arnau Mir de Tost, el alcance de sus acciones es mucho, -digno de haberse consignado en capítulos importantes de la tradición historiográfica local y nacional-, y su eco reverberará aún después de su traspaso, mientras que las herramientas de las que se sirve son las que una mujer podía jurídicamente emplear entonces, entre ellas la acción de promoción artística. Diría ello mucho también, a su vez, del cómo la creación artística juega un papel fundamental, en general, a la estructuración social en los siglos del medievo, pero aquí interesa centrar el asunto en las que ideando, pagando, donando..., como *agents*, vienen a hacerlo posible. Que el testamento de la dama sirviera ya a Teresa Vinyoles a dibujar un bello retrato de aparato de su persona no es casual, pues fue ese relato el que pensó para poner de relevancia los valores, por otro lado reflejados en las acciones de toda una vida, sobre los que construir su *memoria*.

Y aunque se hable en sus últimas voluntades de objetos, o sus palabras adquieran la forma de legados y parezca, por ello, que no pudiera hacerse de esto más que una lectura velada, -pues el mensaje se comunica intencionadamente desde lo simbólico, connatural a la realidad jurídica femenina del periodo plenomedieval-, lo que realmente se infiere es, justamente, lo que permite hilar su contribución a la causa familiar; causa, por supuesto, ambiciosa y a la altura de las aspiraciones que generalmente sólo podían pretender la monarquía y la potencia condal. Y quizá, es justo a raíz de lo ambicioso del proyecto que, dada la pertenencia de la pareja a casas de menor abolengo, fue tan crucial que los dos aunaran esfuerzos y que ello así se manifieste en la documentación, con aparición de ambos conjunta y reiterada. La naturaleza misma de la meta, por otro lado, hará que la iniciativa de Arsenda de Fluvià se oriente en cuatro frentes: el de "conquista" y expiación de los pecados; el de feudalización del señorío a componer y del entorno inmediato; el de cristianización, y todo lo que repercute sobre la fundación de su iglesia propia, y evidentemente, el de perpetuación de lo conseguido a las generaciones venideras a través de sus descendientes, siendo por esto que el capítulo deba necesariamente estructurarse en función de ello.

## 1.1 Sobre Arsenda de Fluvià y las tramas de “conquista”

No fue nunca, Arnau Mir de Tost, ni conde ni vizconde ni, en realidad, nada más que un *milites* con el estatus de señor, y la loa en tantas páginas de sus méritos, absolutamente decisivos al devenir de la Cataluña condal en el lustro del primer milenio, bebe precisamente de la dignidad de hacer, con lo dado y lo conseguido, algo que sus padres si quiera pudieron haber imaginado al hacerle heredar, por primogénito, un modesto señorío en torno al valle de Tost.<sup>451</sup> De su linaje se ha intuido poder rastrearse vagamente hasta la figura de su abuelo Wisballo, albacea testamentario de Borrell II, conde de Barcelona, Girona, Osona y Urgell (947-992),<sup>452</sup> y con ello identificar a su padre Mirón, señor del castillo de Tost (Alt Urgell), quien hubo de tomar parte, además, junto a su hermano Bernardo, en las campañas militares auspiciadas por aquel conde,<sup>453</sup> así como a su madre Sancha, quien se tuvo incluso por pariente del obispo urgelitano san Armengol (1010-1035).<sup>454</sup> Y aunque esta santa parentela fuera más querida que real, que los progenitores de Arnau Mir de Tost tuvieron ya especial interés por mediar, si quiera veladamente, en los asuntos de la soberanía urgelitana, lo anuncia el casamiento concertado de Gerberga, una de sus hijas, con Mirón Guillermo, vizconde de Urgell (1035-1079).

Algo más oscura, sin embargo, es la historia familiar de Arsenda de Fluvià, hija de un Bernardo con aquella designación por apellido y del que siempre se pensó, quizá erróneamente, oriundo del lugar rosellonés de Tautavel.<sup>455</sup> Y, es que, su filiación paterna se ha reconstruido gracias a las noticias que, en su testamento, la dama proporciona sobre sus hermanas, Ermesinda y Quíjol, así como sobre sus sobrinos, -Dalmacio, Ramón, Pedro y Berenguer-, a quienes se apellida allí con el patronímico, habiendo sido posible, a raíz de ello,

---

<sup>451</sup> Evaluando el grueso patrimonial de la familia, P. Bonnassie la consideraba de un estatus modesto (BONNASSIE, 1979-1981, II, p. 228-239), que F. Fité cuestiona pues entiende que de algunos de los castillos y bienes que Arnau Mir de Tost tendrá en feudo por la sede urgelitana habría heredado ya el derecho de sus parientes (FITÉ, 1987a, p. 56).

<sup>452</sup> ABADAL, 1955, I, p. 140.

<sup>453</sup> Sobre los parientes más cercanos de Arnau Mir de Tost: SANAHUJA, 1961, p. 41; LLADONOSA, 1974 (2012), p. 3-5; FITÉ, 1987a, p. 47-53; FITÉ, GONZÁLEZ, 2010, p. 54-55. Cfr. SANAHUJA, 1926a, p. 26-39; SANAHUJA, 1926b, p. 627-640; SANAHUJA, 1929a, p. 171-189; SANAHUJA, 1929b, p. 319-336.

<sup>454</sup> Esta supuesta parentela había de fundarse, para los autores que así lo sostuvieron (SANAHUJA, 1961, p. 31, 41; LLADONOSA, 1974 (2012), p. 4), en una venta de bienes que Sancha, madre de Arnau Mir de Tost, realiza en primera persona al obispo urgelitano san Armengol el 23 de marzo de 1030 de bienes que, según describe el propio documento, estaban localizados en varias demarcaciones condales de la *Catalunya Vella* (Roussillon, Vallespir, Cerdanya, Conflent, Berguedà, Osona y Barcelona) (SANAHUJA, 1961, p. 316, doc. 2; BARAUT, 1981, p. 135-136, doc. 430; FITÉ, 1985, p. 142-143, doc. 10) y, ciertamente, fue ya cuestionada por F. Fité al no haberse otra documentación fehaciente que así lo avale: FITÉ, 1987a, p. 53; FITÉ, GONZÁLEZ, 2010, p. 55.

<sup>455</sup> CAMPS I CAVA, 1950, p. 165-186. Pudiera haber sido originario, en cambio, del lugar de Talteüll, en la actual comarca catalana de Segarra y, en el siglo XI de dominio del condado de Urgell, habida cuenta que el alodio de Fluvià transmitido por herencia familiar se intuye localizado en torno al castillo de Fluvià, en el término de Guissona, mientras que los castros que Arsenda de Fluvià transmitirá por dote, los de Llanera y Vallferossa, también se encuadran en la demarcación actual de la Segarra e, igualmente, por entonces en la jurisdicción urgelitana.

conectar el legado testamentario del alodio de Fluvià (Guissona), emitido en 1068 por Ermesinda Bernardo a favor de su hija, con las propiedades heredadas del padre de todas ellas.<sup>456</sup>

Bien y suficiente se ha insistido, por otra parte, en proponer el momento de las nupcias de la pareja entre el 5 de agosto de 1030 y el 31 de enero de 1033,<sup>457</sup> pues la primera fecha marca el inicio del proceso de reunión del esponsalicio, con la compra por Arnau Mir de Tost al conde de Urgell, Armengol II (1010-1038), del castillo de Muntanyó,<sup>458</sup> en el término de la Guàrdia de Arés (Valls d'Aguilar, Alt Urgell),<sup>459</sup> del que después, por cierto, dispuso Arsenda de Fluvià en su testamento a voluntad junto con el castillo mismo de la Guàrdia de Arés, parte también del regalo marital.<sup>460</sup> El segundo hito, en cambio, revela la adquisición ya conjunta de ambos del castillo de Llordà (Pallars Jussà), por dos mil sueldos y al mismo conde urgelitano con la que fue su segunda mujer,<sup>461</sup> Constanza de Besalú (?-d.1065).<sup>462</sup> Y así, por su parte, lo que aportará la esposa al patrimonio familiar en virtud de su dote y como fuera habitual, son los castillos de Llanera y de Vallferossa, ambos del lugar de Torà (Segarra), y por entonces de la soberanía también de los condes de Urgell.<sup>463</sup>

Que el primer rastro documental de Arsenda de Fluvià remita a la compra del castro de Llordà será muy significativo pero no, desde luego, porque su inclusión en la transacción esté justificada, como se anticipó y como siempre se ha reclamado, por su prerrogativa a la décima parte de las propiedades del marido.<sup>464</sup> Lo será por la importancia estratégica del enclave,

---

<sup>456</sup> SANGÉS, 1980, p. 206.

<sup>457</sup> SANAHUJA, 1961, p. 43; FITÉ, 1987a, p. 53; FITÉ, GONZÁLEZ, 2010, p. 93.

<sup>458</sup> Aquí se privilegia la identificación del castro adquirido llamado "de *Montangone*", con la del castillo de Muntanyó que hizo F. Fité (FITÉ, GONZÁLEZ, 2010, p. 93-95) con su enmienda a la incorrecta lectura documental que llevó a la identificación anterior de ese castro con el de Montanissell (SANAHUJA, 1961, p. 43).

<sup>459</sup> MONFAR, 1853, p. 320-321; MIRET, 1900, p. 70; MIQUEL ROSSELL, 1945, I, p. 120, doc. 120; CORREDERA, 1973, p. 29; FITÉ, 1985, p. 143, doc. 11; FELIU, SALRACH, 1999, I, p. 519, doc. 198.

<sup>460</sup> "*Et castrum meum de Montanione et de ipsa Guardia, quod senior meus mihi dedit in sponsalicio*" (Y mi castillo de Muntanyó y de esa Guàrdia, que mi marido me dio en esponsalicio) [Trad. Autora]: Vid Anexo 1.1, PJ 1.01.

<sup>461</sup> MONFAR, 1853, p. 321; MIRET, 1900, p. 70; MIQUEL ROSSELL, 1945-1947, I, p. 121, doc. 121; FITÉ, 1985, p. 143, doc. 13; FELIU, SALRACH, 1999, II, p. 565-566, doc. 227.

<sup>462</sup> AURELL, 1991a, p. 345, N. 73.

<sup>463</sup> FITÉ, GONZÁLEZ, 2010, p. 56. No existe de ello constancia documental, más así se puede inferir primero, de la ausencia de relación aparente del propio Arnau Mir de Tost para con la conquista, presura o compra de dichos castillos y, segundo, de la libre disposición que hace Arsenda de Fluvià para el legado del castillo de Vallferossa y la donación a Santa María de Vallferossa de algunos bienes, así como de que el legado que hace su esposo al castillo de Llanera se destine explícitamente al remedio del alma de su mujer.

<sup>464</sup> La costumbre de hacer parte a la esposa de una transacción que, aparentemente, no estuviera estimulada por su propia iniciativa se debe a la perpetuación en estos territorios de la aplicación de los presupuestos de la ley goda por los que la mujer tenía, efectivamente, derecho a la décima parte de todos los bienes del marido. Así lo explica, por ejemplo, el propio conde de Urgell ya mencionado en esa misma venta del castillo de Llordà con respecto a porqué se incluye a su consorte, Constanza de Besalú, en la operación: "(...) A mi, Armengol, me vino de mi padre y, a Constanza, por razón de la décima (...)" (MONFAR, 1853, p. 321; MIRET, 1900, p. 70; MIQUEL ROSSELL, 1945, I, p. 121, doc. 121; FITÉ, 1985, p. 143, doc. 13; FELIU, SALRACH, 1999, II, p. 565-566, doc. 227). Entender, sin embargo,

situado en el extremo de la Conca de Tremp y en el seno mismo de la llamada *Conca Dellà* por donde, desde Borrell II, los condes urgelitanos hicieron pasar su expansión meridional.<sup>465</sup> Y, es que, si ello estimuló a Arnau Mir de Tost a habilitarlo como espacio residencial, su mujer tendrá también muy presente su relevancia geofísica, como se verá, en el momento de pronunciar sus últimas voluntades, siendo plenamente consciente de la trascendencia simbólica del lugar como origen de la ruta que, muy probablemente, se siguió en la expedición para la primera tentativa de recuperación cristiana del valle de Àger, verdadero telón de fondo para el acto y entreacto del que fue el teatro de sus vidas.<sup>466</sup>

Todavía en las primeras décadas del siglo XI y aún después, no sólo uno, sino muy diversos señoríos, desempeñaron un papel crucial en el entramado hilvanado y más tarde llevado a término por los condes de Urgell y de Pallars, -sobre todo a lo que aquí interesa, el de Jussà-, para la liberación de tierras de dominio musulmán en el Poniente catalán y el Levante aragonés.<sup>467</sup> No obstante, como es obvio, sin plantear que es este mismo contexto militar el que condiciona en buena medida y para este horizonte temporal la articulación de gobierno de las autoridades condales en esos mismos territorios, no podría entenderse, primero, que las acciones de aquellos que, de un modo u otro, aspiraron a involucrarse y sacar rédito de esa política de expansión territorial, debían orientarse en la misma línea; ni segundo, por qué el dominio de alguno o varios feudos en particular pudo resultar decisivo.<sup>468</sup>

No es este el espacio para reseñar, sin embargo, cada una de las campañas promovidas, ni tampoco para concretar todas las coordenadas geográficas y cronológicas del variable avance o retroceso de la frontera cristiana. Lo imprescindible es comprender que el

---

de manera generalizada que Arsenda de Fluvià no tuvo en consideración otras razones más que su derecho patrimonial cuando decide beneficiar o disponer de castillos, monasterios o templos, por la máxima seguida a pies juntillas y ya planteada por P. Sanahuja de que “desde el momento que aparecen casados Arnau y Arsenda, siempre figuran el uno al lado del otro en toda clase de contratos. Semejante práctica era común en aquella época, obedeciendo ello al derecho de la décima (...), y al honor que con esto tributaba al esposo y a la esposa (...)”, pero que, al mismo tiempo “Arnau más bien se excedió, dada su generosidad, en esta costumbre” (SANAHUJA, 1961, p. 43), parece desoír la información valiosa que proporcionan, como se verá, otros documentos por ella misma rubricados.

<sup>465</sup> FITÉ, 1987a, p. 85.

<sup>466</sup> Considera F. Fité que de las dos rutas más factibles a seguir en la campaña para la primera recuperación de Àger de manos de los musulmanes, o bien partiendo desde el castillo de Alòs de Balaguer (Noguera) o desde el de Llordà, la segunda sería la más probable al atravesar el Montsec, pues era la más segura habida cuenta de la existencia, ya entonces, de enclaves cristianos justamente en la sierra del Montsec (FITÉ, GONZÁLEZ, 2010, p. 103-104).

<sup>467</sup> El análisis histórico y socio-político de la expansión territorial medieval de signo cristiano en el ámbito peninsular y, para el caso que aquí ocupa, también en tierras de Cataluña y Aragón, ha sido recogido en un grueso bibliográfico colosal imposible aquí de extractar, por lo que se remite a la revisión historiográfica realizada por F. Sabaté, donde se recopila, además, toda la literatura pertinente: SABATÉ, 1996.

<sup>468</sup> Especialmente adecuados a la redefinición del fenómeno de expansión territorial en base a la importancia de sus protagonistas, para el contexto aquí estudiado, y dejando al margen el cariz ideológico de los estudios en sí mismos, fueron las aportaciones de P. Sanahuja sobre Arnau Mir de Tost: SANAHUJA, 1943a, p. 11-27; SANAHUJA, 1943b, p. 153-169; SANAHUJA, 1944a, p. 7-21; SANAHUJA, 1944b, p. 53-147; SANAHUJA, 1946, p. 23-55.



limes superior de Al-Ándalus no hubo de alcanzar los extremos más septentrionales de la cordillera pirenaica, -aunque sus incursiones sí lograran eventualmente sembrar el terror en puntos más elevados-, sino que fue a establecerse más o menos, para las jurisdicciones urgelitanas, -que son las que mayoritariamente informan los intereses de Arnau Mir de Tost y, por extensión, de Arsenda de Fluvià-, en torno a la sierra del Montsec, y que, en lo que concierne al Pallars Jussà, hubieron de llegar a la Conca de Tremp.<sup>469</sup>

Àger, limitado al Norte por esa misma cordillera del Montsec y encavado entre los ríos del Noguera, Ribagorzana y Pallaresa, que actúan allí como demarcación natural, devino desde los tiempos de redefinición de la Frontera Superior andalusí un enclave defensivo musulmán fundamental (Fig. 1.03).<sup>470</sup> No obstante, se tiene por escasa, sin embargo, la reserva musulmana que ocupó el valle de Àger, pues existe constancia documental de la presencia allí de una reducida comunidad mozárabe que le rendía tributo y que hubo de permanecer instalada hasta después incluso de la recuperación cristiana.<sup>471</sup>

El control de Àger, sin embargo, como paso de penetración más allá de la frontera del Montsec, sería cardinal todavía a principios del siglo XI,<sup>472</sup> pues de todos los puestos integrados en la zona oriental de aquella sierra, esto es, en el llamado Montsec de Rúbies, aunque antes del año mil habían pasado, en su mayoría y en distintas ocasiones, a manos cristianas, el de Montmagastre, que constituía entonces el límite más meridional del condado de Urgell, hubo de perderse todavía en varias ocasiones hasta su liberación perentoria hacia 1019.<sup>473</sup>

Seguramente por ello pusieron tanto empeño unos y otros condes en arrebatar del poder musulmán las plazas fuertes de Àger y Montmagastre con el auxilio de Arnau Mir de Tost. Aprovechando el debilitamiento del califato, el conde Armengol II procedió pues a la primera ocupación de Àger, que se vio culminada antes de septiembre de 1034. Lo incierto de

---

<sup>469</sup> Sobre la problematización de la dominación musulmana al norte de la sierra del Montsec (CODERA, 1906, p. 289-311), es imprescindible la revisión posterior del tema: SANAHUJA, 1943a, p. 11-27; SANAHUJA, 1943b, p. 153-169; SANAHUJA, 1944a, p. 7-21; SANAHUJA, 1944b, p. 53-147; SANAHUJA, 1946, p. 23-55; ABADAL, 1955, I, p. 69-71; SANAHUJA, 1961, p. 20-25; FITÉ, 1987a, p. 33-39.

<sup>470</sup> Sobre el dominio musulmán de Àger y su importancia en la defensa musulmana de Balaguer: FITÉ, 1987a, p. 28-33. La fortificación del lugar se colocaría hacia el primer cuarto del siglo X. Consideraba J. Puig i Cadafalch un origen romano para la fortaleza de Àger que, en todo caso, no está avalado por ninguna evidencia material o documental: PUIG I CADAFALCH, *et al.*, 1909-1918 (1983), I, p. 147-148. Cfr. FITÉ, 1994c, p. 11-112. El relato de la fortificación de Àger y Montmagastre lo contiene la crónica de Al-'Udhri (GRANJA, 1967, p. 485, 523. Cfr. PITA, 1972, p. 213-214; FITÉ, 1993, p. 89-93; FITÉ, 1994c, p. 111).

<sup>471</sup> BENET, 1983, p. 3-7; BENET, 1994, p. 28-31; BALAÑÀ, 2002, p. 22.

<sup>472</sup> Ello y pese a que las razias sarracenas en los territorios de la Conca de Tremp se sirvieran, como se ha propuesto, de las vías de comunicación que se internaban en el valle de Sant Esteve de la Sarga, desde el otro lado del río Noguera Ribagorzana (FITÉ, GONZÁLEZ, 2010, p. 103).

<sup>473</sup> FITÉ, 1987b, p. 76-96.

los tiempos y un cambio en la coyuntura gubernamental del poder califal, con la disgregación en las llamadas taifas, y el consiguiente acceso por rebelión al solio de los reinos de Lleida y de Zaragoza de Sulaiman Ibn Hud al-Musta'in (1038-1047) favoreció, de seguro, el éxito de la contienda.<sup>474</sup> Aún así, hubo de ocurrir un nuevo intento de intrusión musulmana en Àger en 1048, en esta ocasión de parte de Iusuf al-Mudafar y Ahmad al-Muqtadir, los hijos de aquel rey de la dinastía hudí que heredaron Lleida y Zaragoza y quienes se sirvieron, para ello, de la incertidumbre que debió generar la muerte en peregrinación a Tierra Santa del conde argelitano y la minoría de edad de su sucesor, Armengol III (1038-1065).<sup>475</sup>

Pese a lo repentino de la irrupción, el ataque fue rápidamente sofocado y en marzo de ese mismo año Arnau Mir de Tost se documenta, de nuevo, con jurisdicción sobre el castillo de Àger.<sup>476</sup> En cuanto a la que será la segunda plaza fuerte de Arsenda de Fluvià y su marido, la de Montmagastre, fue tomada definitivamente, como se ha dicho, en 1019.<sup>477</sup>

### 1.1.1 Feudalización y repoblación: ¿Arsenda de Fluvià promotora?

Así como Arsenda de Fluvià no tiene participación en la vida militar, muy distinto será su papel en la dinamización de los territorios que gracias a las campañas de Arnau Mir de Tost, el matrimonio va incorporando al patrimonio familiar. Su papel será trascendental porque los frutos de la nueva ocupación cristiana del territorio se manifestarán en todo lo relativo al

---

<sup>474</sup> SANAHUJA, 1961, p. 53-58; LLADONOSA, 1974 (2012), p. 13-18; FITÉ, 1987a, p. 32; FITÉ, GONZÁLEZ, 2010, p. 103-104.

<sup>475</sup> SANAHUJA, 1961, p. 59-64; LLADONOSA, 1974 (2012), p. 19-23; FITÉ, 1987a, p. 33; FITÉ, GONZÁLEZ, 2010, p. 145-146. Conviene mencionar pese a las dudas de la noticia por la total ausencia documental, una supuesta expedición que hipotéticamente habría terminado de nuevo con la posesión intermitente de Àger por los musulmanes en 1041 (SOBREQUÉS, 1961, p. 25, LLADONOSA, 1974 (2012), p. 15), pese a que poco después de febrero de ese mismo año se sabe que en presencia de Arnau Mir de Tost se produjo la lectura sacramental de un testamento en la parroquia del lugar, la de San Vicente de Àger (CARESMAR, 1768, N. 14; CORREDERA, 1978, p. 50, doc. 14; FITÉ, 1985, p. 145, doc. 30). De hecho, aunque la raziya hubiera tenido lugar, como era habitual, en primavera, el 7 de agosto de 1041, los esposos Arnau Mir de Tost y Arsenda de Fluvià se documentan otorgando carta de franquicia a un matrimonio sobre alodios sitios en el castillo de Àger y en otros términos (CARESMAR, 1766, N. 1548; CARESMAR, 1768, N. 15; SANAHUJA, 1961, p. 319-321, doc. 7; FITÉ, 1985, p. 145, doc. 31; CHESÉ, 2011, I, p. 217-219, doc. 13), lo que acabaría de reafirmar las dudas sobre la falta de historicidad del hecho aludido. Sobre el contexto de campañas cristianas y musulmanas: JASPERT, 2015, p. 1-48.

<sup>476</sup> Se trata del documento de la segunda dotación de San Pedro de Àger: CARESMAR, 1766, N. 1579; CARESMAR, 1768, N. 28; SANAHUJA, 1961, p. 335, doc. 14; CORREDERA, 1978, p. 51-51, doc. 28; FITÉ, 1985, p. 146, doc. 20-19; CHESÉ, 2011, I, p. 227-229, doc. 22.

<sup>477</sup> Sobre las sucesivas pérdidas y recuperaciones de Montmagastre desde principios del siglo XI y hasta 1019: HERNÁNDEZ CARDONA, 2001, I, p. 163-164; SOBREQUÉS, 1961, p. 26. Aunque no se sabe exactamente si Arnau Mir de Tost participó en la toma de Montmagastre, el acta de dotación de su iglesia de San Miguel de Montmagastre lo presenta como testigo: CARESMAR, 1766, N. 1562; CORREDERA, 1978, p. 221-222, doc. 2; FITÉ, 1985, p. 141, doc. 1; CHESÉ, 2011, I, p. 201-203, doc. 1.

proceso de reestructuración social que lleva aparejada y del que, precisamente con motivo de la ausencia física del marido a cuenta de los aferes del combate, ella tendrá que asumir, en buena medida, el protagonismo.<sup>478</sup>

Es así que ella se presta a firmar, junto a su marido, todos los instrumentos pensados para dinamizar la economía del señorío de Àger y de los feudos de su propiedad, no sólo en lo referente a la donación de tierras que se han arrebatado al Islam, sino incluso para los bienes alodiales que según ellos mismos afirman "*aduenit nobis de parentorum siue de aprisione*",<sup>479</sup> les fueron dados allí por sus parientes o ellos mismos se apropiaron por presura y sobre los que, en más de una ocasión, conceden derechos de franquicia.<sup>480</sup> Impulsa personalmente también el rendimiento de esas heredades, como cuando se cede a Berenguer Borrell una porción de terreno culto del término de Caserras del Castillo (La Ribagorza, Huesca) "*ab facultat de fer molins*", esto es, de construir molinos que pudieran aprovechar las aguas del río Guart,<sup>481</sup> o bien, cuando se celebra el reciente casamiento el 26 de mayo de 1060 de Bernardo y Oniza con la cesión de un alodio en las proximidades de la sierra del Cadí "*ad laborandum ad edificandum omni tempore*", fomentando así la construcción de infraestructuras que permitan la roturación y el trabajo de esas tierras.<sup>482</sup>

En otras ocasiones, la envergadura de las construcciones que promueve junto con su marido son de mayor trascendencia al trasunto de reorganización territorial, como con la porción de tierra de Antenza (La Ribagorza, Huesca) que entregan a Mirón Gombaldo "*ab pacte, que edificuia alli un Castell de Pedra i Cals*",<sup>483</sup> o la de 14 de diciembre de 1066,

---

<sup>478</sup> Seguramente es por ello que T. Vinyoles no duda en caracterizar a Arsenda de Fluvià, con el calificativo que habitualmente se ha dado a su esposo, esto es, como una verdadera señora de frontera: VINYOLES, *et al.*, 1998, p. 279-281; VINYOLES, 2005, p. 75-79.

<sup>479</sup> CARESMAR, 1766, N. 2124; CARESMAR, 1768, N. 11; SANAHUJA, 1961, p. 318, doc. 5; CORREDERA, 1978, p. 47, doc. 11; FITÉ, 1985, p. 144, doc. 21; CHESÉ, 2011, I, p. 209-210, doc. 8.

<sup>480</sup> De donaciones de bienes alodiales estando firmada la cesión por ambos cónyuges, está documentada la del 6 de setiembre de 1037 a favor de Ollemar y Chenó para propiedades del término de Àger (CARESMAR, 1766, N. 2124; CARESMAR, 1768, N. 11; SANAHUJA, 1961, p. 318, doc. 5; CORREDERA, 1978, p. 47, doc. 11; FITÉ, 1985, p. 144, doc. 21; CHESÉ, 2011, I, p. 209-210, doc. 8), y la del 31 de diciembre de 1042 a Gekal Bonessine de un alodio en el término de San Lorenzo del Montsec (CARESMAR, 1768, N. 16; SANAHUJA, 1961, p. 332-333, doc. 10; FITÉ, 1985, p. 145, doc. 32; CHESÉ, 2011, I, p. 219-220, doc. 14). Participa igualmente Arsenda de Fluvià, no obstante, de compras en los territorios retomados por su esposo, como la de una viña en Finestres (La Ribagorza, Huesca) el 17 de enero de 1063 a Adalberto (CARESMAR, 1766, N. 2054; FITÉ, 1985, p. 152, doc. 87; CHESÉ, 2011, I, p. 288-289, doc. 61). Incluso se le confía en 1054, junto a su marido, la tutela de unos niños (CARESMAR, 1768, N. 38; FITÉ, 1985, p. 148, doc. 55b; CHESÉ, 2011, I, p. 248-251, doc. 35).

<sup>481</sup> CARESMAR, 1766, N. 2501; CARESMAR, 1768, N. 47; CORREDERA, 1978, p. 57, doc. 47; FITÉ, 1985, p. 151, doc. 73; CHESÉ, 2011, I, p. 273, doc. 47.

<sup>482</sup> CORREDERA, 1978, p. 57, doc. 51; FITÉ, 1985, p. 151, doc. 75; CHESÉ, 2011, I, p. 268-269, doc. 45.

<sup>483</sup> (con el pacto, de que edifique allí un castillo de piedra y cal) [Trad. Autora]: CARESMAR, 1766, N. 1092; CARESMAR, 1768, N. 60; CORREDERA, 1978, p. 60, doc. 60; FITÉ, 1985, p. 151, doc. 78; CHESÉ, 2011, I, p. 280, doc. 54. Nada se conoce de la supuesta torre que se pidió edificara y del lugar ha sobrevivido hoy en día una iglesia de fábrica románica con adscripción, sin embargo, al siglo XII: ABENZA, 2017a, p. 947-949.

conforme a la cual se da a Galcerán Erimany, -más tarde albacea testamentario de la pareja-, la colina de Montesquiú en la sierra de Montclús, para que "*hedifices castrum in ipso puio et facias illum uenire ad satis hedificacionem*", edifique allí una torre que debe servir a la atracción de nuevos moradores.<sup>484</sup> Pero de todas ellas, es seguramente vital a la comprensión del fenómeno y a la implicación de Arsenda de Fluvià, la carta de franquicia que otorgan a los habitantes del lugar de Règola, a escasa distancia de Àger, suplicando "*ut edificent uillam in prefatam Regulam et habitent in ea et traant terram ad culturam, et emant et examplent omnibus modis quocumque facere potuerint in prefati castris Ageris terminis*", la construcción de una villa que esos pobladores deben habitar, cultivar y ampliar por todos los medios posibles en los términos del castillo de Àger.<sup>485</sup>

### 1.1.2 Arsenda de Fluvià y su rol en la "conquista". ¿Apropiación?

Toda la trama de "conquista" que definirá, en buena medida, la vida de Arnau Mir de Tost, estaría, como se ha dicho, aparentemente vetada a su esposa pues como mujer tiene totalmente prohibido todo lo que refiere el ámbito de la guerra. De sus propias palabras se infiere, sin embargo, parece estar convencida de haber jugado un rol indiscutible en los asuntos de presa y asalto, pero no por una asociación enajenada de su persona con la toma de las armas. En primer lugar, la dama vuelve a rubricar con su marido, no la *autoría* de las campañas, sino algunos documentos relacionados con la colaboración militar que ciertos nobles prestan a Arnau Mir de Tost. Se involucra así, por ejemplo, en asuntos de exención de impuestos, como la que se concede a Exabel y Garoza en 1042 por el auxilio militar prestado en la defensa del valle de Àger.<sup>486</sup>

Arsenda de Fluvià está ausente en el campo de batalla, vela seguramente en privado por el éxito de las expediciones de su marido, pues un triunfo de él es un triunfo de ella, pero al mismo tiempo, será ella quien como otras de sus homólogas participe de ciertas acciones

---

<sup>484</sup> CARESMAR, 1768, N. 72; FONT, 1969, p. 54-55, doc. 30; CORREDERA, 1978, p. 64, doc. 72; FITÉ, 1985, p. 170, doc. 109; CHESÉ, 2011, I, p. 315-317, doc. 81. Incluso podría citarse, en este sentido, la donación que realiza Arnau Mir de Tost post-mortem de Arsenda de Fluvià pero todavía en nombre de ambos a Poncio Onofre de una torre que debe "*exampilar he millorar*" (CHESÉ, 2011, II, p. 1005-1006, Ap. A1).

<sup>485</sup> CARESMAR, 1766, N. 2372; CARESMAR, 1768, N. 31; SANAHUJA, 1961, p. 328, doc. 16; FONT, 1969, p. 43-45, doc. 23; FONT, 1983, p. 713; PLADEVALL, 1994, p. 33; CORREDERA, 1978, p. 53, doc. 31; FITÉ, 1985, p. 146-147, doc. 44; CHESÉ, 2011, I, p. 237-238, doc. 28.

<sup>486</sup> CARESMAR, 1766, N. 1548; CARESMAR, 1768, N. 15; SANAHUJA, 1961, p. 319-321, doc. 7; CORREDERA, 1978, p. 50, doc. 15; FITÉ, 1985, p. 145, doc. 31; CHESÉ, 2011, I, p. 217-219, doc. 13.

pensadas para santificar la causa cristiana. Para vindicar el papel que encarna, si se quiere, como actriz de reparto, en el seno de la acción militar, se encarga, por ejemplo, de retener para el monasterio de Saint-Michel de Cuxa, en el prelude de su traspaso, un objeto personal y, en concreto, uno de sus vestidos (Fig. 1.01-1.02).<sup>487</sup>

No es que en vida mantuviera especialmente vivo el recuerdo del dicho cenobio, pero es a las puertas de la muerte, en la obligación de hacer constar en su testamento los rasgos que moldearon su identidad para la transmisión a la posteridad de su legado inmaterial, cuando más impera reivindicarse a ojos del cielo. Y, es que, esta donación testamentaria a Cuxa le sirve a conmemorar el donativo con que, tras la primera ocupación de Àger, de parte de ella con su marido y los condes urgelitanos, se otorga a los habitantes de Àger que "*uoluerit dare de terris aut vineis suis*", es decir, que queriendo dar a ese monasterio viñas y tierras de su propiedad, "*licenciam habeat faciendi*", licencia para así hacerlo.<sup>488</sup> Aquella había sido una ocasión especialmente connotada para la pareja porque al haber Arnau Mir de Tost prestado al de Urgell apoyo marcial fundamental en la invasión de Àger, recibirán a cambio en feudo el castillo del lugar.<sup>489</sup> El modo particular de Arsenda de Fluvià de celebrar la victoria y santificarla es adherirse a una donación colectiva, con su esposo y los urgelitanos, por la cual donan al monasterio de Saint-Michel de Cuxa unos huertos del castillo de Àger que les han enfeudado.<sup>490</sup>

Y si pudiera reprocharse que la ofrenda al cenobio del Conflent debiera entenderse dentro de una praxis casi obligada y generalizada a beneficiar a los monasterios y conjuntos catedralicios más importantes de los dominios bajo soberanía condal,<sup>491</sup> menos ambiguas parecen otro tipo de acciones de promoción artística que le sirven, de igual modo, a relacionarse con la "conquista". Seguramente esta es la clave para interpretar lo que a priori podría tenerse como una licencia atrevida, la que Arsenda de Fluvià se concede a sí misma al querer disponer personalmente, en su testamento, del destino de las "*sellas et frenos de argento, siue in spatias atque alspergos*",<sup>492</sup> es decir, de las sillas de montar, los frenos,

---

<sup>487</sup> Vid Anexo 1.1, PJ 1.01.

<sup>488</sup> MIRET, 1900, p. 70; SANAHUJA, 1961, p. 316-317, doc. 3; CORREDERA, 1973, p. 32-33; FITÉ, 1985, p. 143, doc. 15.

<sup>489</sup> FITÉ, 1994c, p. 111-112.

<sup>490</sup> MIRET, 1900, p. 70; SANAHUJA, 1961, p. 316-317, doc. 3; CORREDERA, 1973, p. 32-33; FITÉ, 1985, p. 143, doc. 15.

<sup>491</sup> En lo que tendría cabida, por ejemplo, la donación a Santa María de Ripoll, al de Sant Cugat del Vallès, y a las catedrales de Santa Eulalia de Barcelona, Santa María de la Seu d'Urgell y San Pedro de Vic, -que, por cierto, enumera correlativamente en su distribución de bienes-, de otras tantas vestiduras de su ajuar personal: Vid Anexo 1.1, PJ 1.01.

<sup>492</sup> Vid Anexo 1.1, PJ 1.01.

espadas y cotas de malla de plata y, por tanto, de indumentos varios del aparato caballeresco a ella en todo ajeno.

Y no es que se pretenda, con este estudio, retratar a Arsenda de Fluvià como agente determinante de la expansión territorial del noroeste peninsular cristiano en los albores del primer milenio, -para ello, su marido-,<sup>493</sup> pero resulta éste un modo especialmente sugerente de ejercer su *agency*, pues su acción consiste en ordenar que se haga de todo ello un montón a fundir, nada más y nada menos, que con la mitad de la vajilla argétea que a ella corresponde, esto es, con objetos propios del espacio doméstico que tradicionalmente se tenía a la mujer reservado, para convertirlo en nuevos ornamentos litúrgicos.<sup>494</sup> Con ello, Arsenda de Fluvià está reconduciendo su voluntad de asociar su persona al propósito militar a través de la promoción artística y según una fenomenología de imposición-sumisión, como es la de apropiación, en este caso de lo propiamente masculino.

---

<sup>493</sup> Entendiendo, además, el peso que el componente social mayoritario (de estatus social más humilde) tuvo en la legitimación del poder condal: BONNASSIE, 1979-1981, I, p. 65-114. Aceptando, también, que en estas cronologías el peso del fenómeno bélico irá cada vez más *in diminuendo* a favor del ánimo repoblador colectivo del espacio de frontera: ABADAL, 1983, p. 107-108.

<sup>494</sup> Vid Anexo 1.1, PJ 1.01.

## 1.2 La devoción de Arsenda de Fluvià: el binomio cristianización y expiación

Si lo anterior ilustra cómo recondujo su rol pasivo en las causas de “conquista” desde el ámbito de lo religioso, donde sí podía maniobrar en activo con mucha más libertad, su testamento contiene toda una serie de mandas que indican lo mismo, pues se ofrecen a todos los señoríos y lugares en torno a los que la familia asienta en vida su soberanía. Posesiones que son derivadas tanto de la participación personal de Arnau Mir de Tost en la recuperación de las mismas, o que, en todo caso, son igualmente un corolario de la “conquista” pues le son obsequiadas por su amistad, fidelidad, y ayuda militar a favor de los diversos condes, principalmente los urgelitanos (Fig. 1.01-1.02).

Arsenda de Fluvià no ha hecho nada personalmente para conseguirlas, más si a caso, ha contribuido a su dinamización, pero su forma de aquilatar lo ganado con la “conquista” se vehiculará desde lo religioso. También desde el seno de la Iglesia o enfocándose hacia él encuentra la dama la forma de expiar la culpa por una vida, la de ella y su marido, fundamentalmente dedicada a someter al enemigo sarraceno. Su contribución a la dinamización del fenómeno de la peregrinación, su aporte al culto a los santos, la fundación de casa canónicas y la provisión de mobiliario litúrgico a los templos serán los contextos que le sirven, precisamente, a esto último.

### 1.2.1 La construcción de puentes y hospitales: un intento de expiación de los pecados con la dinamización del fenómeno de peregrinación

La línea punteada que trazan algunas de las donaciones testamentarias de Arsenda de Fluvià a favor de varios templos dibuja, en realidad, un paso o, si se quiere, una ruta tácita que permitía el enlace desde las posesiones más meridionales de la familia en el condado de Urgell, hasta el origen más remoto de sus ambiciones personales, el señorío de Tost (Fig. 1.01).<sup>495</sup> De la importancia de los caminos en esa época aprendió rápidamente ya al poco de contraer matrimonio, gracias a la compra de castillo de Llordà pues, como se ha apuntado, será un puesto de defensa fundamental, especialmente para el control del *camino de Comiols* hacia

---

<sup>495</sup> Vid Anexo 1.1, PJ 1.01.

Noguera (hacia abajo) y del paso por el collado de Bóixols hacia el Alt Urgell (hacia arriba).<sup>496</sup> Tanto valor tuvo, que la documentación coetánea hace mención específica a vías que desaguaban allí y que se aluden como la “*via qui discurrit a Lordano*”, o “*pergentem stratam ad kastrum Lordani*”.<sup>497</sup> Es por ello, entre otras razones, que la iglesia del lugar estará tan presente en vida de la pareja y, para la dama, en el cercano advenimiento de su muerte.<sup>498</sup>

Y si sobre estas cuestiones de estrategia defensiva hubo de informarse paulatinamente, en el momento de testar se intuye ya una experta concedora. De ahí que el trazo que marca el itinerario acotado por algunas de sus ofrendas parezca inspirado en la antigua vía romana conocida como *Strada Ceretana*, que unía las planicies de Lleida con la Seu d’Urgell atravesando el condado de Cerdanya al remontar el valle del río Segre.<sup>499</sup> De hecho, se piensa que el camino romano debía desviarse, en época medieval, pasando por la sierra de Ares y desembocando en las Valls d’Aguilar, -donde Arsenda de Fluvià disponía del esponsalicio-, hecho que habría motivado la abertura en el siglo XI de un paso a través del desfiladero de Trespunts para reponer la comunicación con el valle del Segre.<sup>500</sup> Se entiende, además, que esa vía facilitaba la llegada a Jaca desde la capital urgelitana para enlazar allí con el camino santo de peregrinación.<sup>501</sup>

Los pasos, en el en torno del año mil y en las décadas sucesivas, sobre todo los que se entendían como medio para salvar una zona montañosa angosta o el curso de un río eran, en su concepción medieval, paradójicamente, no muy distintos de la idea que hoy mueve a la construcción de carreteras y puentes que procuran la circulación en los puertos de montaña. Lo revela así, por ejemplo, el relato por el que se promueve la sistematización del camino que atravesaba el Baridà, en el alto valle del Segre. Se trata de un compromiso contraído con Bernardo Guillermo, obispo de Urgell (1075-1093), y Armengol IV, conde de Urgell (1065-1092), de parte de los habitantes de las villas de Bar y Toloriu, por el cual estos últimos se comprometían “*faceremus ipsum pontem de Bar et explanarernus omnem viam a gradu Aristot usque ad fluvium qui dicitur Riutort, ita ut plano pede quisque per eam incedere omne per seculum*”,<sup>502</sup> es decir, a la construcción del puente de Bar, -de acceso a la misma *Strada Ceretana*-,<sup>503</sup> y a la fábrica de la vía que unía el lugar de Aristot con el torrente de Riutort, y

---

<sup>496</sup> FITÉ, GONZÁLEZ, 2010, p. 99.

<sup>497</sup> BOLÒS, 1991, p. 433.

<sup>498</sup> Se debe a F. Fité el estudio más importante sobre los caminos medievales en torno o a la sierra del Montsec y las rutas por el valle del Segre: FITÉ, 1987b, p. 76-96; FITÉ, 1994h, p. 79-80.

<sup>499</sup> Sobre las antiguas calzadas romanas pirenaicas, incluida la *Strada Ceretana*: PADRÓ, 1984, p. 61-87.

<sup>500</sup> VILLARÓ, 1992, p. 253.

<sup>501</sup> Sobre la red viaria que permitía el enlace al Camino Jacobeo: BARAUT, 1949-1951, I, p. 501-551.

<sup>502</sup> BARAUT, 1984-1985, p. 81-82, doc. 952.

<sup>503</sup> BARAUT, 1979, p. 31, doc. 12, p. 59-60, doc. 76.



para lo que prevén además, tener que “aplanar” el camino. El bastimento de puentes y caminos era, con mucha frecuencia y como advierte el documento, indivisible pues conjuntamente servían tanto a superar accidentes geográficos como al enlace con una red viaria mucho más extensa. Así lo ilustra, también, una de las cláusulas testamentarias de Arsenda de Fluvià “*Et hoc que remanserit de meum mobilem precipio dare (...) in pontibus super aquas siue ingredibus malignis construendos in itineribus santis (...)*”,<sup>504</sup> dónde predispone que una parte de lo que quede de sus bienes muebles se destine a la construcción de puentes sobre las aguas o sobre los pasos peligrosos en los caminos santos.

De su manda, se infiere que tiene en mente la civilización de un elemento orográfico impracticable y de alcance arriesgado, como un desfiladero o cualquier paso entre montañas que hubiera de remontar un curso fluvial. La experiencia edilicia para estas tierras y en estos tiempos avala, primero, que la conversión de este tipo de gargantas en travesías factibles al tráfico de personas y animales presuponía la obra de *grados* o “lugares de paso abruptos”,<sup>505</sup> simplemente allanados como atestigua la labor del Grado de Aristot. Y segundo, que su transformación en senderos que posibilitaran la comunicación fronteriza era, como se ha anticipado, indisociable tanto de la fase de adecuación del camino, nivelándolo y adecentándolo a la circulación con cualquier tipo de pavimento obrado en piedra y cal, así como agregando una estructura mural de contención del propio paso, como también de la edificación de los puentes correspondientes. Así se procedió, por ejemplo, para el Grado de las Escales sobre el río Noguera Ribagorzana, dónde partiendo del camino que nacía en el monasterio ribagorzano de Santa María de Alaón aguas arriba se alcanzaba el llamado puente de Sopeira.<sup>506</sup> También en la domesticación del entorno del monasterio de San Andrés de Centelles, más tarde designado como “de Tresponts”, para lo que se practicó un camino de obra con dos tramos diferenciados entre Organyà y Hostalnou, donde se elevaron dos puentes, y el intervalo conocido como Pontarrons, entre Hostalnou y la Reula, en la Ribera d’Urgellet, alzándose allí el llamado puente de la Torre y otros cuatro puentecillos para cruzar quiebros más profundos (Fig. 1.04-1.07).<sup>507</sup> Es también, en realidad, el esquema que se concibió para habilitar el desfiladero de Terradets, con un camino del que nacían varios ramales y un puente homónimo erigido sobre las aguas del Noguera Pallaresa (1.08-1.10).<sup>508</sup>

---

<sup>504</sup> Vid Anexo 1.1, PJ 1.01.

<sup>505</sup> J. Bolòs llega a distinguir, para el período medieval y no sólo en ámbito catalán sino también europeo, en general, hasta cinco tipos distintos de caminos en función de sus hechuras y su pavimentación: BOLÒS, 2004, p. 392-393.

<sup>506</sup> BIARGE, 1994; IRANZO MUÑÍO, 1983, p. 45-68; IRANZO MUÑÍO, 1997, p. 229-251.

<sup>507</sup> VILLARÓ, 1992, p. 253-254.

<sup>508</sup> VEGA, 1984, p. 89-132, esp. p. 108; FITÉ, 1987b, p. 76-96; FITÉ, 1989, p. 135-150; GONZÁLEZ PÉREZ, RODRÍGUEZ DUQUE, 1993, p. 275-296.

La fábrica de todos los caminos propuestos y de sus puentes ha sido irremediabilmente alterada con el devenir de los siglos, cuando no fueron destruidos completamente.<sup>509</sup> No obstante, que los aditamentos y las reconstrucciones se hicieran sobre los lechos murales sobrevivientes de la obra románica ha permitido concretar ciertas notas sobre el aparejo de los basamentos, rellenos en la parte baja de las pilas con sillares de dimensiones más bien pequeñas, colocados en hiladas muy regulares y trabados con gruesas juntas de mortero, para obtener de todo ello una estructura sólida y compacta que pudiera adherirse bien a la pared rocosa. De idéntica factura son los paños que servían a evitar el derrumbe del camino en los tramos donde la erosión del relieve calcáreo era más acusada y que se conservan, todavía, en varios puntos tanto del camino de Trespunts como del de Terradets (Fig. 1.04-1.10). Si su caracterización delata una obra del siglo XI, -con modificaciones posteriores-,<sup>510</sup> la situación de los tres caminos, el de Sopeira quizá un poco más al Norte de los límites de la cruzada expansionista ribagorzana de Arnau Mir de Tost, el de Trespunts en el limes de las Valls d'Aguilar donde, como se ha insistido, hubo Arsenda de Fluvià de recibir su esponsalicio, y el de Terradets lindando directamente con Àger, revela que cualquiera de los tres pudo, a priori, alimentar la generosidad testamentaria de la noble.

Tradicionalmente se ha defendido que la donación de Arsenda de Fluvià documenta una deja especialmente pensada a la construcción del paso de Terradets.<sup>511</sup> Se fundamenta esta tesis en el contenido del testamento formulado por Arnau Mir de Tost quien, con una tercera parte de los bienes muebles que le restaban, ideó velar por "*ipsum Pontem de Noguera quam ego et uxor mea iam cepimus*",<sup>512</sup> es decir, por la terminación del puente "de Noguera" que él y su mujer habían empezado. La denominación en tanto que *Pontem de Noguera* es más problemática, sin embargo, de lo que en principio se podría pensar dado que si el de Terradets permitía el cruce del Noguera Pallaresa, el puente de Sopeira salvaba el Noguera Ribagorzana. De entrada, no obstante, podría descartarse el de Trespunts que servía a franquear el río Segre. Parece lógico, con todo, que la obra empezada por los cónyuges fuera, habida cuenta de la proximidad del paso con respecto a Àger, la del camino y puente de Terradets, y no se

---

<sup>509</sup> Quizá el que cuenta con más elementos reaprovechados sea el puente de Sopeira, si bien, ha sido rehecho, se dice, en más de una ocasión (MENJÓN, 2017, p. 1391). Las remodelaciones del camino y los puentes de Terradets se deben sobre todo al siglo XIX (GONZÁLEZ PÉREZ, RODRÍGUEZ DUQUE, 1993, p. 292-293). Los puentes del desfiladero de Trespunts fueron destruidos y después rehechos en el trescientos con una apariencia descrita y documentada por grabados modernos y novecentistas (ZAMORA, 1787 (1973), p. 154-155).

<sup>510</sup> Se ha dicho que las partes menos rehechas del puente de Sopeira son fechables en el siglo XII (MENJÓN, 2017, p. 1391) pero los retoques imputables sobre todo al pretil y a la calzada y la refacción de las arcadas en el siglo XII, no desdice que se reaprovecharan lechos de las pilas de cronología dentro del siglo XI.

<sup>511</sup> VEGA, 1984, p. 89-132, esp. p. 108; FITÉ, 1987b, p. 76-96; FITÉ, 1989, p. 135-150; GONZÁLEZ PÉREZ, RODRÍGUEZ DUQUE, 1993, p. 275-296; BOLÒS, 1994, p. 160; FITÉ, GONZÁLEZ, 2010, p. 249.

<sup>512</sup> Vid Anexo 1.1, PJ 1.04.

pretende aquí discutirlo. De hecho, conviene poner de relieve la complicidad de Arsenda de Fluvià en una empresa de semejante enjundia.

Se tiene por origen del camino de Terradets el mismísimo Àger aunque fueron tantos sus ramales que no es de extrañar que si la iniciativa se empezó en vida de la pareja, aún en vísperas de su traspaso recordaran la obligación de completarla. Del brazo que, siguiendo el curso del Noguera Pallaresa, se dirigía hacia las posesiones más meridionales de la familia en la Ribera del Segre, hasta finales de la pasada centuria se habían conservado en buen estado varios fragmentos de empedrado junto al puente que hoy cubren las aguas del embalse de Camarassa. No obstante, puede seguirse también la pista a otros tramos pavimentados en piedra en el lugar llamado de la sierra del Pi y, especialmente, bajo la cueva conocida como “del Forat de l’Or”, a escasa distancia del puente de Àger (Fig. 1.09-1.10),<sup>513</sup> a través del cual y resiguiendo la margen derecha del río, la vía que procedía del valle agerense penetraba recorriendo el desfiladero de Terradets en plena sierra del Montsec, estrecha y alineada a las sinuosidades de las paredes montañosas y con una amplitud máxima de la calzada de poco más de un metro. Antes, en cambio, debía cruzarse el puente del Medio, con poco recorrido desde el puente anterior, para llegar al tramo donde, bajo el acantilado de Roca Regina, otro puente servía a superar el abismo que suponía el Salto de la Reina Mora al final de la quebrada de Terradets pero todavía en el corazón de la serranía del Montsec d’Ares. Si el puente de Àger debía su morfología más remota y conocida a hechuras propias de la estética gótica,<sup>514</sup> entre los paños de los otros dos puentes de los que puede hablarse en pretérito, se cuentan solamente unos pocos lienzos de las pilas del puente de menor tamaño que descollaba el mencionado salto del Barranco de Bosc, y algunos mechinales de los empleados para la construcción de las arcadas aún visibles.

Lo que no se ha insinuado todavía es que la piedad pontera de Arsenda de Fluvià pudiera ser multivalente y orientarse no sólo al remate del circuito que favorecía el paso inmediato en las tierras de sus dominios cardinales, -el de Terradets-, más que la referencia en plural a la erección de varios puentes pudiera aludir al de algún otro eje importante de comunicación y, más en particular, a la infraestructura en torno al cenobio de San Andrés de Trespunts. Sucede que se da esa obra, desde siempre, por impulsada gracias a la acción edilicia de san Armengol, eminente constructor de puentes.<sup>515</sup> Así lo asegura una tradición que se remonta a la bula papal de Juan XXII dirigida en 1331 a Juan, patriarca de Alejandría y

---

<sup>513</sup> FITÉ, 1987b, p. 76-96; FITÉ, 1989, p. 135-150. Cfr. BOLÒS, 1994, p. 160.

<sup>514</sup> De las pilas se reutilizaron, según recuerda F. Fité, para el remoce posterior, algunas hiladas de sillarejo de la fábrica del siglo XI: FITÉ, 1989, p. 141.

<sup>515</sup> BERTRAN, 2010, p. 57-58.

cabeza de la gestión pecuniaria del obispado tarraconense, en cuya copia conservada en el Archivo Capitular de Urgell (La Seu d'Urgell, Arxiu Capitular d'Urgell, Col. Castellbò-Caboet, Cod. 41) se aprecia una interpolación al dorso que la designa "*bullā facta super facto pontis et turris Sancti Andree infra Pontes*", pues debía tratar las quejas del papa por la destrucción de aquellos puentes de Trespunts que llevó a cabo Rogerio Bernardo III, conde de Foix (1265-1302), y más específicamente la de un puente que "hacia trescientos años" había construido san Armengol.<sup>516</sup>

Pocas dudas caben, por tanto, a que la iniciativa se debiera al santo obispo de Urgell, ni tampoco sobre el desarrollo más importante de la obra entre las fechas de su episcopado y el año de 1054, cuando el lugar que ocupaba el monasterio de San Andrés de Centelles se refiere, por primera vez, como "*interpontonos*" o entre puentes.<sup>517</sup> Ocurre, con todo, que una operación de semejante envergadura bien pudo dilatarse a lo largo de toda la centuria, sobre todo, teniendo en cuenta que el paso previó la edificación de más de siete puentes, -tres de ellos principales y de mayores dimensiones-, así como que se construyeran dos tramos largos y diferenciados del camino. De ahí que, si catorce años más tarde de la susodicha mención, cuando en 1068 Arsenda de Fluvià emite su testamento, los trabajos todavía estaban en marcha, pudiera haberse decidido ella a beneficiar con su patrimonio la continuación de esa obra.

Entiéndase que esta sugerencia sería viable valorando, por ejemplo, que aunque la erección del célebre puente de Bar, dónde encontró la muerte, por cierto, el mismo santo,<sup>518</sup> se coloca en sus tiempos, también halla su secuela, al mismo tiempo, en obras que como se dijo se comprometen de nuevo en 1081, esto es, casi cincuenta años después de su defunción.<sup>519</sup> Razones de peso tendría, desde luego, Arsenda de Fluvià para incitar la conclusión de una obra de semejante calado, especialmente, si se atiende al hecho de que, eran los caminos que emanarían desde el cenobio de San Andrés de Trespunts los que harían posible la comunicación desde los castillos familiares que franqueaban el Montsec hasta el señorío de Tost. Seguramente fue también por ello que todavía en vida ambos cónyuges se deciden al sepelio de una de sus hijas, una de las dos cuyo nombre se desconoce, en aquél mismo

---

<sup>516</sup> BERTRAN, 2010, p. 57.

<sup>517</sup> BARAUT, 1984, p. 241-271.

<sup>518</sup> BERTRAN, 2010, p. 58-59.

<sup>519</sup> De hecho, puede aplicarse el mismo razonamiento al dicho Puente "de Noguera" que promueven Arnau Mir de Tost y Arsenda de Fluvià pues, ciertamente, la planificación y construcción de este tipo de infraestructuras presuponía, para su conclusión, un proceso dilatado en el tiempo. Así lo ilustran las donaciones que en 1094 y 1095 todavía se realizan en los testamentos de Berenguer Isarno (BAUCELLS, *et al.*, 2006, p. 2648-2651, doc. 1715; CHESÉ, 2011, I, p. 418-421, doc. 158) y de Galcerán Erimany (BARAUT, 1986-1987, p. 44-45, doc. 1119; CHESÉ, 2011, I, p. 427-429, doc. 165) al dicho puente.

monasterio urgelitano. Ciertamente que no existe de ello más mención documental que la que se registra en el testamento de 1072 de Arnau Mir de Tost, donde refiere “*Et ad cenobium Sancti Andree dimitto etiam et confirmo hoc totum quod mater mea, cut sit requies, ibi dedit et dimisit simul cum alodio quod predicto cenobio dedi in Artesa pro anima mea et matris atque per hereditatem de filia mea, que ibi fuit sepulta*”,<sup>520</sup> es decir, que al cenobio de San Andrés de Trespunts lega un alodio del lugar de Artesa que había pertenecido a su madre, -Sancha-, por el alma de ambos y la de su hija, que había sido allí sepultada.

Del legado testamentario, sin embargo, sería incluso posible deducir que la propia madre de Arnau Mir de Tost, “*cut sit requies*”, hubo de encontrar descanso eterno en el cenobio de San Andrés de Trespunts, lo que habría servido de mayor acicate para que, en primera instancia, la pareja se decidiera a enterrar allí a una de sus hijas. No obstante, ya antes de su dádiva hubo de acordarse del monasterio, a razón de ello, la propia Arsenda de Fluvià en su mismo testamento confiando 50 mancusos y otros tantos sueldos de plata a su tabla de altar.<sup>521</sup>

La obsesión de la dama por estimular la edificación de puentes y caminos bien podría inscribirse en la fiebre del siglo XI por promover este tipo de obras que P. Bonnassie detecta en legados y donaciones que se retrotraen con mayor intensidad hasta mediados de esa misma centuria y, por tanto, al momento de mayor entusiasmo edilicio en correspondencia con el período inmediatamente posterior al obispado de san Armengol.<sup>522</sup> No es menos cierto, empero, que las referencias explícitas a la construcción de puentes sobre las aguas y pasos peligrosos, así como al puente de Noguera “ya empezado” por la pareja, se hacen reminiscentes de lo que narra la *Vita sancti Ermengaudi episcopi Urgellensis* sobre el santo, -san Armengol-, que “*locus quidam Barensis nuncupatus (...), pecorum vero nullatenus reperiebatur transitus. (...) praelibatus athleta veniens artificibus praemissis, caepit ipse manibus propriis operando pontem construere, et quid ceteru agere deberent, suo reverendo ingenio disponere*”,<sup>523</sup> al lugar llamado de Bar, por donde entonces no se podía pasar, y al que, habiendo enviado allí a algunos operarios, fue en persona, y con sus propias manos comenzó la obra de construcción de un puente, dictando a los otros por su venerable ingenio lo que debían hacer.

---

<sup>520</sup> Vid Anexo 1.1, PJ 1.04.

<sup>521</sup> Si Arsenda de Fluvià en el testamento emitido y jurado en 1068 dispone en abstracto que una parte de sus bienes muebles se destine al monasterio de San Andrés de Trespunts, es en el conjunto de donaciones realizadas por Arnau Mir de Tost por remedio del alma de su esposa y siguiendo la voluntad de ella, cuando se concreta la deja para el altar de su iglesia: Vid Anexo 1.1, PJ 1.01 y PJ 1.02.

<sup>522</sup> BONNASSIE, 1979-1981, I, p. 275.

<sup>523</sup> VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), X, p. 306-312, Ap. XXX.

Y no es que se quiera dar a entender que Arsenda de Fluvià hubo de involucrarse personalmente, como el obispo, en la erección manual de los puentes del paso de Terradets. Lo que se quiere insinuar es que en un momento como el de mediados del primer milenio, en que el grupo laico de la sociedad todavía confiaba mayoritariamente su salvación a las buenas obras que, en su nombre, fomentaban las instituciones eclesiásticas y menos a su iniciativa personal,<sup>524</sup> sorprende que la dama se anticipe a un tipo de espiritualidad más propia de las siguientes centurias y que, alimentada por el *exemplum* sacro de los santos constructores del camino, ponteros y camineros, -Saint-Raymond Gairard, Petrus Deustambem o San Gonçalo de Amarante-, contagiara a los laicos para fomentar, en primera persona, el bastimento de muy diversas infraestructuras de facilidad al viaje a lo largo de las rutas de peregrinación.<sup>525</sup>

Para inspirarse tuvo ella cercano, tanto en el tiempo como en el espacio, el modelo santo del mismo san Armengol. De él se dijo, primero, estar emparentado con la familia de Arnau Mir de Tost, y aunque lo único que se tiene por seguro es la venta de unos bienes que su madre Sancha opera en persona al obispo,<sup>526</sup> cuando el santo posibilita la unión del monasterio de San Lorenzo de Morunys con el de San Saturnino de Tavèrnoles en 1019,<sup>527</sup> al acto asistirá, también y ciertamente, el marido de Arsenda de Fluvià. Resulta, además, que san Armengol habría de fundar en 1035 una cofradía en San Pedro de la Portella,<sup>528</sup> dándose el caso que es a ese mismo monasterio al que la dama realiza un enigmático legado testamentario que nunca antes se ha identificado con claridad.<sup>529</sup> Si a ello se suma la responsabilidad que tuvo el obispo para la reorganización del entorno del cenobio de Trespunts donde hallaron sepelio su suegra y su propia hija,<sup>530</sup> se abre así la posibilidad a que Arsenda

---

<sup>524</sup> El papel prioritario de las fundaciones religiosas como salvoconducto para vehicular la redención de los legos sobre todo en la alta edad media y todavía durante la primera mitad del siglo XI es analizado, en profundidad, en el estudio de André Vauchez sobre la mutación que experimenta el modelo de espiritualidad occidental en los siglos del medievo. De ahí que, por ejemplo y como se verá, Arnau Mir de Tost y Arsenda de Fluvià se inclinen a la fundación de tres canónicas y que coloquen buena parte de sus bienes bajo su tutela: VAUCHEZ, 1975, p. 65-74.

<sup>525</sup> *Vide supra* II. 2.2.1. Sobre los santos ponteros y el modelo de religiosidad que impulsa por devoción la visita masiva a los sepulcros de esos santos en el camino de peregrinación: SILVA, 2005a, p. 129-168, esp. p. 137. Recoge, por ejemplo, el *Liber Sancti Jacobi*, en su Libro V, un capítulo, el V, dedicado a los "Nombres de algunos que repararon el camino de Santiago": (Estos son los nombres de algunos *camineros* que (...) repararon, por piadoso amor de Dios y del Apóstol, el camino de Santiago (...)) (MORALEJO, *et al.*, 1951, p. 509).

<sup>526</sup> SANAHUJA, 1961, p. 316, doc. 2; BARAUT, 1981, p. 135-136, doc. 430; FITÉ, 1985, p. 142-143, doc. 10.

<sup>527</sup> RIU, 1981, p. 204-205, doc. 6; BARAUT, 1994-1995, p. 113-114, doc. 44.

<sup>528</sup> VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), VIII, p. 258-263, Ap. XXIII; BARAUT, 1978, p. 118-120, doc. 45-46. Cfr. BERTRAN, 2010, p. 82-86, doc. 6.

<sup>529</sup> Vid Anexo 1.1, PJ 1.02. Es plausible que, dada la relación de la familia con el obispo san Armengol, la misteriosa donación que Arnau Mir de Tost realiza cumpliendo los deseos de Arsenda de Fluvià después de su muerte al monasterio de San Pedro de "Port..." pueda identificarse, precisamente, con ese cenobio protegido por el obispo urgelitano que hasta 1098 fue conocido indistintamente como de la Portella o de Frontanyà. Para la documentación diplomática con alusión a sendas designaciones hasta 1068, momento de la emisión del testamento de Arsenda de Fluvià: BOLÒS, 2009, p. 205-249, doc. 1-28.

<sup>530</sup> Sobre el alcance ulterior de las relaciones de Arnau Mir de Tost con san Armengol en relación a la asistencia del primero a juicios celebrados por litigios contraídos por el segundo: FITÉ, 1987a, p. 93.

de Fluvià pretendiese, al urdir su legado, una querida identificación entre los valores que encarna el santo que le fue tan próximo y las acciones sobre las que aquilatar su propia *memoria*.<sup>531</sup>

Que su iniciativa contara, además, con semejante sanción daba una salida “santificada” y, con ello, justificada a las preocupaciones de la pareja. Legitimación, por supuesto, necesaria por ser estas inquietudes de similar alcance a las de los gobernantes a ellos contemporáneos, pues versaban sobre el restablecimiento jurídico de los lugares que se van recuperando del Islam, sobre una articulación más flexible del tránsito fronterizo entre distintas unidades territoriales y administrativas, -reales y condales-, y para con el limes cristiano-musulmán, así como sobre la demarcación mediante pasos y puentes de los límites físicos de sus reinos y condados o, en su caso, de sus señoríos. Factores todos ellos que, de hecho, motivan, por ejemplo, que Ramiro I, rey de Aragón, estableciera en sus dos testamentos la terminación del puente de Cacabiello sobre el río Gállego o que ordenara la edificación de otro en tierras de Aragón.<sup>532</sup>

Recuerda, igualmente, la propia Arsenda de Fluvià que deben sus puentes acondicionar los “caminos santos”, pero no tuvo, aparentemente, Cataluña, una ruta preestablecida de senderos de peregrinación jacobea... Se sabe, no obstante, que desde un momento dado, la vía que alcanzaba Barcelona entrando desde el Conflent por el collado de La Perxa y que, pasando por tierras gerundenses y atravesando Montserrat, cruzaba el condado de Cerdanya hasta la Seu d'Urgell rumbo a Jaca y al enlace con el Camino Francés, se convirtió en itinerario privilegiado, según se ha dicho, a los peregrinos de ultramar.<sup>533</sup> ¿Pudo Arsenda de Fluvià tener en mente que sus donaciones tuvieran repercusión sobre un entramado viario tan vasto? El paso de Terradets propiciaba, desde luego, el encuentro al otro lado de la circunscripción ribagorzana con el puente de Montañana y, con ello, una conexión alternativa a las vías de peregrinación del Pirineo aragonés.<sup>534</sup>

---

<sup>531</sup> Resulta particularmente significativa a este tenor la manda que, en nombre de la dama, realiza Arnau Mir de Tost de unas cantidades que se deben destinar a su tabla de altar, se entiende de plata por ser de ese material las monedas que se entrega, pues se trataría de una donación al enriquecimiento de una tabla argétea ya existente cuya creación facultó el propio obispo san Armengol. Se conoce que el 24 de noviembre de 1016 san Armengol compra a Guitardo, abad del cenobio de Trespunts, la iglesia de Santa Eulalia de Cornellana por un precio de doscientos sueldos de plata que deben destinarse “*ad faciendam tabulam sancti Andree apostoli*” (BARAUT, 1981, p. 54-56). ¿Sería, en cambio, un caso de promoción colectiva?

<sup>532</sup> UBIETO ARTETA, 1963, p. 177-181, doc. 150, p. 199-203, doc. 159.

<sup>533</sup> BARAUT, 1949-1951, I, p. 521-534. Cfr. FITÉ, 2007a, p. 334-335; BERTRAN, CLARAMUNT, 2010, p. 11-52.

<sup>534</sup> Del recurso a los caminos catalanes para el alcance de las rutas de peregrinación jacobeanas: FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, 1992; AGUADÉ, 1999. Cfr. FITÉ, 1985, p. 87; FITÉ, 1987a, p. 107.

Con que sólo hubiera pretendido asegurar una nutrida afluencia de visitantes a las canónicas que, junto a su marido, instituirá o, a los templos protegidos por la familia, o incluso, a los cenobios dónde fueron inhumados sus parientes más cercanos, siendo caso el de Trespunts (Fig. 1.01-1.02), y así garantizar su existencia fructífera y prolongada en el tiempo, su pensamiento ya estaría en consonancia con la mentalidad religiosa del momento según la cual la proeza santa se reservaba al seno de la Iglesia, de dónde surgía, de igual modo, la redención del individuo que a ella se encomendaba.

No obstante, no hay forma de saber, a ciencia cierta, si junto a lo anterior, su intención rozando el umbral de la muerte fue, en realidad, incluso más emprendida, y poniendo su grano de arena a la incipiente articulación del fenómeno de la peregrinación esperaba obtener un medio alternativo de expiación. Algún indicio lo provee, sin embargo, otra de sus dejas testamentarias, en este caso, una por la que suplica la construcción de cinco hospitales:

*“Obsecro Domni misericordiam et mercedem senioris mei predicti, ut, si non potuero ego perficere in uita mea, ille uero propter remedium anima eius et mea siue de filio nostro Guilielmo faciat domos ospitalitatis ad requiescendos et reficiendos peregrinos et cuique fuerit necesse pro amorem Dei omnipotentis; et faciat una de eas in uilla de Aier in nostro alodio, et altera in uilla de Mamcastro, et III in uilla de Artesa, et IIII in uilla de Lordano, et V in uilla de Tost, in illis locis ubi melius uideretur ad abitandum, et mitat ibi pannos ad requiescendum, et donet ibi totum de nostrum mobile unde semper inueniant ibi pauperes aliquem consolacionem cibi et potus.”*<sup>535</sup>

La clave viene dada, sobre todo, por esa descripción de los cinco hospitales que, rogando a la misericordia de Dios pide a su marido construya en Àger, Artesa, Llordà, Tost y Montmagastre,<sup>536</sup> “para reposición de los peregrinos y de quien sea que lo necesite”, y a la finalidad de lo cual ofrenda “paños para el descanso” y todos los bienes necesarios para que “los pobres puedan encontrar siempre algún consuelo de comida y de bebida allí”. Y, es que, parecen sus palabras casi un anuncio de la caracterización que se hace de los hospitales de Jerusalén, Roma y Santa Cristina de Somport, -“las tres columnas que el Señor instituyó para el sostenimiento de los pobres”-, en el capítulo IV del Libro V del *Liber Sancti Jacobi*, donde se

---

<sup>535</sup> (Ruego a la misericordia de Dios y al favor de mi señor que, si no puedo continuar mi vida, él por remedio de su alma y la mía y de nuestro hijo Guillermo, construya hospitales para el descanso y reposición de los peregrinos y quien sea que lo necesite por el amor del Todopoderoso Dios; y déjale construir uno de ellos en la villa de Àger en nuestro alodio, y otro en Montmagastre, y un tercero en Artesa, y un cuarto en el pueblo de Llordà, y un quinto en la villa de Tost, en aquellos lugares dónde mejor parezca que se viva, y se le permita enviar allí paños para el descanso, y que se den a todos ellos de nuestros bienes para que los pobres puedan encontrar siempre algún consuelo de comida y de bebida allí.) [Trad. Autora]: Vid Anexo 1.1, PJ 1.01.

<sup>536</sup> Ninguno de los hospitales que se sabe fundados en el siglo XI e incluso en la villa de Àger, siendo el caso los de San Nicolás del sitio de “Aspres” y el de San Juan, ambos extramuros, (SANAHUJA, 1961, p. 251-257; FITÉ, 2007a, p. 336), puede vincularse directamente, y desafortunadamente, aunque sí indirectamente a las provisiones de Arsenda de Fluvià. También han sido bien estudiados otros hospitales establecidos en fecha bastante más tardía en la sierra del Montsec, como el de San Lorezon de Ares (FITÉ, 1994e, p. 275-282).



recuerda que estos tres edificios “son lugares santos, casas de Dios, reparación de los santos peregrinos, descanso de los necesitados, consuelo de los enfermos, salvación de los muertos, auxilio de los vivos. Así, pues, quienquiera que haya edificado estos lugares sacrosantos poseerá sin duda alguna el reino de Dios”.<sup>537</sup> No puede dejar de recordarse, en este sentido, que la peregrinación a Santiago de Compostela desde tierras catalanas era ya un hecho recurrente,<sup>538</sup> ni tampoco que el propio Arnau Mir de Tost, justo después del traspaso de su esposa, decide emprender camino a la tumba del apóstol como antes se propuso, por cierto, también san Armengol.<sup>539</sup>

Volviendo a los hospitales, debe notarse, primero, que la descripción concuerda con la definición occidental del hospital medieval destinado, sobre todo, al auxilio de los pobres y a la asistencia de los viajeros. También, que no fue en su testamento la primera vez que Arsenda de Fluvià favoreció una de las iglesias de sus dominios con los derechos de una institución hospitalaria pues, ya en 1057, cede con su marido a Sant Pere de Àger los bienes y décimas que percibían del hospital de Santa María de Oliba, entre Llordà y Comiols.<sup>540</sup> No es que la dama se preocupe por precisar aspectos relativos a la morfología de esos edificios, ni otras particularidades como la segregación o no de sus espacios por género. Y tampoco es que la fundación de hospitales en tierras catalanas en estas fechas sea, ni mucho menos, tarea privativa de laicos, y ni siquiera de mujeres<sup>541</sup> pues, más o menos coetánea, es la fundación en 1059 por Arnallus, presbítero, del *ospicium pauperum* junto a la catedral de Santa María de la Seu d’Urgell.<sup>542</sup> Sí se aprecia, en cambio, que frente a la completa desatención de Arnau Mir de Tost en sus últimas voluntades para con la creación de casas asistenciales, su mujer parece empeñada en las suyas, más que en difundir un tipo arquitectónico,<sup>543</sup> en dar a conocer la

---

<sup>537</sup> La descripción la contiene el capítulo intitulado “De los tres hospitales del mundo”: MORALEJO, *et al.*, 1951, p. 508.

<sup>538</sup> Sobre peregrinos que parten de tierras catalanas a Compostela en peregrinación, o bien, inician ruta hacia Roma y Tierra Santa: GUDIOL I CUNILL, 1927, p. 93; BARAUT, 2003, p. 509-513; FERRER MALLOL, 2007, p. 61-81; BENITO, 2007, p. 111-123; JASPERT, 2015, p. 16-48. Del entorno cercano a Àger, en 1047 Juan, un servidor de la iglesia de San Salvador de Àger otorga precisamente testamento con ocasión de peregrinar a Compostela (SANAHUJA, 1961, p. 62).

<sup>539</sup> Siguiendo el ejemplo de su hermano Bernardo, del que fue albacea y quien, al testar en 1030 ofrece cinco mancosos a Santiago de Compostela, se decide a ello el marido de Arsenda de Fluvià (FITÉ, 2009-2010, p. 125). Es J. Villanueva quien recogerá la tradición que avala la peregrinación de Arnau Mir de Tost a la sede jacobea: VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), IX, p. 134-136. De la intención de san Armengol de “*pergere ad limina beati Iacobi apostoli*”, de marchar a visitar la tumba de Santiago, se conservan las referencias que así lo atestiguan por la declaración de quienes asisten a la jura de su testamento sacramental (BARAUT, 1981, p. 177, doc. 478). Cfr. BERTRAN, 2010, p. 43.

<sup>540</sup> VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), IX, p. 248-251, Ap. XIV.

<sup>541</sup> No pueden olvidarse, en este sentido, los hospitales catedralicios y otras instituciones asistenciales ligadas a la fundación religiosa como las casas de misericordia que estudiaron para el período medieval y, con atención también a la cronología que aquí interesa, en tierras catalanas, M. Riu, F. Fité (RIU, 2001, p. 9-28; FITÉ, 2007a, p. 333-350) y, con extensión a los reinos hispanos E. Carrero (CARRERO, 2007, p. 319-332).

<sup>542</sup> BATLLE, 1985, p. 112.

<sup>543</sup> Sobre la arquitectura propia de las iglesias con función hospitalaria o asistencial en los reinos hispanos: MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2016a, p. 177-211, esp. p. 198-211.

vertiente más caritativa de su persona. Y, es que, como bien notó M. Aurell, es en el ámbito de la caridad donde las mujeres del primer milenio manifiestan una piedad más individualista.<sup>544</sup> Así lo ejemplifica el legado de Isabel de Barcelona (?-1050), condesa consorte de Barcelona, Girona y Osona, y esposa primera de Ramón Berenguer I, con doscientos mancos reservados a “*debilibus sive qui abent diverscis infirmitates*”, a los débiles y a aquellos afligidos por diversas enfermedades, lo que a su vez la conmueve a la deja de otros cien mancosos “*ad predictum ospicium*” de la Santa Cruz y Santa Eulalia que había fundado,<sup>545</sup> entre 971 y 985, cerca de la catedral de Barcelona el vizconde barcelonés Guitardo.<sup>546</sup>

### 1.2.2 Arsenda de Fluvià y el culto a las reliquias: repercusión artística

Tantas veces se ha invocado la carta remitida por Oliba a Arnau Mir de Tost con motivo de la consagración el 7 de octubre de 1040 de la iglesia de Sant Martí de Tost (El Pla del Sants Tirs, Ribera d’Urgellet),<sup>547</sup> y no ha dejado nunca de glosarse cómo el debido despacho de reliquias que le procura el primero al segundo, con la mediación de los monjes Pablo y Bonfilio, se hace según palabras del propio obispo-abab, “*rogatu tue dilectissime uxoris*”, por la súplica de su esposa amada Arsenda de Fluvià.<sup>548</sup> Algunos refieren la carta por la importancia del epígrafe dónde se comenta que “*ego ipse in Lodio adquisivi*”, es decir, que hubo de adquirirlas personalmente en el lugar lombardo de Lodi, entre Pavia y Milano, para indicar el itinerario de los viajes que Oliba realizó, en visita a la Santa Sede, entre 1010-1011 y 1016.<sup>549</sup> Otros han destacado su relevancia para el estudio mismo del templo de Tost y de su mobiliario litúrgico.<sup>550</sup> Y así, sin que sea óbice de lo anterior, de la relación de Arsenda de Fluvià con el culto a los santos que puede inferirse gracias a la misiva, no suelen comentarse, primero, la

---

<sup>544</sup> AURELL, 1998, p. 152.

<sup>545</sup> AURELL, 1991a, p. 323-324, N. 31.

<sup>546</sup> RIU, 2001, p. 10-11.

<sup>547</sup> BARAUT, 1978, p. 121-124, doc. 49; ORDEIG, 1993-2004, II/1, p. 96-100, doc. 164; FITÉ, 1985, p. 145, doc. 36.

<sup>548</sup> JUNYENT, MUNDÓ, 1992, p. 338-340, doc. 22. Cfr. GROS, 1986c, p. 100; VERDAGUER, 2008b, p. 77. El contenido de la carta original, perdida y seguramente fechada el 22 de setiembre de 1040, de lo que se ha deducido su envío especialmente con motivo de la dicha consagración (JUNYENT, MUNDÓ, 1992, p. 340), se conoce gracias a una copia manuscrita del siglo XIII que se localizó dentro de una arqueta que contenía la estauroteca. Esta copia fue a su vez reproducida por Jaume Pasqual (PASQUAL, 1775-1825, V, p. 74) y más tarde editada por P. Pujol i Tubau (PUJOL I TUBAU, 1947-1951, I, p. 345-348), quien tuvo idea de transcribirla cuando la dicha caja todavía se conservaba en la iglesia de Sant Martí de Tost. La copia en pergamino del doscientos afortunadamente ingresó en el Museu Episcopal de Vic, dónde todavía se conserva (MEV 8641).

<sup>549</sup> A la interpretación primera del sitio, en realidad de “*Lodio*”, que refiere el texto como “*Podio*” y a su identificación con el lugar de Le-Puy-en-Vélay, sucedió la correcta lectura y asociación con Lodi de parte de A. Mundó, con la consecuente repercusión del asunto en los estudios olibianos (MUNDÓ, 1962, p. 207-216. Cfr. ALBAREDA, 1931 (1972), p. 241; ABADAL, 1969-1970, p. 141-277; SANAHUJA, 1944b, p. 67-69, BARRAL, 2010, p. 212-226).

<sup>550</sup> CASTIÑEIRAS, VERDAGUER, 2008.

amistad que se presupone de Oliba con la dama y no sólo con su marido, habiendo de obsequiar a ambos, -recordemos, a petición de ella-, con una estauroteca que sirvió al depósito y dedicación del dicho altar; segundo, la repercusión de ello ya sea como motor al propósito de la causa familiar, ya sea en lo que la monumentalización y el ennoblecimiento de los altares por vía de la promoción artística contribuyó al desarrollo arquitectónico en estas tierras.

### 1.2.2. a) Tost, o la dignificación del legado “paterno”

Se afirmaba en su carta, que el 22 de septiembre de 1040 “*consegavit domnus Oliba episcopus ahnc crucem*”, consagró el obispo Oliba una cruz, donde cabe suponer fueron introducidas las reliquias solicitadas por Arsenda de Fluvià de “*portiunculas de ligno et sepulcro Domini, deque vestimentis sive calciamentis Sancte Marie*”,<sup>551</sup> de porciones del *lignum crucis*, del Santo Sepulcro y del vestido y calzado de la Virgen. Y así, desde que P. Pujol i Tubau, en el viaje que arduamente realizó a la iglesia de Sant Martí de Tost el 19 de febrero de 1922, redescubrió<sup>552</sup> en el edificio de la rectoría junto al castillo de Tost una arqueta donde se custodiaba la estauroteca en cuestión, se ha dicho muy razonablemente que la copia en pergamino del doscientos de la carta original de Oliba (Museu Episcopal de Vic, Inv. MEV 8641), al encontrarse en su interior, certificaría que el dicho relicario y la cruz (*crucem*) que se dice consagrada por el obispo-abad en la copia y en la carta original, -perdida-, son la misma cosa.<sup>553</sup> Sobre el cofrecito no se conoce nada más que su descripción, afirmando el mismo relator que su sencilla y pobre ejecución respondían a su función como custodia de la lipsanoteca dentro del reconditorio del altar de Tost.<sup>554</sup>

<sup>551</sup> JUNYENT, MUNDÓ, 1992, p. 338-340, doc. 22.

<sup>552</sup> Se tiene noticia del hallazgo moderno, ya en el siglo XVIII, de la estauroteca gracias a la información que Francesc Martorell indicó en 1922 a P. Pujol i Tubau sobre la localización del objeto y de la transcripción de la copia manuscrita de la carta del siglo XIII entonces por J. Pasqual (PUJOL I TUBAU, 1947-1951, I, p. 345).

<sup>553</sup> PUJOL I TUBAU, 1947-1951, I, p. 345-348; GROS, 1986a, p. 99; ABRIL, 1986, p. 253; YLLA-CATALÀ, 1992, p. 295; CASTIÑEIRAS, 2008c, p. 33-54, esp. p. 37-38; VERDAGUER, 2008a, p. 76.

<sup>554</sup> “Una arqueta o cofret, senzill, de fusta, recobert d’un lleugeríssim aplacat metàl·lic, de tonalitat grisenca, en tota la superfície exterior, molt desgastat pel refrec del temps. La part superior o tapa era lleument bombada, amb una anella-agafador al mig on cabien els quatre dits de la mà. Tenia tancadura lateral, ben conservada. Les seves mides feien així: 320 x 210 mil·límetres per 110 d’alçària. Sembla talment innegable que l’objecte d’aquest utensili, altrament pobre i senzillíssim d’execució, devia ser el de guardar recòndites les relíquies i per a traslladar-les a l’altar en ocasió de pregàries o per a conjurar les tempestes, segons era costum en algunes esglésies d’aquesta comarca de l’Urgellet (...)” (Una arqueta o cofrecito, sencillo, de madera, recubierto de un ligerísimo aplique metálico, de tonalidad grisácea, en toda la superficie exterior, muy desgastado por el paso del tiempo. La parte superior o tapa era levemente bombada, con una anilla-agarrador en el medio donde cabían los cuatro dedos de la mano. Tenía cierre lateral, bien conservado. Sus medidas hacían así: 320 x 210 milímetros por 110 de altura. Parece igualmente innegable que el objeto de este utensilio, por otro lado pobre y sencillísimo de ejecución, debía ser el de guardar recónditas las reliquias y para su traspaso al altar en ocasión de rezos o para conjurar las tormentas, según era costumbre en algunas iglesias de esta comarca de Urgellet (...)) [Trad. Autora]: PUJOL I TUBAU, 1947-1951, I, p. 346.

Parte de la iglesia románica del lugar, desafortunadamente, fue desmantelada para la construcción de un templo moderno que se supone alzado en correspondencia con el momento de mayor crecida demográfica de la población, entre 1718 y 1842.<sup>555</sup> No obstante, los paños antiguos reaprovechados de la esquina occidental de la fachada meridional, a base de hiladas uniformes con sillares bien tallados, permiten imaginar una construcción de mediados del siglo XI, según un modelo de iglesia de nave única de tres tramos rematada a Levante por un solo ábside semicircular, -tal y como fue hipotéticamente reconstruida por M. Castiñeiras y recreada gráficamente por Jordi Ballonga,<sup>556</sup> y en línea con otras construcciones propias de la arquitectura popular o, como bien sugirieron J. Adell, M. L. Cases y M. Castiñeiras, con las iglesias urgelitanas de San Ponce de Corbera y San Clemente de Coll de Nargó.<sup>557</sup> De hecho, de lo conservado, esto es, restos de sendos portales en los paramentos oeste y sur, originalmente de arco de medio punto dovelados y para cuyas dovelas se emplearon alternadamente sillares de gres rojizo y calcárea blanca (Fig. 1.11), los mismos autores han destacado la intención decorativista de ese empleo de los materiales que la acercaría más aún al ejemplo de Corbera. De ello podría deducirse la edificación primera del templo no con demasiada antelación a su consagración en 1040 e, incluso, bajo los auspicios tanto de Arnau Mir de Tost, como de su madre Sancha, -quien asiste a la consagración-,<sup>558</sup> y de su esposa, Arsenda de Fluvià, habida cuenta que es la pareja la que, según consta en el acta de dedicación, "*qui ista dotis ecclesie Sancti Martini episcopi rogavimus scribere et testes firmare*",<sup>559</sup> impulsó su dotación y rogó que se levantara acta de las muchas donaciones de bienes alodiales con que beneficiaron entonces a la parroquia de Tost.

Más interesante, sin embargo, es la dicha lipsanoteca que, en su morfología, responde a las hechuras características de los relicarios de la Vera Cruz o estaurotecas.<sup>560</sup> Consiste, tal y como describiera ya P. Pujol i Tubau en su momento, en una cajita de madera rectangular de

---

<sup>555</sup> CASTIÑEIRAS, 2008c, p. 36.

<sup>556</sup> La reconstrucción digital de la iglesia románica de Sant Martí de Tost de J. Ballonga fue especialmente realizada a tenor de la exposición *El cel pintat. El baldaquí de Tost*, que organizó el Museu Episcopal de Vic y acogió entre el 12 de julio y el 16 de noviembre de 2008, y la imagen se publicó en el artículo de M. Castiñeiras para el libro que surgió de la misma exposición (CASTIÑEIRAS, 2008c, p. 36).

<sup>557</sup> ADELL, CASES, 1992, p. 293; CASTIÑEIRAS, 2008c, p. 36-37.

<sup>558</sup> También procura Sancha, entonces, la donación de bienes pertinente, en su caso "*Et ego domna Sanca dono ad jam predicta ecclesia pecia I de terra in Torano (...). Et dono una pecia de vinea (...), propter remedium anime mee*" (Y yo doña Sancha dono a la predicha 1 pieza de tierra en Torà (...). Y dono una pieza de viña (...)) por el remedio de mi alma) [Trad. Autora]: BARAUT, 1978, p. 121-124, doc. 49; ORDEIG, 1993-2004, II/1, p. 96-100, doc. 164; FITÉ, 1985, p. 145, doc. 36. Cfr. PUJOL I TUBAU, 1947-1951, p. 348.

<sup>559</sup> En concreto, Arnau Mir de Tost y Arsenda de Fluvià renuncian en ese momento a las décimas que percibían de Tost y de su parroquia que, según el documento, habían retenido injustamente los padres de él, y entregan las masías de Anseret, Bosc, Insola, con el bosque llamado Mata del Roure Tort: BARAUT, 1978, p. 121-124, doc. 49; ORDEIG, 1993-2004, II/1, p. 96-100, doc. 164; FITÉ, 1985, p. 145, doc. 36. Cfr. PUJOL I TUBAU, 1947-1951, p. 348.

<sup>560</sup> CASTIÑEIRAS, 2008c, p. 36.

11,5 cm. de largo, 8,5 cm. de ancho y un grosor de 2,8 cm. La cavidad interior para las reliquias se vació también al centro en forma cruciforme, por lo que se generan en los espacios laterales que perfilan sendos travesaños otros cuatro huecos en rectángulo. Hasta aquí todo encaja perfectamente a la caracterización del tipo más común de estuche-contenedor del *lignum crucis* que hizo A. Frollow en su célebre estudio sobre estos relicarios.<sup>561</sup> No obstante, el de Tost, que se conserva en el Museu Episcopal de Vic desde 1930 (Museu Episcopal de Vic, Inv. MEV 8641) (Fig. 1.12), presenta la particularidad de que no se pensó la cavidad cruciforme para acoger directamente los fragmentos del madero de la Crucifixión, sino que ese espacio se ideó para encavar otro relicario, evidentemente de formato también cruciforme e igualmente en madera que, de hecho, todavía se conserva in situ con sus correspondientes huequitos para el depósito del leño sagrado. Todo ello según una praxis bien documentada por las fuentes altomedievales que registran la tradición de alojar las reliquias en una lipsanoteca en forma de cruz que, a su vez, pasa a ser custodiada al interior de una cajita mayor, y como ilustra la estauroteca del siglo XIII de Celano (Celano, Castello Piccolomini, Museo d'Arte Sacra della Marsica, Inv. AFS-FH-L-493) (Fig. 1.13). Así se narra también, por ejemplo, en el relato que recoge el *Liber Pontificalis* sobre el descubrimiento por el papa Sergio I (687-701), en la sacristía de San Pedro de Roma, de una pieza de la Vera Cruz contenida en una cruz decorada con gemas y piedras preciosas que, a su tiempo, era albergada por una *capsa* de plata.<sup>562</sup>

El formato del relicario de Tost encajaría así, en la forma tradicional de obras similares de producción constantinopolitana como la *Estauroteca Limbourg*, de hacia 970 y ejecutada la cruz en el primer cuarto del siglo X, que se conserva en el tesoro de la catedral homónima y fue traída a Occidente tras el saqueo de Constantinopla que sucedió a la cuarta cruzada (1204) (Limbourg-sur-la-Lahn, Musée Diocésain, Inv. D 1/1-3) (Fig. 1.14) y, más específicamente, por la compartimentación interior de la caja, con la llamada *Estauroteca Fieschi Morgan* (New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. 17.190.715a, b) de principios del siglo X (Fig. 1.15). Incluso en el detalle de la tapa corredera que, en el ejemplar de Tost, se encajaba mediante un galce que recorría todo el perímetro de la caja, estaría emparentada la lipsanoteca con lo que, en realidad, se ha establecido como un tipo bien definido en su forma, de origen bizantino y que desde el siglo décimo perdura hasta bien entrado el doscientos, según atestiguan los relicarios-estauroteca de la emperatriz María del tesoro de San Marco de Venezia (1275-1300),

---

<sup>561</sup> FROLLOW, 1965, p. 93-115. Para el catálogo completo: FROLLOW, 1961, esp. p. 155-305.

<sup>562</sup> "Hic beatissimus vir in sacrario beati Petri apostoli capsam argenteam (...) inferius crucem diversis ac praetiosis lapidibus perornatam inspexit. (...) IIII petalis in quibus gemmae clausae erant, (...) et ineffabilem portionem salutaris ligni dominicae crucis interius repositam invenit" (El santísimo vio en la sacristía de San Pedro Apóstol una caja de plata (...) inspeccionó una cruz inferior ornada con diversas y preciosas piedras. (...) con cuatro pétalos con gemas inscritas, (...) y halló una porción inefable del leño de la cruz del Señor al interior) [Trad. Autora]: DUCHESNE, I, p. 374.

o el que se guarda en el Département des Objets d'Art del Musée du Louvre con fecha del siglo XI (Paris, Musée du Louvre, Inv. OA 8099) que sugirió M. Castiñeiras (Fig. 1.16).<sup>563</sup>

No hay duda, con todo, de que las estaurotecas bizantinas sirvieron de modelo a la inspiración de los orfebres de la cristiandad latina tan pronto como se detectan las primeras importaciones al continente a principios del siglo XI. Un caso bien documentado es el de la estauroteca regalada al monasterio benedictino de Montecassino por un noble amalfitano que, en tiempos del abad Desiderio (1058-1086), se hizo monje del dicho cenobio concretando su oblación con un fragmento de la Vera Cruz cubierto de oro y gemas y dispuesto sobre una *ycona*, esto es, una tabla (icono) también dorada. Relicario valiosísimo que, a su vez, se cree expolió del Palacio mismo de Constantinopla durante el gobierno del emperador bizantino Miguel V Calafates.<sup>564</sup> Las estaurotecas a caja rectangular de producción occidental más antiguas que han pervivido son, en su mayoría, posteriores al horizonte temporal que aquí importa, tal que el relicario llamado “del Papa Pascual II”, del tesoro de la abadía de Sainte-Foy de Conques, atribuido a la manufactura de los talleres orfebres del abad Bégon III (1087-1107) hacia 1100 (Fig. 1.17),<sup>565</sup> salvo por el caso del relicario de la Vera Cruz con que Enrique II, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico (1002-1024), dotó la Reiche Kappelle de München (Fig. 1.18).<sup>566</sup> Las diferencias, sin embargo, con el prototipo bizantino son sutiles, tanto por la ausencia de la tapa corredera, como por la falta de una cavidad cruciforme en la de Conques.

Sucede, no obstante, que si algo caracteriza a ese tipo de objetos es la suntuosidad de su decoración, generalmente trabajada en marfil, en metal o ambas, así como la presencia de cierta figuración para convertir el objeto en una *imago* devocional, tal que con el retrato a ambos lados de la cruz de Constantino y de su madre la emperatriz Helena y que, más adelante, empezará a ser reemplazado por el de la Virgen y san Juan, junto a imaginería varia de los santos con cuyas reliquias se hace acompañar, al interior, el fragmento del *lignum crucis*.<sup>567</sup> Ningún corpus decorativo o figurativo puede apreciarse, tampoco, en el relicario de Tost. No puede descartarse, por tanto, que su creación se deba a la mano de algún artesano local. De hecho, el número de lipsanotecas producidas en los territorios del antiguo condado de

---

<sup>563</sup> CASTIÑEIRAS, 2008c, p. 37-38.

<sup>564</sup> “ (...) *ligni salutiferae et vivificae crucis, auro et lapidibus pretiosis ornata, et in aurea ycona locata, quam ipse de palatio Constantinopolitano abstulerat, in coniuratione quae contra Michaelem imperatorem facta est (...)*” (cruz del leño salvífico y vivificador, ornada de oro y piedras preciosas, y en un icono (tabla) dorado/a localizado/a, que del Palacio Constantinopolitano extrajo, en ocasión de la conjura hecha contra el emperador Miguel) [Trad. Autora]: *Chronica Monasterio Casinensis*, 1846, p. 742.

<sup>565</sup> TABURET-DELAHAYE, 2001a, p. 54-55.

<sup>566</sup> FILLITZ, 1958-1959, p. 15-31.

<sup>567</sup> FROLLOW, 1965, p. 93-94, 204-252.

Urgell que, además, adaptan la forma de una caja rectangular lisa o con decoración incisa muy sencilla es prácticamente incontable.<sup>568</sup> La adecuación del formato cruciforme y la incorporación de una cubierta deslizante, abogarían, sin embargo, por un conocimiento más cercano de los modelos bizantinos, siendo posible imputarlo, en este caso, tanto al artífice como al promotor. Y, es que, la recepción más temprana de la compartimentación en forma de cruz en estas geografías, a excepción del caso de Tost, se relaciona con otro relicario en madera del mismo Museu Episcopal de Vic, ya del siglo XII y de procedencia desconocida (Museu Episcopal de Vic, Inv. MEV 9738) (Fig. 1.19). De ahí que los contactos del propio obispo-abad Oliba con Montecassino, a cuya abadía hubo de retirarse su padre mismo en 988,<sup>569</sup> y la circulación allí por entonces de relicarios de origen bizantino, hagan de él el mejor candidato ya sea para la adquisición o para el encargo de la producción de la estauroteca de Tost en algún punto del circuito que supuso su paso por Lodi.<sup>570</sup>

De un modo u otro, lo que es seguro es que quiso recrearse el aspecto lujoso de una manufactura constantinopolitana, no sólo en la adecuación de la forma de la caja, sino al forrarla con un tejido de filiación claramente bizantina.<sup>571</sup> Llegado hasta nosotros troceado, los fragmentos de tres paños distintos que ha conservado el Museu Episcopal de Vic (Museu Episcopal de Vic, Inv. MEV 8642, MEV 8643, MEV 8644) (Fig. 1.20-1.22) sirvieron, los dos primeros a cubrir la superficie de la caja, a la que se ensamblaron mediante clavos de cuyos agujeros aún queda rastro visible, y el tercero a envolver el conjunto. Es este último un tafetán de seda rallada con hilos de colores distintos que se alternaron en la urdimbre (Fig. 1.22).<sup>572</sup> De los varios tipos de tejidos utilizados en la tejeduría medieval bizantina, el producto más lujoso era el *samite*, una variedad del brocado, siendo el caso que los dos paños restantes responden a este tipo de sedas.<sup>573</sup> Se cree que una de las tramas de la pieza mejor conservada debía ser de seda de color azul o verde (Museu Episcopal de Vic, Inv. MEV 8642) (Fig. 1.20) dando lugar a un fondo oscuro, mientras que la otra era monocroma y de color crudo (Museu Episcopal de Vic, Inv. MEV 8643) (Fig. 1.21). El colorante azul, generalmente asociado al uso del *indium*,

---

<sup>568</sup> Sólo a modo de ejemplo pueden citarse la lipsanoteca conservada en el Museu Diocesà d'Urgell, MDU 36, del siglo XI o, incluso, otros ejemplares que se fechan en el siglo XII, como el relicario Museu Diocesà d'Urgell, MDU 26, o la famosa lipsanoteca Cabdella, en su caso, con varios compartimentos interiores para el depósito de reliquias de santos diversos (Museu Diocesà d'Urgell, MDU 31).

<sup>569</sup> SAN PEDRO DAMIANO, 1841-1969, p. 965-966.

<sup>570</sup> Que la lipsanoteca, entendida como la caja de madera con el relicario en forma de cruz al interior, pueda imputarse al patronazgo de Oliba se reforzaría por la ya dicha mención en la carta de despacho de las reliquias a la consagración de una "*crucem*" que, por tanto, debía obrar en posesión suya. *Vide supra*.

<sup>571</sup> Así se ha considerado desde los estudios de M. Dels Sants Gros y R. M. Martin (MARTIN ROS, 1986, p. 269-270; GROS, 1986b, p. 100; MARTIN ROS, 1992d, p. 295; MARTIN ROS, 2003, p. 211; VERDAGUER, 2008c, p.79; MONGE, 2014b, p. 55-74).

<sup>572</sup> El análisis técnico del tejido en cuestión (Museu Episcopal de Vic, Inv. MEV 8644) se debe a R. M. Martin: MARTIN ROS, 2003, p. 211.

<sup>573</sup> De nuevo, la caracterización técnica del tipo de tejido se debe a las observaciones de R. M. Martin: MARTIN ROS, 1986, p. 269-270; MARTIN ROS, 1992d, p. 295; MARTIN ROS, 2003, p. 211.

tanto como el repertorio figurativo de uno de los tejidos, con dos *senmurvs*, o bestias fabulosas de origen en la tradición sasánida que resultan de la hibridación de un perro y un ave rapaz, se aprecia como recurrente en otras manufacturas bizantinas importadas a los territorios de Urgell, tal que con el tejido conservado en el Museu Diocesà d'Urgell (Museu Diocesà d'Urgell, Inv. MDU 900) (Fig. 1.23).<sup>574</sup>

Por supuesto, debe entenderse la necesaria importación de este tipo de productos textiles de seda pero, al mismo tiempo, si la circulación en ámbito peninsular de tejidos de filiación andalusí era más habitual por la proximidad de los talleres productores, las telas importadas de Bizancio<sup>575</sup> debían considerarse de un estatus incluso superior y, por supuesto, más costosas, habida cuenta de la escasez de tejidos de esta procedencia que se ha documentado en tierras catalanas<sup>576</sup> y de las importantes sumas impuestas por el Imperio Bizantino al tráfico de estas mercaderías.<sup>577</sup> A. M. Muthesius y D. Jacoby delinearon hace tiempo las arterias específicas del comercio de la seda bizantina en Occidente y, aunque las concesiones y tratados comerciales de Bizancio con los mercaderes venecianos empiezan tan pronto como en 992,<sup>578</sup> no es menos cierto que la recopilación epistolar de comerciantes judíos ha permitido establecer entre los siglos XI y XII dos áreas principales de transferencia de tejidos islámicos y bizantinos, una que con origen en Egipto permitía su diseminación hacia

---

<sup>574</sup> Es fundamental el estudio de este tejido que tradicionalmente se tenía de fabricación andalusí, por L. Monge, quien propone, en base al análisis de los motivos decorativos, su filiación bizantina y su manufactura en algún punto del Mediterráneo oriental: MONGE, 2014b, p. 65-68. Incluso el empleo en el tejido de Tost, y más particularmente en los medallones decorativos dónde se inscriben los *senmurvs* de hilos de púrpura inclina la balanza hacia una filiación bizantina de los paños habida cuenta que, desde el gobierno del emperador León VI (886-912) se permitirá, incluso, el comercio de la seda púrpura coloreada con el *murex* y tradicionalmente reservada a la indumentaria imperial MUTHESIUS, 1995, p. 231-244).

<sup>575</sup> JACOBY, 2004, p. 197-240. En cuanto a los focos comerciales, si con posterioridad a las conquistas árabes del siglo VII, Bizancio canalizaba el comercio desde Constantinopla, Cherson (al Sur de Crimea), Tesalónica y Trebisonda, desde el siglo X en adelante los tratos comerciales bizantinos se concentrarán en Fustat, Constantinopla y Trebisonda (MUTHESIUS, 1990, p. 128. Cfr. LEWIS, 1978, p. 93). Por lo que respecta, en cambio, a los talleres de producción sedera, además evidentemente de la misma capital de Constantinopla, para el espectro temporal que aquí interesa, cabe reseñar los lugares de Tiro, Sidón y Alejandría (SABATINO, 1945, p. 1-42). Aunque las relaciones diplomáticas del Imperio Bizantino con el Occidente cristiano generarán una serie de intercambios de regalos en forma de prendas de sedas entre los mismísimos emperadores y los embajadores occidentales (MUTHESIUS, 1995, p. 231-244), no hay ninguna relación factible de los señores de Tost ni del propio obispo-abad Oliba que permitan abogar por los tejidos de la estauroteca como un regalo diplomático.

<sup>576</sup> No pueden contarse muchas más piezas más allá de las que han sido mejor estudiadas, esto es, el tejido llamado "de los elefantes", otro de la colección conservada en Santa María de l'Estany, los dos procedentes de la Seu d'Urgell, y entre estos aquél al que se ha hecho alusión, así como otro dividido en varios fragmentos (Museu Episcopal de Vic, MEV 6374; Barcelona, Museu del Disseny de Barcelona, MADB 28408) con la consiguiente atribución, ya referida de L. Monge (MONGE, 2014, p. 65-74), para un reducida terna que cierra la reciente incorporación a este grupo del célebre *Drap de les Bruixes* del monasterio de Sant Joan de les Abadesses (PÉREZ PENA, 2014, p. 75-92; PÉREZ PENA, 2017, p. 1-5).

<sup>577</sup> Ya fuera mediante tratados de comercio con los comerciantes del Occidente cristiano (LILIE, 1984), ya fuera por las tasas que debían recaudar los *Kommerkiarios*, esto es, los comerciantes bizantinos, a los que Bizancio asignaba el control absoluto sobre la producción sedera y la distribución ya fuera de la materia en bruto por los *metaxopratai* o ya confeccionada en brocados por los *vestiopratai* (MAVRIDIS, VATALIS, 2013, p. 552-561, esp. p. 557).

<sup>578</sup> MUTHESIUS, 1990, p. 126-131; JACOBY, 1997, p. 452-453.



Asia oriental, y la más trascendental al objeto de este estudio y que refiere cómo los paños bizantinos de brocado alcanzaban el mercado de Fustat de donde, más tarde, eran distribuidos a Sicilia y los reinos hispanos.<sup>579</sup> Esto es especialmente pertinente a los tejidos que forraban el relicario de Tost y que pueden fecharse a principios del siglo XI, pues aunque no puede aventurarse con certeza que el promotor potencial de la lipsanoteca, -Oliba-, los adquiriera en el Norte de Italia, tampoco puede descartarse que integraran parte del ajuar privado de Arsenda de Fluvià en el que se cuentan innumerables vestidos y tejidos de brocado, -algunos, como se verá, de clara filiación oriental-, y que fuera ella quien tomara la determinación de unirlos a la estauroteca con que se dignificaría el templo familiar.<sup>580</sup>

Todo hubo de estar preparado, en cualquier caso, antes de que se llevaran a cabo las varias ceremonias de la *depositio reliquarum*, la primera de consagración del altar y la segunda para el depósito en sí mismo de las reliquias. Al canto de las antífonas durante la aspersion de los muros de la iglesia, purificado y bendecido el altar con el crisma y, después, portadas las reliquias hasta allí en procesión,<sup>581</sup> correspondía entonces al obispo su colocación dentro del relicario y su introducción dentro o bajo el altar, en el nicho conocido como *sepulchrum* por ser repositorio perpetuo de los huesos santos.<sup>582</sup> Aunque todo el protagonismo de dedicación de la iglesia y de los altares fuera absorbido por el obispo según dictaban las normas conciliares desde el canon VII del Concilio de Sevilla (a. 619),<sup>583</sup> y pese a que las reglamentaciones del Ordo narbonense de consagración recogidas en los pontificales de Vic y de Roda de Isábena<sup>584</sup> preestablecieran la norma a añadir al interior de la lipsanoteca el pergamino que nombraba al titular consagrante y que listaba las reliquias,<sup>585</sup> la autentica de reliquias que se localizó dentro de la estauroteca de Tost, -por fortuna conservada (Museu Episcopal de Vic, Inv. MEV 8641)-, resumía en un escueto fragmento de pergamino que "*In ac + cruce sunt reliquie de ligno crucis Domini et de sepulcro, et de vestimento, et calciamento S. Marie matris Domini*",<sup>586</sup> sin mención

<sup>579</sup> GOITEIN, 1967-1983, I, p. 28; GOITEIN, 1973; GOTEIN, FRIEDMAN, 2008, esp. p. 21-22.

<sup>580</sup> En este sentido resulta tentador proponer la comparación con la llamada "tela de azul" de San Zoilo de Carrión de los Condes (Palencia), asociada con la capa de su protectora, Teresa Peláez, que en un momento dado se custodia al interior de una arca casi en condición de *brandea* (GARCÍA GARCÍA, 2016a, p.169). La llegada o importación ex professo de tejidos de filiación oriental, bizantina o andalusí, con motivo de la obtención de ciertas reliquias era fenómeno recurrente no sólo en estos contextos, sino en todos los reinos hispanos: ROSSER-OWEN, 2015, p. 39-64.

<sup>581</sup> ÍÑIGUEZ, 1978, I, p. 153-154; BELLAVISTA, 1993, I, p. 76-77; PALAZZO, *et al.*, 2001, p. 305-316.

<sup>582</sup> BRAUN, 1924, I, p. 608-646. Esta designación del espacio contenedor de las reliquias remite a la relación desde época paleocristiana del altar con los restos santos que se custodiaban abajo, en la *confessio*: CROOK, 2000, p. 65-68, 80).

<sup>583</sup> RIPOLL, CHAVARRÍA, 2005, p. 31.

<sup>584</sup> El estudio de M. Dels Sants Gros del ritual de consagración del Ordo narbonense, le permitió reseguir ciertos elementos que reverberan en los pontificales de Vic y de Roda de Isábena: GROS, 1966, p. 321-401. De los ecos del ritual romano de consagración de iglesias y su empleo tras la substitución en los reinos hispanos de la liturgia hispánica a la liturgia romana: CARRERO, FERNÁNDEZ SOMOZA, 2005, p. 385-401.

<sup>585</sup> Se tiene como una práctica específica del Ordo catalano-narbonés (GROS, 2008, p. 69-70).

<sup>586</sup> (En esta + cruz están las reliquias del *lignum crucis* del Señor, y del Sepulcro, y del vestido, y calzado de Santa María madre del Señor) [Trad. Autora] (JUNYENT, MUNDÓ, 1992, p. 338-340, doc. 22, esp. p. 339). Este pequeño

alguna al obispo de Urgell Eribaldo (1035-1040). Y aún así, se dejó constancia de su actuación en el acto de consagración de Sant Martí de Tost en 1040 gracias al acta de dedicación y dotación que se levantó por orden de los señores de Àger.<sup>587</sup>

Curiosamente, los nombres que sí se insertaron en el relicario fueron los de la pareja, al introducirse, junto a las reliquias y la auténtica, el pergamino que los identificaba, o más específicamente según indica la carta, que identificaba a Arsenda de Fluvià como propiciatoria de las reliquias y a ambos como donantes de la estauroteca que había bendecido y, seguramente también facilitado, el obispo-abad Oliba.<sup>588</sup> La inclusión del pergamino en la estauroteca estaría, en todo caso, en consonancia con otras costumbres epigráficas que se aplican sobre el mismo altar o, en particular, el hábito de inscribir en las aras o tablas de altar los datos que tradicionalmente contienen las propias lipsanotecas o las colecciones diplomáticas. En el ámbito hispano, la tradición de hacer constar epigráficamente los nombres de los fundadores de una iglesia, del obispo consagrante y de los santos cuyas reliquias se van a custodiar en el altar remite al período altomedieval y perdura,<sup>589</sup> por supuesto, hasta la plena edad media, siendo el caso que, en el contexto catalán se pueden citar ejemplos que repercuten tanto sobre altares portátiles, como el de Sant Pere de Rodes (Museu d'Art de Girona, Inv. 17) de antes de 1022 con una inscripción, IOSUE ET ELIMBURGA || FIERI IUSSERUNT,<sup>590</sup> que refiere su encargo de parte de Josué y Elimburga,<sup>591</sup> como sobre aras de altar donde se grabó el nombre de los impulsores de la consagración y de ese mobiliario, tal que en el ara de altar de Sant Pere de Casserres (Osona) del siglo XI, especialmente pertinente, como se vio, por la mención de varias mujeres, referidas anónimamente como “mujer de”.<sup>592</sup>

---

fragmento de pergamino con el inventario de las reliquias de la estauroteca de Tost ha sido estudiado y fechado, efectivamente, hacia 1040, precisamente, en adecuación al momento de la consagración: PUJOL I TUBAU, 1947-1951, p. 345-348; GROS, 1985d, p. 99; YLLA-CATALÀ, 1992, p. 295; VERDAGUER, 2008d, p. 78.

<sup>587</sup> Arnau Mir de Tost y Arsenda de Fluvià, en reunión con muchos vecinos del lugar solicitan “*una consensu domno Eriballo pontifice*”, a una con el consentimientos del obispo Eribaldo, la consagración de Sant Martí de Tost, por lo que “*Ego vero Eriballus, episcopus, concedo ad jamdictam ecclesiam Sancti Martini (...)*”, el obispo procede en primera persona a concederle las décimas, primicias y oblaciones y al acto mismo de dedicación y dotación: BARAUT, 1978, p. 121-124, doc. 49; ORDEIG, 1993-2004, II/1, p. 96-100, doc. 164; FITÉ, 1985, p. 145, doc. 36. Cfr. PUJOL I TUBAU, 1947-1951, p. 348.

<sup>588</sup> Que el pergamino manuscrito conservado y recuperado del interior de la estauroteca de Tost fuera una copia del siglo XIII de la carta original no impide que ello revele lo dispuesto originalmente y que, a causa del deterioro del ejemplar del siglo XI, se reemplazara éste por una copia que fue a guardarse también dentro del relicario.

<sup>589</sup> G. Ripoll y A. Chavarría recopilaron una caterva de aras de altar romanas reutilizadas en consagraciones posteriores, con contenido epigráfico, tal que el ara de Cabra, empleada en la consagración en 660 de la iglesia Santa María de Zambra y donde se menciona simultáneamente su creación, consagración y dedicación: RIPOLL, CHAVARRÍA, 2005, p. 30-31. Cfr. RICO CAMPS, 2009a, p. 30. Para una visión general de la relación de las reliquias y el contenido epigráfico en el contexto de la consagración de altares: MICHAUD, 1997, p. 199-212.

<sup>590</sup> (Josué y Elimburga me hicieron hacer) [Trad. Autora]: ABRIL, 1990, p. 731-734.

<sup>591</sup> Sobre el tipo de contenido epigráfico de los altares portátiles: FAVREAU, 2003a, p. 327-352.

<sup>592</sup> RODULFO, EVIDARDVS, ERACLIVS P(RES)B(ITE)R, DANIEL P(RES)B(ITE)R, BORESINDVS, CENDEVIRA, ATTO P(RES)B(ITE)R, OLIBA, BANAFIA, MAFREDVS, ADOVISUS, VIRGILIUS, SENDIMIRUS, SAVERIDUS UNA CUM UXORE CUM FILIUS, ARIELA CUM UXORE, TRASOVADUS CUM UXORE, AVAT CUM UXORE, ESCLUVA CUM UXORE, BEAT, SUNIFREDUS (Rodulfo, Evidardo, Heraclio presbítero, Daniel presbítero, Boresindo, Cendevira, Atón presbítero, Oliba, Banafia, Manfredo, Adovisio, Virgilio,

A la práctica habitual de grabar en el mobiliario litúrgico de altar el nombre de sus promotores mediante retratos y/o inscripciones que los designan como tales, aquí se favoreció un modo alternativo de autenticación del objeto en sí mismo y de conmemoración de sus agentes. Uno, desde luego, sutil, y que pone en valor el juego retórico *in absentia/in praesentia* que C. Hahn discute en relación a los relicarios medievales.<sup>593</sup> La aparición del nombre del promotor en torno al altar servía, por un lado, a visibilizar su piedad a la audiencia correspondiente, en modo semejante a cómo se ha intuido que los relicarios bajomedievales que adoptan formas corporales se pensaron para causar un golpe de efecto visual, ya fuera a los oficiantes que al rezar por sus almas conmemoraban constantemente su obra y/o acción de patronazgo, ya fuera para estimular a los fieles a iniciativas semejantes.<sup>594</sup> Por otro lado, la asociación casi literal de sus nombres a lo sagrado, representado en este caso, por los pedazos santos junto a los que se coloca la carta, se convierte en un modo eficaz de asegurar su mediación, -en este caso la de Cristo y la Virgen-, en el objetivo *pro remedio anime* para redención de las faltas y asegurar un puesto en el Más Allá. No puede olvidarse, sin embargo, que en la relación ceremonial de consagración, una vez introducido el relicario en el reconditorio del altar, la cavidad era sellada, lo que a priori aseguraba que el contenido de la carta donde se glosaba la devoción de Oliba, Arsenda de Fluvià y Arnau Mir de Tost, fuera eventualmente y, con el paso de los siglos, olvidado. De ello se desprende, que de los dos propósitos perseguidos al immortalizar un nombre seglar en el espacio del altar, la dama hizo privilegiar el segundo, a favor de su salvación, y anteponiendo la invisibilidad (ausencia) a la esfera pública y la visibilidad (presencia) de su persona a la órbita de lo sagrado.

De hecho, el hallazgo a finales del siglo pasado en un nicho del altar de la iglesia de Santa María de la Torreta (Berguedà), de una lipsanoteca de madera que albergaba dos pergaminos que contenían, uno testimonio del acta de consagración, en fecha ignota, por el obispo de Urgell Guillermo Guifredo (1042-1075), y el otro mención sobre sus reliquias como traídas personalmente por Arnau Mir de Tost del Santo Sepulcro de Jerusalén, respectivamente y según noticia recogida por Joaquim Calderer,<sup>595</sup> sirve a comprender mejor que los señores de Tost favorecían, en todo lo relativo a la obtención de reliquias, el anonimato

---

Sendimiro, Savediro y su mujer y sus hijos, Ariela y su mujer, Trasovado y su mujer, Avat y su mujer, Esclua y su mujer, Beato, Sunifredo) [Trad. Autora]: BARGALLÓ, *et al.*, 1984, p. 384.

<sup>593</sup> La autora estudia, en particular, cómo la cualidad metafórica asociada a los relicarios permite acceder a lo divino mediante "*dissimiles similitudines*", esto es haciendo presente a los santos ausentes mediante su aparato icónico y epigráfico y, a su vez, a través de la presencia tácita o reconocimiento de sus promotores a través de sus nombres: HAHN, 2012, p. 109-111. En este mismo sentido resulta interesantísimo que el abad-obispo Oliba recurriera también a la inscripción de su nombre en el altar. Sobre la *memoria* en Saint-Michel de Cuxa: TREFFORT, 2011, p. 7-15.

<sup>594</sup> HAHN, 2011, p. 163-172.

<sup>595</sup> CALDERER, 1994-1995, p. 565-569.

de la acción individual a mayor gloria de Dios. Y si el documento es excepcional para certificar su peregrinación a Tierra Santa,<sup>596</sup> de la que no hay más evidencia,<sup>597</sup> también ha sido fundamental a presuponer la fundación de esa misma iglesia de parte de Arnau Mir de Tost.<sup>598</sup> Ello quedaría reforzado, efectivamente, por las adquisiciones del prócer de 1043 en la misma zona en torno al valle de Lord.<sup>599</sup> No obstante, y aunque se desconoce el momento en que pudo llevar a cabo tal peregrinaje, la recepción occidental de reliquias procedentes del *Sepulcrum Domini* en el siglo XI será cosa habitual. Lo demuestran, primero y ante todo, las reliquias de Tost que solicita a Oliba su mujer, Arsenda de Fluvià. También, sin embargo, otras tantas informaciones, algunas más legendarias como el relato de la visita antes de 1007 del conde de Anjou, Fulco III Nerra (987-1040) al Santo Sepulcro y, en el curso de la cual, obtuvo un fragmento de la Vera Cruz que donará de vuelta al capítulo de Notre-Dame d'Amboise,<sup>600</sup> y otras mejor contrastadas, como el inventario de bienes del monasterio benedictino de St. Mary and St. Peter de Exeter (Devon, Inglaterra) fechado entre 1050 y 1073 en el que se cuenta, entre otras varias reliquias de Tierra Santa, una vela que se había encendido con el Fuego Sagrado del Santo Sepulcro.<sup>601</sup>

### 1.2.2. b) Àger, o el ennoblecimiento del patrimonio familiar

Muchas son las reliquias de la indumentaria de la Virgen traídas a Occidente por viajeros y peregrinos durante el primer milenio según confirman, por ejemplo, la donación del papa Benedicto VIII (1012-1024) al monasterio de Montecassino en 1023 de un lote procedente del tesoro de Letrán en el que se contaba un fragmento del velo de la Virgen,<sup>602</sup> o las ropas de la Virgen inventariadas durante la *traslatio* de la cabeza de san Gregorio el Grande de la abadía de Saint-Pierre-le-Vif (Yonne).<sup>603</sup> De entre todas ellas, las del vestido y calzado de

---

<sup>596</sup> BARAUT, 2003, p. 509-513. Cfr. JASPERT, 2015, p. 16-48.

<sup>597</sup> F. Fité supone que la marcha a Tierra Santa tuvo lugar en algún momento entre 1042, primer año del episcopado de Guillermo Guifredo, y 1072, año de la muerte de Arnau Mir de Tost, aunque lo redondea a un momento en la década de los años 40', justo después de la peregrinación en 1036 del conde Armengol II: FITÉ, 2006-2007, p. 537.

<sup>598</sup> CALDERER, 1994-1995, p. 568.

<sup>599</sup> BARAUT, 1982, p. 94-95, doc. 564; FITÉ, 1985, p. 131.

<sup>600</sup> *Chronica de Gestis consulum Andegavorum*, 1913, p. 50-51, 143.

<sup>601</sup> DUGDALE, 1846, II, p. 530. Resulta particularmente significativa que se detecte la circulación de este tipo de suvenir del Santo Sepulcro pues el pergamino de Torreta menciona expresamente cera de la lámpara encendida en el Sepulcro que iluminó milagrosamente la tumba en el momento de la Resurrección (CALDERER, 1994-1995, p. 565-569).

<sup>602</sup> *Chronica Monasterio Casinensis*, 1846, p. 720.

<sup>603</sup> COURLON, 1887, p. 20.

María, del tipo *brandea* o de contacto,<sup>604</sup> que Oliba dispensa al matrimonio se avienen en el tipo con las “*reliquiae beatae Virginis Mariae (...); videlicet de capillis eius; et de tunica quam ipsa texuit; atque de eius camisia; et de sepulcro eius*”, es decir, con las reliquias de la santa Virgen María, a saber, cabellos suyos, la túnica que ella misma tejió, y también de su camisa y de su sepulcro, que se listan en la exposición de reliquias de su abadía de Santa María de Ripoll en 1066; exposición que, según parece, contiene parte del catálogo de las reliquias puestas en el altar de santa María en la consagración de 977.<sup>605</sup> De hecho, se ha dicho que en el extenso inventario de reliquias de la carta-sermón del monje Garsies de Saint-Michel de Cuxa al obispo-abad Oliba, fechada entre 1043 y 1046, las “*reliquiae de vestimento beatissime virginis Mariae*” o reliquias del vestido de la santísima Virgen María que se mencionan, podrían coincidir con el conjunto de “suvenires” marianos adquirido en Lodi.<sup>606</sup>

En todo caso, puede asegurarse que Oliba se aprovisionó entonces con un conjunto amplio de reliquias de la Virgen pues, si parte de ellas se destina a la ofrenda que harán los señores de Tost, en la consagración que él mismo oficia de Santa María de Ripoll en 1032, entre las reliquias que depositó entonces en el altar “*sunt etiam ibi aliquae de vestimento Sanctae Virginis Mariae*”, estaban otras del vestido de santa María Virgen, y según narra el llamado *Sermón de las reliquias* del día de la fiesta de dedicación.<sup>607</sup> La costumbre de recopilar un número abundante de reliquias no sólo era corriente, sino que el propio Oliba contaba con el precedente de Garin, quien fuera abad de Saint-Michel de Cuxa (965-991), y de quien se sabe, además, emprendió una larga travesía junto con el padre de Oliba, el conde de Cerdanya y Besalú Oliba Cabreta (968-988/ 984-988), recogiendo personalmente una valiosa terna de reliquias en Roma y Jerusalén.<sup>608</sup> Desafortunadamente, casi nada se conoce de las reliquias con que se consagraron los altares de la iglesia familiar, la de Sant Pere de Àger, ni tampoco, ya puestos, la fecha de su consagración.

Unas pocas noticias las proporcionó J. Villanueva, primero al hacerse eco del inventario de bienes de la iglesia agerense redactado en 1547 por Juan Sobrino, hoy por desgracia desaparecido y, segundo, por observación propia. No debería sorprender, sin embargo, que a los huesos de la mártir santa Sabina, traídos personalmente por Arnau Mir de

<sup>604</sup> Las llamadas *brandea* o *palliola* eran telas o tejidos que se decía habían tocado el cuerpo del santo, sus huesos o su tumba: SNOEK, 1995, p. 12.

<sup>605</sup> JUNYENT, MUNDÓ, 1992, p. 416-418, doc. 15.

<sup>606</sup> Para E. Junyent y A. Mundó, el listado de reliquias de Garsies debió derivarse de un catálogo informado ya en tiempos del abad Garin de Saint-Michel de Cuxa, aunque se amplía y completa en los primeros tiempos del abadiado de Oliba, antes de que las reliquias fueran depositadas en el altar: JUNYENT, MUNDÓ, 1992, p. 369-386, doc. 28, esp. p. 373.

<sup>607</sup> No cupo duda alguna a E. Junyent y A. Mundó de que las dichas reliquias de la Virgen corresponden también a las que hubo de adquirir Oliba en Lodi: JUNYENT, MUNDÓ, 1992, p. 362-369, doc. 27, esp. p. 364.

<sup>608</sup> PUIG I CADAVALCH, *et al.*, 1909-1918 (1983), II, p. 66-67.

Tost desde San Pedro de Arlanza en ocasión de su traslado allí desde Ávila a principios de 1062,<sup>609</sup> se sumara “una cinta de María Santísima”.<sup>610</sup> Cabe entender, que la prenda bien podría haber engrosado el lote comprado por Oliba y entregado, de nuevo y por insistir, a ruegos de Arsenda de Fluvià para la consagración de Sant Martí de Tost.

### 1.2.3 La institución de una iglesia propia: Sant Pere de Àger

Sobre las dudas que se ciernen en torno a los orígenes más remotos de la primera iglesia del lugar de Àger, intentó arrojar ya cierta luz Jaime Villanueva cuando, al relatar las memorias de su viaje a la villa contó lo que sabía sobre quien en 1037 fuera su supuesto primer abad,<sup>611</sup> de nombre Lanfranco, y del que destacó su participación en un litigio ese mismo año para la recuperación de la iglesia de Santa María de Artesa.<sup>612</sup> Al hacerlo, sin embargo, complicó más la cuestión que, a día de hoy, todavía no ha podido esclarecerse sobre una congregación quizá de observancia benedictina que se habría establecido allí tan pronto como a los pocos años de la liberación cristiana en 1034.<sup>613</sup>

Si de esto no puede despejarse nada, sobre la fundación de una comunidad canonical que siguió, -desde el principio y hasta su reforma según la institución agustiniana post óbito de los fundadores-,<sup>614</sup> la regla aquisgranense, se ha dicho todo lo que se sabe, o todo lo que se puede saber con los documentos que se conocen.<sup>615</sup> La cita más segura es la que se remonta al 8 de diciembre de 1045/1046 en que Arsenda de Fluvià y Arnau Mir de Tost dotan a la “*domum sancti Petri que est fundamentatus in castro Aier*”, a la casa, -canonical o no-, establecida en el castillo de Àger, con los diezmos de las dominicaturas de Àger, Fet, Bellmunt y San Lorenzo de Ares, y lo ponen en manos de los “*seruientes sancti Petri, qui in ordine*

---

<sup>609</sup> VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), IX, p. 135. Cfr. SENRA, 2006, p. 92.

<sup>610</sup> Se citan, además, el cuerpo de san Proto, un clavo de las parrillas de san Lorenzo, un trozo de cuatro dedos de la vara de Arón, una red de seda de san Pedro y “*un filat, quis diu feu Sancta Petronila*” (un hilado que se dijo hizo Santa Petronila) [Trad. Autora]: VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), IX, p. 134-141.

<sup>611</sup> VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), IX, p. 108.

<sup>612</sup> CARESMAR, 1766, N. 2485; CARESMAR, 1768, N. 1; VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), IX, p. 245-248, Ap. XIII; CORREDERA, 1978, p. 219-220, doc. 2; FITÉ, 1985, p. 144, doc. 19; CHESÉ, 2011, I, p. 206-208, doc. 6.

<sup>613</sup> Con los datos de que se dispone no puede concretarse una noción certera o, por lo menos no ambigua, y nada más que una intuición sobre los orígenes benedictinos de la iglesia agerense: FITÉ, 1994d, p. 115-117.

<sup>614</sup> SANAHUJA, 1961, p. 138-140; PLADEVALL, 1999-2000, p. 82; RIU, 1999-2000, p. 103-106.

<sup>615</sup> BRAUER, 1962, p. 99-113; FITÉ, 1994g, p. 54-69; FITÉ, 1997a, p. 188-193; FITÉ, 2009-2010, p. 122-124.

*clericale uel in suo seruicio permanserint*", de los servidores del orden clerical que a su servicio deben permanecer.<sup>616</sup>

Pasadas rápidamente las tribulaciones del segundo intento de recuperación musulmana de Àger de 1048, el 21 de marzo de ese mismo año la pareja, consciente a medias del carácter irrevocable de esta victoria, insiste en una segunda dotación de la canónica, ahora ya regida por el levita Ramón, quien se sabe enviado junto con Guillermo Ramón, primer abad al cargo de la comunidad canonical, por Oliba, abad de Santa María de Ripoll y de Saint-Michel de Cuxa (1008/1009-1046) y al frente del obispado de Vic hasta la fecha de su traspaso (1017-1046), precisamente, para asistir al matrimonio en la institución de la canónica.<sup>617</sup>

Ahora se ceden, "*timentes euentum mortis*",<sup>618</sup> con el recuerdo del peligro sarraceno todavía muy presente, varias iglesias, así como el diezmo de las tierras y castillos que puedan tomar entre los ríos Cinca y Noguera en un futuro y adquiriendo por anticipado el compromiso.<sup>619</sup> Haciendo honor a esa promesa, en múltiples ocasiones más habrán los cónyuges de beneficiar a Sant Pere de Àger.<sup>620</sup> Aquél mismo año de 1048 ya consagran la parroquia agerense de San Salvador.<sup>621</sup> En 1060 el papa Nicolás II (1059-1061) concede la exención *vere nullius* de la iglesia de Sant Pere de Àger que le solicitan Arnau Mir de Tost, Arsenda de Fluvia y su hijo Guillermo.<sup>622</sup> Tras la muerte prematura de su heredero, el 4 de abril de 1065, el matrimonio se apresura a garantizar el futuro traspaso póstumo de sus prerrogativas de patronazgo sobre Sant Pere de Àger a las que en ese momento se han convertido en sus máximas sucesoras dinásticas, sus hijas Ledgarda y Valença,<sup>623</sup> y es por ello

<sup>616</sup> CARESMAR, 1768, N. 22; CORREDERA, 1978, p. 51, doc. 22; FITÉ, 1985, p. 146, doc. 35; CHESÉ, 2011, I, p. 225-226, doc. 20.

<sup>617</sup> JUNYENT, 1971-1972, p. 269-282.

<sup>618</sup> (temiendo el evento de la muerte) [Trad. Autora].

<sup>619</sup> "*omnibus terris et kastriis, quas et que adquisituri sumus, Deo dante, ex partibus Hispanie, uidelicet de flumine Nogere usque ad alueum Cinche*": CARESMAR, 1766, N. 1579; CARESMAR, 1768, N. 28; SANAHUJA, 1961, p. 335, doc. 14; FITÉ, 1985, p. 146, doc. 20-19; CHESÉ, 2011, I, p. 227-229, doc. 22.

<sup>620</sup> La primera es tan pronto como un año después en 1049 (CARESMAR, 1766, N. 2372; CARESMAR, 1768, N. 31; SANAHUJA, 1961, p. 328, doc. 16; FONT, 1969, p. 43-45, doc. 23; FONT, 1983, p. 713; PLADEVALL, 1994, p. 33; CORREDERA, 1978, p. 53, doc. 31; FITÉ, 1985, p. 146-147, doc. 44; CHESÉ, 2011, I, p. 237-238, doc. 28.). De nuevo en 1056 (CARESMAR, 1768, N. 39; VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), IX, p. 248, Ap. XIV; CORREDERA, 1978, p. 55, doc. 39; FITÉ, 1985, p. 149, doc. 62; CHESÉ, 2011, I, p. 251-254, doc. 36.). Las propiedades de la canónica se vuelven a ampliar en 1060 (CARESMAR, 1768, N. 46; CORREDERA, 1978, p. 57, doc. 46; FITÉ, 1985, p. 150, doc. 72; CHESÉ, 2011, I, p. 269-273, doc. 46.)

<sup>621</sup> CARESMAR 1766, N. 1561; CARESMAR, 1768, N. 29; VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), IX, p. 262, Ap. XVII; BARAUT, 1978, p. 135-137, doc. 48; FITÉ, 1985, p. 146, doc. 40; ORDEIG, 1993-2004, II/1, p. 142-144, doc. 185; CHESÉ, 2011, I, p. 229-232, doc. 23.

<sup>622</sup> Nicolás II emite el 15 de abril de 1060 dicha bula y en ella nombra, efectivamente, a los tres y no sólo a Arnau Mir de Tost, especificando conceder la exención solicitada por remedio de sus almas: CARESMAR, 1766, N. 2517; CARESMAR 1768, N. 48; VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), IX, p. 251-256, Ap. XV; KEHR, 1931, p. 32, 38; FITÉ, 1985, p. 150, doc. 70; CHESÉ, 2011, I, p. 266-268, doc. 44.

<sup>623</sup> Sucede así por la pronta desaparición de los hijos varones Guillermo y Arnau en un momento no especificado pero según se infiere de las referencias a sus sepulturas en el testamento de Arnau Mir de Tost: Vid Anexo 1.1, PJ 1.04.

que ponen de manifiesto de nuevo y prestando ellas testimonio, el sometimiento a Roma de la canónica, para lo que establecen un tributo quinquenal de 10 sueldos de oro y redondean su jurisdicción eclesiástica a la potestad sobre las canónicas de San Miguel de Montmagastre y San Saturnino de Llordà.<sup>624</sup> Tres donaciones más completarán el grueso patrimonial de la iglesia agerense.<sup>625</sup>

La última,<sup>626</sup> del 4 de abril de 1068 y, por tanto, solamente a un mes y diez días del fallecimiento de Arsenda de Fluvià el 14 de mayo de 1068,<sup>627</sup> seguramente y temiendo su pronta defunción, se realiza con vistas a dar legalidad a las posesiones de la canónica, siendo que por el derecho a la décima marital, ella debía formalizar lo que le correspondía en propiedad de todo lo dado y teniendo en cuenta que, por entonces, bien seguro había imaginado ya Arnau Mir de Tost la idea de peregrinar a Santiago de Compostela no mucho después. Así, a la firma de sus descendientes Valença y Ledgarda, quienes “*nos ambe sorores hoc donum confirmamus*”,<sup>628</sup> se unen las de los que serán depositarios de una parte de la herencia familiar, esto es, algunos de los sobrinos de Arsenda de Fluvià, prestándose a atestiguar la ratificación última de la dependencia del papado, por la que se habían pagado a Nicolás II y a su sucesor Alejandro II (1061-1073) sendas partidas de 3000 sueldos de oro de Valencia.

Si en el siglo anterior la lenta pero constante retirada musulmana supone que la repoblación de los núcleos fronterizos deshabitados se confíe mayoritariamente al seno monástico, el consecuente empoderamiento y los excesos cometidos por el clero regular en el intento de constituir en torno a esos monasterios verdaderos señoríos como ejemplifica el caso paradigmático de las religiosas de Sant Joan de les Abadesses o litigios sonados que tienen lugar en el propio contexto urgelitano a principios del siglo XI, como el de reclamación de bienes a Santa Cecilia de Elins de 1024,<sup>629</sup> acabarán poniendo en crisis el monacato

---

<sup>624</sup> CARESMAR, 1768, N. 66; SANAHUJA, 1961, p. 332-333, doc. 20; FITÉ, 1985, p. 152-169, doc. 96; CHESÉ, 2011, I, p. 295-299, doc. 68.

<sup>625</sup> Se suceden desde 1067 (CARESMAR, 1766, N. 2496; CARESMAR, 1768, N. 74; SANAHUJA, 1961, p. 337-338, doc. 23; CORREDERA, 1978, p. 65, doc. 74; FITÉ, 1985, p. 169, doc. 103; CHESÉ, 2011, I, p. 313-315, doc. 80.), y 1068 (CARESMAR, 1768, N. 53; CORREDERA, 1978, p. 58, doc. 53; FITÉ, 1985, p. 171, doc. 112; CHESÉ, 2011, I, p. 318-319, doc. 83.)

<sup>626</sup> CARESMAR, 1766, N. 1577; CARESMAR, 1768, N. 75; VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), IX, p. 255, Ap. XVI; CORREDERA, 1978, p. 66-68, doc. 75; FITÉ, 1985, p. 171, doc. 113; CHESÉ, 2011, I, p. 320-325, doc. 85.

<sup>627</sup> Se conoce la fecha del óbito por un epígrafe del documento de lectura de su testamento sacramental, fechado a 23 de mayo de 1068, donde se dice: “*Guilelmus, primiscrinus et iudex, qui decimo die post prefate domne Arsendis obitum legaliter hoc testamentum in presencia multorum publicando lecto et perfecto*” (Guillermo, canceller y juez, quien en el décimo día después de la muerte de la sobredicha doña Arsenda, habiendo legalmente leído y completado este testamento proclamando en la presencia de muchos) [Trad. Autora]. Vid Anexo 1.1, PJ 1.01.

<sup>628</sup> (nosotras dos hermanas confirmamos la donación) [Trad. Autora].

<sup>629</sup> Juicio que precisamente enfrentó por la cuestión a san Armengol y al abad Durando de Santa Cecilia de Elins y al que asistió, por cierto, Arnau Mir de Tost: BARAUT, 1981, p. 96-99, doc. 390.



benedictino. Advertía M. Riu que el ánimo reformador de la vida religiosa que de ello se deriva implicará el agotamiento paulatino del ideal de san Benito como fórmula para dinamizar los territorios que siguen incorporándose al bando cristiano con la subsiguiente predilección por las canónicas, más proclives a aplicar el modelo de organización parroquial para la evangelización de las almas.<sup>630</sup>

A menudo, sin embargo, se olvida uno de mencionar que la forma canonical, todavía condicionada por las convenciones de la vida cenobítica, continúa siendo afín a la feudalización de la misma institución. De hecho, que la Santa Sede, en el privilegio de exención de Sant Pere de Àger ratificado por el papa Alejandro II en 1063 aceptara sin más el derecho de presentación que se arrogan Arnau Mir de Tost y Arsenda de Fluvià, fue puesto ya de relieve por P. F. Kher,<sup>631</sup> y uno no dejaría de sorprenderse de que Roma les otorgara la prerrogativa de elegir al abad agerense si no fuera por la inmensa fortuna en sueldos de oro que invirtieron para adquirir esa independencia del yugo episcopal. Tampoco puede pasarse por alto la repartición obrada por Arnau Mir de Tost de los bienes de la canónica de Àger entre sus mismos canónigos que tiene lugar en julio de 1066 en virtud del uso de las canónicas aquisgranenses a permitir a sus miembros la tenencia de propiedades.<sup>632</sup>

De hecho, se ha estudiado cómo para el caso de la reforma de la vida canonical en tierras catalanas en la primera mitad del siglo XI, las comunidades seculares preexistentes ya habían de observar una forma de vida comunitaria muy afín todavía a las directrices emanadas de las tradiciones conciliares hispanas, mientras que si precisamente fueron a introducirse novedades particulares derivadas de la “normativización” aquisgranense, éstas afectaron particularmente a lo patrimonial, favoreciendo justamente la adquisición progresiva de los canónigos de bienes privativos, aunque ese temporal fuera mayoritariamente reunido de la munificencia del poder laico.<sup>633</sup> Se entiende mejor así que Arnau Mir de Tost y Arsenda de Fluvià impulsaran tras serles enfeudado Montmagastre, la canónica aquisgranense allí fundada

---

<sup>630</sup> RIU, 1972, p. 27-47.

<sup>631</sup> KEHR, 1931, p. 19, 33. Cfr. MASOLIVER, 1978-1981 (1994), II, p. 51.

<sup>632</sup> CARESMAR, 1766, N. 1534; CARESMAR, 1768, N. 71; SANAHUJA, p. 334-335, doc. 21; BARAUT, 1983, p. 192-193, doc. 798; FITÉ, 1985, p. 169, doc. 100; CHESÉ, 2011, I, p. 307-309, doc. 75. Por ello, no acaba de tener sentido la afirmación de que bajo el instituto aquisgranense, las comunidades de canónigos estuvieran desvinculadas de cualquier poder temporal (FITÉ, 2009-2010, p. 123). En este sentido tampoco puede olvidarse una cesión de 1067 acompañada de toda una serie de derechos de retribución y malos usos: CARESMAR, 1766, N. 2496; CARESMAR, 1768, N. 74; SANAHUJA, 1961, p. 337-338, doc. 23; CORREDERA, 1978, p. 65, doc. 74; FITÉ, 1985, p. 169, doc. 103; CHESÉ, 2011, I, p. 313-315, doc. 80.

<sup>633</sup> Para mejor entender estos extremos son fundamentales varios estudios: BAUER, 1962-1963, p. 81-112; CARRERO, 2000b, p. 757-805, esp. p. 768-770; CARRERO, 2004c, p. 189-191; BOTO, 2003, p. 305-323.

ya en tiempos del conde urgelitano Armengol I (992-1010), y también que se decidieran a imponer el instituto aquisgranense en la canónica que fundan en San Saturnino de Llordà.<sup>634</sup>

A las tres canónicas se ofrendan, de hecho, los derechos que posee el matrimonio sobre tierras, castillos, iglesias y parroquias que heredan o se les enfeudan, y aunque pareciera a priori negligente pues con ello van “desprendiéndose” en vida del patrimonio familiar, la decisión fue seguramente sabia pues lo que perseguían era la transformación implícita de esas casas en señoríos con jurisdicción feudal y eclesiástica,<sup>635</sup> siendo que las ventajas derivadas de su injerencia, en realidad, conferirán a la pareja la última palabra sobre esas mismas instituciones. Y así, sin dejar de controlar sus bienes, al redirigirlos al seno de la Iglesia se aseguran de paliar lo que de otro modo, dada la enorme acumulación de posesiones, hubiera podido ser percibido como una amenaza por las mismas autoridades condales y reales que, en primer lugar, les permiten reunirlos.

### 1.2.3 a) La promoción arquitectónica: construcción, culto a las reliquias y *cura animorum*

Seguramente fue la promoción arquitectónica para la construcción de la iglesia de Sant Pere de Àger, el mejor modo de revestir de santidad una iniciativa que, en todo lo demás, se entiende más patrimonial que devocional. Si el papel como patrón por excelencia de la edificación se le ha concedido a Arnau Mir de Tost,<sup>636</sup> aquí se recuerda que es el noble, en su testamento, el que explícitamente hace constar sobre la dicha iglesia “*quam ego et uxor mea, cui sit requies, simul edificavimus*”, que fue construida tanto por él como por su propia esposa, Arsenda de Fluvià, quien allí encontró reposo tras su muerte.<sup>637</sup>

Planean todavía hoy sobre la colegiata de Sant Pere de Àger más sombras que luces o, si se quiere, los fantasmas que encara el historiador cuando enfrenta la lectura de un edificio de construcción compleja y restos que, por su ruina o transformación, hablan con voz turbia y transmiten información confusa (Fig. 1.24). Las dos interpretaciones más convincentes, aunque no por ello menos problemáticas y contradictorias entre sí, las han ofrecido J. Adell y F. Fité.<sup>638</sup>

<sup>634</sup> La dotan también cuantiosamente: CARESMAR, 1766, N. 2106; CARESMAR, 1768, N. 54; SANAHUJA, 1961, p. 331-332, doc. 19; FITÉ, 1985, p. 151, doc. 76; CHESÉ, 2011, I, p. 277-279, doc. 52.

<sup>635</sup> Ya reseñó F. Fité la voluntad de la pareja de convertir Sant Pere de Àger en un señorío jurisdiccional alegando la entrega de bienes que se hace en manos de sus abades y canónigos: FITÉ, 1987a, p. 191-193.

<sup>636</sup> FITÉ, 2006-2007, p. 511-549.

<sup>637</sup> Vid Anexo 1.1, PJ 1.04.

<sup>638</sup> ADELL, 1982, p. 643-644; FITÉ, 1985, p. 175-197; FITÉ, 1987a, p. 98-107; FITÉ, 1992, p. 115-123; ADELL, 1994, p. 117-124; FITÉ, 1994f, p. 124-127; FITÉ, 1995, p. 135; FITÉ, 2006-2007, p. 523-526; FITÉ, 2009-2010, p. 126-140.

Para entenderlas, cabe primero plantear una caracterización general del edificio, definido por dos cuerpos, uno inferior y otro superior, y a los que llamaremos respectivamente “iglesia inferior” (Fig. 1.25) e “iglesia superior” (Fig. 1.26), independientemente de que el cuerpo inferior fuera o no concebido, originalmente, como un templo anterior y sin relación de continuidad edilicia para con el cuerpo superior, que es la tesis fundamentalmente apoyada por F. Fité.<sup>639</sup>

La controversia se reduce a dos opciones y afecta a la identidad y proceso constructivo de los cuerpos superior e inferior. J. Adell postula que las estructuras de la “iglesia inferior” se planearon como parte de un proyecto unitario que contemplaba la construcción encima e inmediatamente después de la “iglesia superior”.<sup>640</sup> Proyecto que, en su opinión, habría sido concebido dentro del tercer cuarto del siglo XI y habría avanzado considerablemente llegado el momento de la muerte de Arnau Mir de Tost en 1072,<sup>641</sup> concluyéndose las obras en la última década de esa misma centuria.<sup>642</sup> La propuesta de F. Fité se nutre, en cambio, de las ideas defendidas en su momento por J. Villanueva, quien consideraba la existencia de un primer templo, correspondiente en su estructura a lo descrito para la “iglesia inferior” y cuya edificación se encuadraría, dice F. Fité, entre la primera conquista cristiana de Àger en 1034 y 1041.<sup>643</sup> La construcción de la “iglesia superior” se habría iniciado, contrariamente, hacia 1060 en un proceso constructivo totalmente segregado en el tiempo respecto del otro, pero respetándose, opina, una clara relación espacial entre ambos cuerpos en el diseño del segundo proyecto.<sup>644</sup>

Consiste la dicha “iglesia inferior” en tres naves, que ocupan ciertamente el mismo perímetro que las tres naves del edificio de estructura basilical superior (Fig. 1.27-1.30). No obstante, aquí, en el estudio del templo, impera centrar la atención en lo que puede

---

<sup>639</sup> FITÉ, 1985, p. 175-197; FITÉ, 1987a, p. 98-107; FITÉ, 1992, p. 115-123; FITÉ, 1994f, p. 124-127; FITÉ, 1995, p. 135; FITÉ, 2006-2007, p. 523-526; FITÉ, 2009-2010, p. 126-140, razonando aquí a partir de las conjeturas de J. Pascual y J. Villanueva sobre esta misma tesis de preexistencia de un templo anterior (p. 126-129).

<sup>640</sup> ADELL, 1982, p. 643-644; ADELL, 1994, p. 117-124.

<sup>641</sup> Esta datación estaría en consonancia con la defendida por J. Puig i Cadafalch, E. Junyent y A. Pladevall a finales del siglo XI, sobre todo en base a las cúpulas con que se cierran los tramos del falso transepto que se entienden irradiadas desde Cardona (PUIG I CADAVALCH, *et al.*, 1909-1918 (1983), III, p. 436-440; JUNYENT, 1980, p. 26; JUNYENT, 1983, p. 351; PLADEVALL, 1968, p. 300-305), así como la más acotada que propusieron E. Carbonell y J. Yarza, entre 1048 y 1070 (CARBONELL, 1975, p. 71; YARZA, 1979, p. 159).

<sup>642</sup> Esto tiene especialmente sentido pues las donaciones testamentarias de Galcerán Erimany en 1095 se destinan a la terminación de la obra del campanario (BARAUT, 1986-1987, p. 44-45, doc. 1119; CHESÉ, 2011, I, p. 427-429, doc. 165).

<sup>643</sup> VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), IX, p. 133. Cfr. SANHUJA, 1961, p. 81-83; FITÉ, 1985, p. 175-197; FITÉ, 1987a, p. 98-107; FITÉ, 1992, p. 115-123; FITÉ, 1994f, p. 124-127; FITÉ, 1995, p. 135; FITÉ, 2006-2007, p. 523-526. Tomaron ambos la fecha *ante quem* de 1041 por ser este el año en que supuestamente se da una nueva invasión musulmana de Àger, de la que, en realidad, no hay indicios de veracidad histórica y que el propio F. Fité ha cuestionado después: *Vide supra*.

<sup>644</sup> En esto bebe F. Fité, de nuevo, de las observaciones de J. Villanueva, para quien “la iglesia superior” no había podido empezar a construirse antes del sometimiento de la iglesia de Àger a la Santa Sede que tiene lugar en 1060: VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), IX, p. 133. Cfr. FITÉ, 1985, p. 175-197; FITÉ, 1987a, p. 98-107; FITÉ, 1992, p. 115-123; FITÉ, 1994f, p. 124-127; FITÉ, 1995, p. 135; FITÉ, 2006-2007, p. 523-526.

relacionarse directamente con los señores de Tost y, con ello, decir que el límite original a Poniente de las tres naves alcanzaba más o menos la línea que marcan los pilares del primer tramo desde los pies de la “iglesia superior”.<sup>645</sup> Las dos colaterales presentan un tramo largo que llega hacia Levante hasta la altura donde se inicia el falso transepto de la “iglesia superior” y casi en perfecta correspondencia con la longitud de sus naves laterales. Allí mediante un acceso de arco de medio punto comunican con sendas cabeceras (Fig. 1.31-1.32), de perfil cuadrangular (Fig. 1.46) y con unos nichos de perfil rectangular tipo armario en la esquina noreste (Fig. 1.33). La nave central constaba igualmente de un largo tramo que nacía desde el Oeste de un arco de medio punto dovelado y se extendía hacia el Este también hasta el límite del crucero superior. En ese punto se abría a un ámbito de testero semicircular que ocupaba todo el espacio bajo el presbiterio, la cripta (Fig. 1.28, 1.34-1.36).

Las tres naves constituyen espacios completamente independientes, separados por gruesos muros laterales y la sola comunicación se reduce, primero, a las cabeceras, conectadas mediante dos pasos con ingresos de arco de medio punto (Fig. 1.38-1.39); y segundo, a una ventana que, con su doble derrame, comunicaba también las naves laterales a la central (Fig. 1.40-1.41). En el colateral sur se abrieron, para la cabecera, un vano de derrame único hacia el interior y salida aspillera y otro de doble derrame en la pared sur, mientras que en la pared meridional de la nave se perforaron dos ventanas de un solo derrame y un acceso de arco de medio punto que daba paso a una ámbito, quizá subterráneo, del espacio donde originalmente se construyeron las dependencias canónicas. Las aberturas de la cabecera del colateral norte son idénticas a las de su homólogo sur (Fig. 1.32, 1.46), pero su nave acogió tres vanos, aquí de doble derrame, y una puerta que puede comunicara con estructuras del conjunto del castillo (Fig. 1.29, 1.42-1.43). En el remate semicircular de la nave central se practicaron tres vanos dispuestos radialmente y de derrame único hacia dentro con un primer tramo estrecho recto y abertura exterior en aspillera (Fig. 1.37, 1.44-1.45). Las tres naves se cubrieron con bóvedas de cañón, arrancando en los colaterales desde el muro casi a nivel del suelo (Fig. 1.29-1.30). De hecho, se conoce gracias a indagaciones arqueológicas que la bóveda actual de la nave central no se corresponde al momento de abovedamiento de los colaterales de la “iglesia inferior”, sino que fue obrada a finales del siglo XII (Fig. 1.47),<sup>646</sup> cosa que podría indicar que, inicialmente no estuviera si quiera cubierta y que el enlace al presbiterio alto debajo de la cripta sólo fuera posible a través de las naves laterales de la iglesia superior.

---

<sup>645</sup> La transformación occidental del templo, con el alargamiento de la nave central, puede corresponderse con el decreto capitular emitido por el abad de Àger en 1333 para una nueva obra y provisión de ornamentos litúrgicos a la iglesia: SANAHUJA, 1961, p. 240.

<sup>646</sup> FITÉ, 2009-2010, p. 137.

Para la “iglesia superior” se concibieron otras tres naves de tres tramos (Fig. 1.49-1.52), separadas mediante tres formeros con pilares compuestos de núcleo rectangular y semicolumnas adosadas, de las que subsiste el surco de inserción y que fueron ya anunciadas por J. Puig y Cadafalch (Fig. 1.53-1.54).<sup>647</sup> Cubrían con bóvedas de cañón, cuya división la apuntaban los torales que servían a reforzarlas, arrancando en la nave central desde una imposta a bisel con decoración ornamental (Fig. 1.55). En las naves laterales, el tramo anterior al presbiterio es un poco más ancho generándose un falso transepto. Estos tramos fueron cubiertos con cúpulas que asientan sobre trompas y que se idearon para soportar los esfuerzos de dos torres-campanario (Fig. 1.56-1.57). Parece, no obstante, que sólo acabó alzándose la del costado sur hasta una altura inferior al cuerpo superior que se identifica con un desván de edificación moderna (Fig. 1.58). En la nave central, el tercer tramo cubría con bóveda de cañón semicircular de orientación perpendicular a la nave, habiendo sobrevivido parcialmente uno de los torales (Fig. 1.49).

Las tres naves remataban en una cabecera triple formada por tres ábsides de perfil semicircular (Fig. 1.49, 1.51-1.52, 1.59), con cubrición de bóveda de cuarto de esfera y antecidos por el arco presbiteral, más alto y amplio el central, y encavadas las absidiolas colaterales en dos cuerpos prismáticos de remate recto que se acomodaba al límite del perímetro amurallado del conjunto castrense, a poca separación del mismo (Fig. 146).<sup>648</sup> Los ábsides laterales se sirvieron, además, de los muros perimetrales del central por lo que no resultan exentos y se relacionan con él mediante dos estrechos pasillitos laterales que abren a dos nichos del ábside mayor (Fig. 1.44, 1.60-1.61). Los accesos al templo se suponen abiertos, el de comunicación a los edificios canonicales en la fachada meridional, -representado por un arco de medio punto tapiado- (Fig. 1.62), y el de ingreso a la iglesia hacia Occidente, si bien, todo el espacio de Poniente ha sido profundamente transformado en el curso de los siglos, añadiéndose un tramo más a las naves pero reaprovechando el espacio de la estructura de la galilea y su hastial occidental, y abriendo allí tres portales (Fig. 1.63-1.67),<sup>649</sup> así como colocando y desplazando, además, a ese sector en época moderna el claustro y las dependencias de los canónigos.<sup>650</sup> El único juego volumétrico que puede imputarse a los paramentos originales del templo se reserva al interior y, más específicamente, al ábside central, donde se abrieron cinco nichos, los tres centrales semicirculares y los dos exteriores planos, cobijados por una arquería con cinco arcos de medio punto que apea sobre semicolumnas con sus respectivos capiteles. Los nichos cubren con bóveda de horno sobre

<sup>647</sup> PUIG I CADAVALCH, *et al.*, 1909-1918 (1983), III, p. 436-438.

<sup>648</sup> FITÉ, 1994c, p. 111-112.

<sup>649</sup> SANAHUJA, 1961, p. 238.

<sup>650</sup> SANAHUJA, 1961, p. 239-240.

imposta corrida que se extiende sobre los capiteles anejos, y por encima de la arquería, la bóveda absidal arranca desde otra imposta completamente distinta (Fig. 1.49, 1.59).

A favor de la primera tesis está la relación bien planteada grosso modo por J. Adell, entre las estructuras de la “iglesia inferior” de Àger y las estructuras subterráneas que hoy se tienen como cripta de la iglesia colegial de San Vicente y San Valero de Roda de Isábena (Fig. 1.68).<sup>651</sup> También la aparente unidad que existe en el aparejo de los cuerpos superior e inferior del templo agerense, con sillares de dimensiones más bien pequeñas y devastados pero sin pulir, característicos de la primera mitad del siglo XI como ilustra, por ejemplo, su empleo en Sant Vicenç de Cardona, y dispuestos en hiladas no del todo uniformes.<sup>652</sup> Ciertamente es, sin embargo, que los estudios más recientes de la colegiata de Roda de Isábena, hilvanando ideas sugeridas ya antes, sostienen primero, que la construcción de las estructuras de la cripta corresponde a diversas fases, mediando incluso cierto tiempo entre algunas etapas; segundo, que esas estructuras fueron originalmente pensadas no en tanto que cripta de un edificio más monumental, sino como un templo primitivo que después se agrandó, y tercero, que a diferencia de Àger,<sup>653</sup> las de mayor antigüedad se construyeron siguiendo en todo soluciones arquitectónicas propias de la arquitectura de tradición lombarda.<sup>654</sup>

Mucha de la confusión en la equiparación de la primitiva edificación rotense y las estructuras inferiores de Àger se debe a los muros levantados durante el episcopado rotense de Salomón (1064-1075); muros de segregación de la nave central con respecto a las colaterales pero que, en realidad, embebieron al interior los pilares originales de separación de las naves, de triple articulación, con lo que no pueden entenderse como tres espacios independientes tal que sí sucede en la “iglesia inferior” de Àger. Por otro lado, también

---

<sup>651</sup> ADELL, 1994, p. 123.

<sup>652</sup> Más recientemente ya empezaba a reconocer F. Fité que el sistema de cubrición de la “iglesia inferior” se implementó de forma análoga a la cubrición abovedada de la nave central, aunque sin dejar de insistir en que los vanos, portales y paramentos de la “iglesia inferior”, le parecían propios de una tradición arquitectónica anterior. Reconocía también, sin embargo, que el modo como las bóvedas de cañón corrido que sin sistema de soportes apoyan directamente sobre los muros bajos y sin espacio suficiente para colocar las ventanas, por lo cual en el mismo grosor de las bóvedas se hubieron de tallar lunetos que acogieran los vanos (FITÉ, 2009-2010, p. 130), podía ser posterior. Entonces, ¿son o no son las bóvedas anteriores a los vanos de las naves laterales de la “iglesia inferior”? ¿Son bóvedas posteriores y, a su vez, los vanos abiertos también a posteriori del abovedamiento? Parece claro del estudio de la nave lateral norte de la “iglesia inferior”, que la bóveda de su cabecera se practicó en un momento posterior a la abertura en el muro este de un vano, habida cuenta de que con ella se solapan las dovelas de la ventana. No significa ello que se abovedara una estructura cuya antigüedad se remontaba a la década de los años 40’ del siglo XI, más que en función de la cronología aquí propuesta podía haberse terminado hacia 1060 (*Vide infra*). En cambio, para los vanos de la nave lateral norte parece que la cubrición sucedió al levantamiento de las paredes, y que sus vanos fueron, efectivamente abiertos en el grueso de la bóveda a posteriori.

<sup>653</sup> Nótese, por ejemplo, el testero recto de los ámbitos-cabecera de la “iglesia inferior” de Sant Pere de Àger.

<sup>654</sup> Para el análisis más reciente de las estructuras inferiores de la colegiata de San Vicente de Roda de Isábena, con la discusión oportuna de las hipótesis planteadas por otros autores: BENEDICTO, 2017, p. 1285-1299. Cfr. IGLESIAS, 1980, esp. p. 130-131; IGLESIAS, 1989; ADELL, 1996, p. 403-407, esp. p. 404.

oscurece la cuestión la reforma llevada a cabo en el colateral norte de Roda de Isábena, con la cubrición del ábside y del tramo de nave con semicúpula y bóveda de medio cañón que arrancan desde el suelo, seguramente del momento a caballo de los siglos XII y XIII en que se han fechado sus pinturas.<sup>655</sup> Y, es que, las tres naves se diseñaron para cerrar en bóvedas de arista como en Santa María de Obarra,<sup>656</sup> y no con bóveda de cañón tal que en Àger (Fig. 1.68).<sup>657</sup>

Una de las particularidades de Roda que puede Hermanarla especialmente con Àger es la transformación de la nave y cabecera centrales inferiores en una cripta de salón que, ahora sí, funcionaría como cripta del templo superior. Allí se concretaron tres naves de cinco tramos, cubiertos con bóvedas de arista que descansan sobre columnillas y, en el perímetro, sobre semicolumnas adosadas a las paredes levantadas en tiempos de Salomón. Se ha dicho que esta mutación fue obra de san Ramón (1104-1126), aunque también se la ha considerado anterior.

La visión de la cripta de Sant Pere de Àger permitía poco margen a la reconstrucción visual de su primera apariencia hasta la intervención de restauración llevada a cabo entre 2008 y 2010 que supuso su reintegración (Fig. 1.48).<sup>658</sup> En todo caso, se contaba con la descripción de J. Villanueva, quien ya dibuja una imagen bastante ajustada:

“Luego que se llega á la distancia de unos 76 palmos desde la entrada, la única nave se abre insensiblemente en tres, divididas por dos órdenes de columnas, cinco por parte, de 11 palmos cada una de ellas, incluso su basamento y capitel hasta el arranque de los arcos, los cuales, con las 15 lunetas que resultan son de buen gusto (...) (sic).”<sup>659</sup>

Se reforzaría, además, esta descripción de una cripta de salón, similar a las de otros contextos catalanes como la propia de Sant Vicenç de Cardona, por la supervivencia todavía hoy de elementos originales, entre los cuales, las semicolumnas perimetrales adosadas a los muros de separación de los colaterales, y en las que estribaban las bóvedas de arista (Fig. 1.48, 1.69-1.72). Sucede, sin embargo, que mientras que J. Adell entiende que esta fue la concepción original del espacio, F. Fité supone que la cabecera central de la “iglesia inferior” sufrió esta transformación en un momento posterior correspondiente al tiempo en que se inicia

<sup>655</sup> GUDIOL I RICART, 1971, p. 11-12.

<sup>656</sup> GALTIER, 1988, p. 151-168.

<sup>657</sup> La discusión de esta cuestión en: GALTIER, BENEDICTO, 2012.

<sup>658</sup> Como recuerda F. Fité, las columnas de la cripta, salvo las perimetrales, fueron arrancadas para ser reutilizadas a finales del ochocientos: FITÉ, 1994f, p. 125. El plan de actuación de la campaña de restauración impulsada por el Ministerio de Fomento para rehabilitación de la colegiata es de acceso público: <http://patrimoniohistorico.fomento.es/detalleProyecto.aspx?e=01611>

<sup>659</sup> VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), IX, p. 131.

la construcción de la “iglesia superior”, hacia 1060.<sup>660</sup> En su justificación, F. Fité trama argumentos propios de lo histórico con razones del ámbito puramente arquitectónico.<sup>661</sup> En primer lugar cita la copia del testamento sacramental de Martín, presbítero de la iglesia parroquial de San Vicente de Àger, que levanta Guillermo después de febrero de 1042 cuando fue emitido el testamento y, en particular, las referencias tanto a “*sancta Maria ad ipso Puio*”, como a la petición de que sus bienes sean administrados por “*domno Deo et sancta Maria, et sancto Petro, et de seniore meo domno Arnallo de Toste et domna mea Arsendis*”, es decir, por Dios, Santa María y San Pedro, y su señor don Arnau Mir de Tost, y su señora Arsenda de Fluvià.<sup>662</sup> Entiende, claro, que Santa María y San Pedro son las advocaciones con las que se querría referir un templo agerense que ya estaría construido en 1042. Si esto fuera así, la dedicación más antigua, -de la iglesia, o de sus altares-, habría cambiado en 1060 a San Pedro y San Miguel, pues en la ejecución sacramental de las últimas voluntades de Exabel juradas el 6 de febrero de 1060, se dona cera para la iluminación de la “*ecclesiam sancti Petri et sancti Michaelis de Ager*”. Ciertamente es, que los albaceas testamentarios firman “*supra altare sancti Michaelis*”, en el altar de san Miguel, y que cuando se comentan allí otras donaciones a la iglesia, como la ofrenda “*ad opera*” de una mula, se dan a la iglesia “*sancti Petri de Ager*”.<sup>663</sup>

La mención de J. Villanueva al nombre con que se designaba en sus tiempos comúnmente a la cripta de Sant Pere de Àger como “*Santa María la Vella*”,<sup>664</sup> junto con las tres dedicaciones glosadas a Santa María, San Pedro y San Miguel, permitieron a F. Fité considerar muy sugestivamente que la forma de la “iglesia inferior”, con sus tres naves y sus tres cabeceras pudiera responder a la intención de que albergara, desde un principio, tres altares

---

<sup>660</sup> Argumenta, F. Fité, que para la remodelación del presbiterio con la instalación de una cripta de salón se hubieron de engrosar los muros de la cabecera y de la nave central de la “iglesia inferior”, lo que justificaría la existencia de un tramo recto en el derrame de sus ventanas. J. Adell ya explicó, sin embargo, que este recrecimiento fue necesario a la construcción de la bóveda de cañón de la nave central (ADELL, 1982, p. 643-644; FITÉ, 1985, p. 175-197; FITÉ, 1987a, p. 98-107; FITÉ, 1992, p. 115-123; ADELL, 1994, p. 117-124; FITÉ, 1994f, p. 124-127; FITÉ, 1995, p. 135; FITÉ, 2006-2007, p. 523-526). *Vide supra*.

<sup>661</sup> Desde lo histórico se remonta incluso a un supuesto documento de consagración de una iglesia agerense en 1036 del que se habrían hecho eco J. Traggia y J. Caresmar (FITÉ, 1987a, p. 87, 97; FITÉ, 1994d, p. 116) que nos devuelve a la vaga y presumida primera realidad monástica inicial de la iglesia de Àger. Desde lo arquitectónico se basa en el hecho de que la bóveda del castillo se apoye sobre la fábrica de las estructuras inferiores cegando la ventana de la cabecera del colateral norte, lo que supondría que previa a la edificación del castillo se habría iniciado ya la construcción de las estructuras inferiores de la iglesia de Sant Pere de Àger, y en ello no puede sino concordarse. También se basa, sin embargo, en la comunicación de las tres cabeceras de la “iglesia inferior” y el remate recto de los colaterales que entiende fórmulas reminiscentes de la tradición pre-románica que se habrían perpetuado aquí entre 1034 y 1041, si bien, la perpetuación de esa tradición arquitectónica pudo bien darse todavía una o dos décadas después (FITÉ, 1985, p. 175-197; FITÉ, 1987a, p. 98-107; FITÉ, 1992, p. 115-123; FITÉ, 1994f, p. 124-127; FITÉ, 1995, p. 135; FITÉ, 2006-2007, p. 523-526.).

<sup>662</sup> CARESMAR, 1768, N. 14; CORREDERA, 1978, p. 50, doc. 14; FITÉ, 1985, p. 145, doc. 30; CHESÉ, 2011, I, p. 215-217, doc. 12.

<sup>663</sup> CARESMAR, 1768, N. 45; SANAHUJA, 1961, p. 330-331, doc. 18; CHESÉ, 2011, I, p. 263-266, doc. 43.

<sup>664</sup> VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), IX, p. 132.



consagrados a la Virgen y a esos santos.<sup>665</sup> Aquí se concuerda pues, al fin y al cabo, que la iglesia tuviera como único titular a San Pedro encajaría mejor con lo expresado por Arsenda de Fluvià y Arnau Mir de Tost en la dotación de la canónica que llevan a cabo en 1060, sobre la iglesia a la cual “*non solus principem constituimus, sed principis apostolorum nomen Petri imposuimus*”,<sup>666</sup> no sólo colocaron bajo la tutela de la Santa Sede, sino a la que impusieron la dedicación a Pedro, príncipe de los Apóstoles. Entiende también, en cambio, que la monumentalización del templo y la edificación de la “iglesia superior” no pudieron ser anteriores a la presa cristiana definitiva de Àger en 1048, ni tampoco que se dieran antes de su sometimiento a Roma bajo salvaguarda de Nicolás II y como se confirma a 15 de abril de 1060.

La solución, en general, es complicada, y no se dirá aquí nada que no derive de los elementos que otros historiadores estudiaron ya antes en profundidad y mucho mejor. No obstante, a la vista de todo lo expuesto cabría quizá plantear una posibilidad alternativa. La uniformidad edilicia entre la “iglesia superior” y la “iglesia inferior”, como señalaba J. Adell,<sup>667</sup> sin elementos de junta que delaten importantes interrupciones constructivas, aboga por un proyecto que, en su planificación, previó la edificación conjunta de sendos cuerpos, sin reaprovechar, como propone F. Fité, parte de la fábrica de un templo anterior preexistente. Esto vendría a reforzarse por las palabras de los propios fundadores, Arnau Mir de Tost y Arsenda de Fluvià, quienes en la dotación a Sant Pere de Àger del 4 de abril de 1068 recuerdan que “*Intra quod edificauimus a fundamentis in nomine beati Petri, apostolorum principis, ecclesie nouitatem*”, en el castillo de Àger edificaron una nueva iglesia dedicada a San Pedro, príncipe de los apóstoles, desde sus fundamentos.<sup>668</sup>

No obstante, según algo en lo que incide claramente F. Fité, esto es, la documentación temprana en 1042 de un templo dedicado a Santa María y a San Pedro, intuimos en línea con la tesis de M. Riu, que la casa de “*sancta Maria ad ipso Puio*”, también llamada de Santa María y San Pedro, pudo ser la iglesia del primer establecimiento de signo cristiano que se detecta en Àger, el de una realidad cenobítica representada por el abad Lanfranco que bien pudo asentarse en un conjunto efímero con una modesta iglesia y de los que no hay resto alguno.<sup>669</sup>

---

<sup>665</sup> FITÉ, 1994d, p. 116; FITÉ, 1994f, p. 125. Cfr. FITÉ, 2006-2007, p. 538; FITÉ, 2009-2010, p. 127.

<sup>666</sup> CARESMAR, 1768, N. 46; CORREDERA, 1978, p. 57, doc. 46; FITÉ, 1985, p. 150, doc. 72; CHESÉ, 2011, I, p. 269-273, doc. 46. De hecho, aunque se puede hablar de iglesias canónicas con triple dedicación como la de Roda de Isábena que se consagra en 1018 bajo la advocación de Santa María, San Clemente y San Esteban, es más plausible que la documentación refiera aquello de lo que hace mención concreta, es decir, de dedicaciones a Santa María, San Miguel y San Pedro que pueden referir o no los mismos edificios, tanto como al altar de san Miguel sobre el que se jura el testamento de Exabel. *Vide infra*.

<sup>667</sup> ADELL, 1994, p. 123.

<sup>668</sup> CARESMAR, 1766, N. 1577; CARESMAR, 1768, N. 75; VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), IX, p. 255, Ap. XVI; CORREDERA, 1978, p. 66-68, doc. 75; FITÉ, 1985, p. 171, doc. 113; CHESÉ, 2011, I, p. 320-325, doc. 85.

<sup>669</sup> RIU, 1961, p. 491-526.

Eso, o más bien que, aunque no se explicita así en la documentación, pudieran tratarse de donaciones del párroco de San Vicente de Àger a la casa canonical, es decir, destinadas al mantenimiento doméstico de la canónica ya constituida, y que cuando el presbítero Martín pone sus bienes bajo la administración de Santa María y San Pedro se refiera también a someterlos a la tutela de sus canónigos. Incluso está la opción de que la donación a “Santa María del Pueyo” del documento podría haberla pensado, -aunque no lo diga expresamente-, para financiar la fábrica de un proyecto de iglesia que en 1042 estaría ya concebido pero no ejecutado.

Cosa distinta es la referencia del testamento de Exabel que se ejecuta sacramentalmente el 6 de febrero de 1060, a un templo dedicado a San Pedro y a San Miguel que entonces, por lo menos en lo que respecta a su cabecera inferior, debía estar necesariamente iniciado,<sup>670</sup> pues allí ya se hace mención específica a sus altares o, por lo menos, al de san Miguel sobre el que se jura. Esto podría delatar que el proyecto constructivo, aunque unitario, no habría de concebirse en el tercer cuarto del siglo XI como dijo J. Adell,<sup>671</sup> más haberse ideado ya antes, y que en 1060, habida cuenta que la construcción debió iniciarse evidentemente por la “iglesia inferior” y seguramente por el testero, se hubieran terminado ya las cabeceras del cuerpo subterráneo o, por lo menos, las dos de los colaterales, que bien podrían alojar altares dedicados al titular, san Pedro, y a san Miguel. El espacio central de las estructuras inferiores podría estar dedicado a la Virgen por la designación todavía conservada en tiempos modernos de la cripta como *Santa María la Vella*.

Por otro lado, a favor de que el ámbito de la cabecera central subterránea se proyectara directamente como una cripta de salón bajo el presbiterio alto y, por tanto, en contra también de lo que sostiene F. Fité que apoya una transformación del espacio original,<sup>672</sup> cuenta la experimentación anterior en Sant Pere de Vic<sup>673</sup> y Sant Vicenç de Cardona.<sup>674</sup> Nada impide pensar además que, aunque una parte de las estructuras inferiores, -seguramente los colaterales o sus cabeceras-, estuviera ya terminada en 1060, la cripta de salón se empezara a edificar entonces o que en ese momento las obras estuvieran todavía en marcha.<sup>675</sup> Se da,

---

<sup>670</sup> Recordemos que la propia Exabel realiza una donación testamentaria “*ad opera*” de la iglesia de Sant Pere de Àger, lo que bien puede ser revelador de un proceso constructivo ya iniciado: CARESMAR, 1768, N. 45; SANAHUJA, 1961, p. 330-331, doc. 18; CHESÉ, 2011, I, p. 263-266, doc. 43.

<sup>671</sup> ADELL, 1994, p. 123.

<sup>672</sup> En su opinión, la cripta de salón se construye y acopla al espacio de la cabecera de la nave central de la “iglesia inferior” hacia 1060: FITÉ, 2009-2010, p. 132.

<sup>673</sup> BARRAL, 1979, p. 56, 74, 100-107; ADELL, PUJADES, 1995, p. 139-148; ADAN, SOLER, 1996, p. 21-24.

<sup>674</sup> DURLIAT, 1989, p. 222-225; BANGO, 1996, p. 97-98. Sobre la tipología y evolución espacial de las criptas, incluido el contexto catalán: FABRI, 2009; DURAN-PORTA, 2009b, p. 325-339.

<sup>675</sup> De hecho, F. Fité propone que la supuesta transformación de ese espacio en una cripta de salón coincidiría con el momento en que, desde 1060, la iglesia agerense ha pasado a la tutela de la Santa Sede. *Vide supra*. Que no se

además, la circunstancia de que aquí la cripta pudo responder más que a la necesidad habitual de sobrealzar el presbiterio por la ubicación allí del coro canonical, a intentar solventar eficazmente con ella problemas topográficos derivados de los desniveles del terreno sobre el que fue a asentarse el templo, acomodándose al recinto fortificado.<sup>676</sup>

Que el proceso constructivo fue prolongado y que la fábrica, en su conjunto, abarcaría hasta las últimas décadas del siglo XI, lo anuncian, primero, una de las donaciones testamentarias de Arnau Mir de Tost en 1072 "*ad opera*" todavía de Sant Pere de Àger;<sup>677</sup> segundo, el que para sostener los empujes de las torres-campanario los tramos de las naves laterales del falso transepto de la "iglesia superior" se cubrieran con cúpulas y que, como señalaba ya E. Junyent, ello resulte más comprensible si se entiende posterior al ensayo cupular de Cardona,<sup>678</sup> y tercero, el que las donaciones testamentarias de Galcerán Erimany en 1095 que consisten en la entrega de una parte de los bienes muebles, del pan y del vino sobre los que tiene derecho en diversos sitios "*ad consumandum clocarium sancti Petri de Ager*", así como en una mula que cede "*ad opus clocarii iam dicti et pro missis*", se reserven, por tanto, a misas y a la terminación de la obra del campanario agerense.<sup>679</sup>

En todo caso, no puede desoírse tampoco otra cuestión en la que hace mucha incidencia F. Fité, esto es, la insólita articulación espacial de las estructuras inferiores y la "simetría" de su planta con el plan basilical de arriba. Tanto la comunicación de las cabeceras de las tres estructuras subterráneas, como el que la "iglesia inferior" se monumentalice al punto de adaptarse, casi en su totalidad, al diseño basilical que se prevé para la construcción a continuación de la "iglesia superior", descartaría que las naves laterales de la "iglesia inferior" se hubieran concebido solamente como simples pasillos de acceso a la cripta-sala desde el

---

olvide, que en su testamento de 6 de febrero de 1060, Exabel hace una donación "*ad opera*" a la iglesia de Sant Pere de Àger.

<sup>676</sup> Es por boca de los propios señores de Àger por lo que se entiende que la iglesia se acomodó al castillo del lugar, como así reafirman después las observaciones arquitectónicas. Así en la dotación de Sant Pere de Àger de 31 de diciembre de 1060 afirman "*intra quod propter eius pulchritudinem et principalitem edificauimus et fundavimus ecclesie nouitatem*" (CARESMAR, 1768, N. 46; CORREDERA, 1978, p. 57, doc. 46; FITÉ, 1985, p. 150, doc. 72; CHESÉ, 2011, I, p. 269-273, doc. 46), mientras que en la última dotación del 4 de abril de 1068 se vuelve a insistir en que "*Intra quod edificauimus a fundamentis in nomine beati Petri, apostolorum principis, ecclesie nouitatem*" (CARESMAR, 1766, N. 1577; CARESMAR, 1768, N. 75; VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), IX, p. 255, Ap. XVI; CORREDERA, 1978, p. 66-68, doc. 75; FITÉ, 1985, p. 171, doc. 113; CHESÉ, 2011, I, p. 320-325, doc. 85), es decir, en que fundan y construyen dentro del castillo de Àger una iglesia nueva y dedicada a San Pedro.

<sup>677</sup> Vid Anexo 1.1, PJ 1.04.

<sup>678</sup> JUNYENT, 1980, p. 26; JUNYENT, 1983, p. 351. Debe entenderse, además, que la construcción del cimborrio de Cardona encima del crucero y apoyado en una cúpula sobre trompas, se ha dicho necesariamente posterior a la consagración en 1040 de la iglesia, habida cuenta que para su edificación seguramente fue necesario sobrealzar la nave: AGUIRRE, 2009, p. 97-102.

<sup>679</sup> BARAUT, 1986-1987, p. 44-45, doc. 1119; CHESÉ, 2011, I, p. 427-429, doc. 165.

exterior,<sup>680</sup> aunque también cumplían evidentemente ese cometido. Ello permitiría, a su vez, decantarse por una concepción de la cripta especialmente pensada a la función tradicional para el culto martirial como en Saint-Martin du Canigou,<sup>681</sup> a lo que también se reservarían, por lo menos inicialmente y dada la supuesta presencia de los tres altares, las cabeceras de los colaterales (de ahí la comunicación con la central).<sup>682</sup> La abertura de los nichos-armario podría ser, en cualquier caso, también indicativa de su uso como custodia del tesoro.<sup>683</sup>

No obstante, uno se preguntaría, entonces, si la anómala segregación de las tres naves inferiores guardaría relación con la configuración del primer portal occidental desaparecido. Parece, desde luego, factible la idea de un ingreso en el hastial occidental que integrara simultáneamente la entrada a la “iglesia superior” o, más bien, a sus colaterales, y el paso a la nave central de la “iglesia inferior” hasta alcanzar el espacio de la cripta-sala.<sup>684</sup> Una opción que se habría reproducido con la abertura, tras la remodelación de ese sector en el trecentos, de dos portales con comunicación a las naves laterales para acceso al templo de arriba y una puerta central que facilitaba el enlace a la cripta (Fig. 1.63-1.67), salvo que, al haberse añadido un tramo más a la iglesia en el que quedó integrada la galilea, la fachada de Poniente ahora reaprovechaba el hastial oeste de la antigua galilea.<sup>685</sup> Y, es que, si los

---

<sup>680</sup> FITÉ, 2009-2010, p. 129. Esta es la única función que contemplaron M. Durliat y J. Adell para los colaterales, salvo porque el segundo no descarta del todo que cumplieran una finalidad litúrgica o cultural (DURLIAT, 1973b, p. 64-92; ADELL, 1994, p. 123).

<sup>681</sup> FITÉ, 1992, p. 115-123; CARRERO, 2009, p. 95. Cfr. VERGNOLLE, 2009, p. 133-143.

<sup>682</sup> Aunque es seguro que el altar dedicado al titular, si llegó a estar en la “iglesia inferior”, se desplazaría a otro lugar con la terminación de la “iglesia superior”, dos de los tres ámbitos-cabecera de la “iglesia inferior” bien pudieron conservar altares dedicados a la Virgen, el central, y a san Miguel, uno de los colaterales, y establecer una nueva dedicación a varios o a alguno de los santos cuyas reliquias estaban en posesión de Sant Pere de Àger, como Proto, san Lorenzo, santa Petronila o santa Sabina (VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), IX, p. 134-141). Algún indicio de ello lo presenta P. Sanahuja haciéndose eco de la distribución de los altares del templo por memoria documental antigua: “altar mayor de San Pedro o de San Pedro y San Pablo, Santa María en la cripta” (SANAHUJA, 1961, p. 240). Desafortunadamente, los únicos altares que se conocen por la documentación inmediatamente posterior al traspaso de Arnau Mir de Tost y de Arsenda de Fluvià son aquellos a los que se hacen varias donaciones, esto es, dos dedicados respectivamente a San Pedro y a Santa María a los que el vizconde de Àger Gerardo Poncio III de Àger, Cabrera y Girona (1145-1180) provee la iluminación, y por los menos otros dos dedicados a santa Magdalena y santa Catalina a los que, el mismo personaje, subministra otras tantas lámparas (CARESMAR, 1768, N. 213; VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), IX, p. 279-278, Ap. XXIV; CHESÉ, 2011, II, p. 626-627, doc. 311). No obstante, como se ha dicho, también hizo relación de todos los altares P. Sanahuja, entre los que, obviamente, se mantuvo el de “San Miguel Arcángel”, añadiendo los de san Lucas, san Antonio abad, santa María Magdalena, santa Catalina, san Esteban y san Andrés: SANAHUJA, 1961, p. 240.

<sup>683</sup> Por comparación de nuevo, por ejemplo, al caso de Roda de Isábena, sobre su estructura inferior, nacida como iglesia anterior, pues incluso con el desarrollo monumental posterior en altura de toda la colegiata y su adaptación como cripta de la iglesia superior, ciertamente, su decoración pictórica avala la perpetuación del culto en sus espacios inferiores que acogieron, además, el tesoro, relicarios y hasta el sepulcro de san Ramón (GALTIER, 1981, p. 107-112; BUESA, 1996b, p. 5-12). Ello reforzaría lo plausible de que las estructuras inferiores de Àger no sólo se hubieran concebido con una finalidad disfuncional de elevación del coro de los canónigos o de adecuación a las perturbaciones orográficas, sino también devocional e, incluso, para cumplir otras funciones como la de custodia del tesoro.

<sup>684</sup> FITÉ, 1994f, p. 126. Consideraba que se trataría de un acceso doble, con unas gradas para poder alcanzar el presbiterio y dos puertas laterales que dieran entrada a la cripta (FITÉ, 2009-2010, p. 137).

<sup>685</sup> SANAHUJA, 1961, p. 238. Una concepción semejante de los ingresos de Poniente facultaría que la liturgia de los canónicos, en la “iglesia superior”, no se viera entorpecida con la veneración “pública” a las reliquias de la “iglesia

colaterales de la “iglesia inferior” fueron en origen especialmente pensados a la salvaguarda del tesoro y de la documentación de la canónica, entonces parece factible que su acceso se permitiera sólo desde el recinto de las dependencias canónicas o desde el frente de las estancias del castillo de sus fundadores, los señores de Àger.<sup>686</sup> Por otro lado, a la función devocional de los tres ámbitos-cabecera subterráneos serviría, así y como se ha dicho, la comunicación interior por los pequeños corredores abiertos entre ellos (Fig. 1.38-1.39).<sup>687</sup>

Todo ello nos orienta de nuevo hacia Arsenda de Fluvià, la importancia del culto a las reliquias e, inclusive, a los objetos de valor que ella aportaría en su testamento, -como se verá-, al ajuar de Sant Pere de Àger. Resulta, además, que se ha constatado cómo la devoción a la Virgen adquirirá allí un cariz importante todavía en boga casi un siglo después de la fundación de la canónica. Lo demuestran la piedad de Gerardo Ponce III, vizconde de Àger, Cabrera y Girona (1145-1180) quien en 1153 dona bienes para hacer arder lámparas delante del altar de Santa María;<sup>688</sup> también la de Ramón Berenguer de Àger por disponer en su testamento en 1160 doce olivos que deben asegurar la luminaria del dicho altar todos los sábados;<sup>689</sup> así como las últimas voluntades de un noble llamado Exabel que en 1169 solicita la compra de blandones que deben quemarse en las fiestas de la Virgen.<sup>690</sup> Por ello no está de más recordar nuevamente cómo es Arsenda de Fluvià quien rogó al obispo-abad Oliba las reliquias marianas de Tost y, de entre ellas, la “cinta de María de Santísima” para Àger y su cripta de *Santa María la Vella*.<sup>691</sup> Con esto se hace evidente la repercusión arquitectónica o, cuanto menos, su implicación junto a su marido en un proyecto por el cual se decide implementar en la iglesia familiar una cripta-sala, esto es, un espacio martirial monumental, con un culto a los santos seguramente desdoblado en los colaterales y haciendo de María su protagonista, siguiendo al fin y al cabo una fórmula que documentan otros casos representativos del siglo XI como, por

---

inferior”. Para la descripción de los accesos occidentales al templo superior y a la “iglesia inferior” se cuenta también con el comentario de J. Villanueva, que describe, claro, los que todavía hoy se hacen presentes, y que en lo relativo al portal central comenta “Volvamos á salir de la iglesia. En medio de las dos puertas ya dichas, y en el trozo de claustro que queda delante de ellas, construido en el siglo XIV, se halla otra puerta por donde se entra bajando tres gradas y por un declive insensible á otra iglesia subterránea que se extiende debajo de la nave principal del templo superior (Fig. 1.34). La puerta en arco tiene de alta 10 palmos y 9 de ancha (sic.)” (VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), IX, p. 130-131). Sobre los otros dos portales laterales dice simplemente: “Éntrase al templo por dos puertas que dan á las naves laterales (sic.)” (VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), IX, p. 125).

<sup>686</sup> Sobre la evolución espacial de las criptas románicas y la adecuación de los accesos al recinto martirial: CAILLET, 1999, p. 169-197.

<sup>687</sup> La originalidad en la forma de una estructura cultural y funcional subterránea puede retrotraerse, evidentemente, a tiempos anteriores y así ha sido puesta de relieve para el caso de la nave inferior de Saint-Martin du Canigou, que absorbió las funciones de cripta con una cabecera triple: VERGNOLLE, 2009, p. 133-143.

<sup>688</sup> CARESMAR, 1768, N. 213; VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), IX, p. 279-278, Ap. XXIV; CHESÉ, 2011, II, p. 626-627, doc. 311.

<sup>689</sup> CARESMAR, 1768, N. 235; CHESÉ, 2011, II, p. 667-668, doc. 349.

<sup>690</sup> “*due feste sancte Marie*”: CARESMAR, 1768, N. 283; CHESÉ, 2011, II, p. 740-741, doc. 417.

<sup>691</sup> F. Fité ha rescatado, además, los comentarios de J. Pascual sobre el altar de la cripta que estaba presidido por el retablo de Santa María la Vella, informando sobre como en sus tiempos había todavía de conservar una cajita con reliquias de un hueso y un dedo, envueltas en tejidos y, entre los cuales, uno de seda (FITÉ, 2009-2010, p. 137-138).

ejemplo, el altar dedicado a la Virgen de la cripta de la iglesia de San Esteban de Olius (Solsona).<sup>692</sup>

Si hasta ahora la pluma y la tinta habían dignificado la iniciativa de Arnau Mir de Tost para convertir la iglesia colegial de Sant Pere de Àger en un edificio a la vanguardia estética y formal, tomándose préstamos de Cardona, Vic o Roda de Isábena, y para ello se había puesto el acento en su amistad con el obispo-abad Oliba o con el obispo Eribaldo de Urgell,<sup>693</sup> a quien se imputa buena parte de la construcción de Sant Vicenç de Cardona (1035-1040),<sup>694</sup> tan absurdo es santificar la individualidad de su acción como ignorar que es el mismo noble quien hace documentalmente a su esposa copartícipe no sólo de la fundación de la canónica y sus dotaciones, sino de la edificación del templo mismo del que, recordemos, hubo de decir, *nos (...) simul edificavimus*. Sería el equivalente a denostar cómo el interés de Arsenda de Fluvià por fomentar el culto a las reliquias debió necesariamente influir en la proyección monumental de esos espacios culturales. Por ello, es a ambos a quienes debe considerarse responsables para la introducción aquí de lo que no puede tenerse sino como novedades arquitectónicas relacionadas sobre todo con el edificio que se ha considerado el paradigma de la arquitectura catalana del siglo XI, la colegiata de Cardona. Y que no se malinterprete, pues cuando se habla de responsabilidad, evidentemente, se refiere la comunicación de ideas de parte de los promotores a un arquitecto y un equipo de canteros especializado, o la estrecha colaboración entre ellos.<sup>695</sup>

---

<sup>692</sup> BARAUT, 1978, p. 159-161, doc. 74. Evidentemente, la obsesión de la pareja es la de edificación de un templo consagrado a san Pedro, especialmente, tras conseguir la exención de la Santa Sede, tal y como ellos mismos evidencian documentalmente relacionando la imposición del nombre y la colocación bajo la autoridad del Príncipe de los apóstoles: *Vide supra*. No puede tenerse a menos, sin embargo, la importancia del culto a María que se desarrolla en la iglesia agerense, ni el papel de Arsenda de Fluvià en la obtención de las reliquias marianas. A la satisfacción suficiente de las ambiciones de la pareja ya convenía el desarrollo monumental del espacio de culto seguramente destinado a la Virgen tal que cripta de salón, sin tener que invertir más medios económicos y materiales en la construcción de un espacio exento de simbología mariana como se dio en los casos de Vic (BARRAL, 2006, p. 63-75; SUBIRANAS, 2009, p. 187-203) y de Cuxa (HEITZ, 1987, p. 273-277; CODINA, 2005, p. 81-88; GROS, 2005, p. 93-98).

<sup>693</sup> MUNDÓ, 1962, p. 267-276. Cfr. FITÉ, 2006-2007, p. 511-549; FITÉ, 2009-2010, p. 123. La amistad de Arnau Mir de Tost y el obispo de Urgell Eribaldo se documenta a causa del testamento del segundo, dónde lo nombra albacea y le encarga la tutela de su sobrino, Ramón Fulco I, el futuro vizconde de Osona, por entonces todavía menor de edad (1040-1086): VILLANUEVA 1803-1852 (2001), X, p. 326-333, Ap. XXXIV; BARAUT, 1982, p. 63-66, doc. 527).

<sup>694</sup> Se conoce que fue el vizconde de Osona Bremon (1014-1029) quien puso los cimientos para la construcción de Sant Vicenç de Cardona en 1029, aunque al verse truncada la empresa por su muerte ese mismo año, son sus hermanos los respectivos vizcondes de Osona, Eribaldo de Urgell (1029-1035) y Fulco I (1035-1040) quienes toman el relevo hasta la consagración en 1040 oficiada por el mismo Eribaldo, quien había cedido precisamente sus derechos vizcondales a razón de su acceso a la mitra urgelitana en 1035 (VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), VIII, p. 291-296, Ap. XXIV).

<sup>695</sup> Resultan paradigmáticos, en este sentido, los estudios de M. Rossi sobre la relación en el románico de la Italia septentrional entre los promotores y los talleres, centrandó la cuestión en el caso de estudio de la iglesia de San Vincenzo de Galliano, pues como bien identifica, si el subdiácono de la iglesia ambrosiana Ariberto será en buena medida responsable para dignificarla por vía del programa pictórico, el autor también resuelve que, para las soluciones arquitectónicas de la cripta, evidentemente se hizo valer de un arquitecto experto (ROSSI, 2012, p. 55-69; ROSSI, 2014, p. 55-69), en modo similar a como se ha intuido para las construcciones o remodelaciones que promueve el

Desde luego, son ambos los que realizan la permuta por la que el 13 de mayo de 1063 se documenta una era del lugar de Aspre, en el término del castillo de Àger, que limitaba al Oeste, a su vez, con la era de "Petro Lambardo";<sup>696</sup> un personaje que se dice apellidado en función de su oficio como maestro de obras, quizá de la misma colegiata de Sant Pere de Àger.<sup>697</sup> Con origen lombardo, eso ya es otro cantar y materia de discusión para los especialistas que siguen debatiendo este tipo de problemática,<sup>698</sup> aunque es cierto que entre la austeridad ornamental dominante en los muros del templo, la característica que mejor puede asociarse, en todo caso, a la arquitectura lombarda son los nichos absidales (Fig. 1.59).<sup>699</sup> Sea como fuere, no puede olvidarse que las gestas acometidas bien seguro sembraron ya tempranamente en la mente de Arnau Mir de Tost la idea, -si a caso entonces un desiderátum-, de convertir su señorío en un vizcondado, como así se acabaría fraguando gracias a uno de sus descendientes, su nieto Gerardo, mejor conocido como Gerardo Poncio II, quien se intitula por primera vez vizconde de Àger,<sup>700</sup> habiendo recibido de su padre las dignidades vizcondales de Cabrera y Girona (1093/1095-1132).<sup>701</sup> ¿Qué mejor, entonces, que hacer de su iglesia colegial un retrato a medida del arquetipo de la colegiata de Cardona? Sobre todo estando como estaba vinculado con sus señores, los vizcondes todavía por entonces de Osona.<sup>702</sup> Nada parece más eficaz que asimilar sus acciones a las de aquellos que, frente al inmovilismo y conservadurismo que encarna la soberanía condal, favorecen un espíritu más renovador acorde con el paulatino proceso de reestructuración nobiliaria y delegación o conquista de poderes en la pirámide feudal. Si así es que lo quiso Arnau Mir de Tost, entonces también lo pretendió ciertamente Arsenda de Fluvià.

---

mismísimo obispo-abad Oliba: BOTO, 2007, p. 281-319; BARRAL, 1999, p. 247-254; CASTIÑEIRAS, 2008, p. 161-180; LORÉS, MANCHO, 2009, p. 205-219; BARRAL, 2009, p. 177-196; BARRAL 2010, p. 212-226. Ya Ph. Araguas, en su estudio de los castillos de Arnau Mir de Tost, dedujo que el prócer debió hacerse valer de un notable grupo de maestros de obra especializados: ARAGUAS, 1983, p. 71-76.

<sup>696</sup> CHESÉ, 2011, I, p. 283, doc. 56. Cfr. FITÉ, 1999, p. 225.

<sup>697</sup> FITÉ, 1994d, p. 116. Cfr. FITÉ, 2009-2010, p. 132.

<sup>698</sup> La cuestión sobre la filiación lombarda de los canteros y maestros de obra que, en la primera mitad del siglo XI, supuestamente se desplazan desde el Norte de Italia para operar en tierras catalanas ha seguido estudiándose en profundidad en los últimos años (DURLIAT, 1972, p. 43-49; BARRAL, 2000, p. 138-140; CASTIÑEIRAS, 2006a, p. 345-355; GALTIER, 2008a; CAMPS, FREIXAS, 2010), incluso con revisiones sobre la problemática en torno a Àger (FITÉ, 2009-2010, p. 132; BARRAL, 2011b, p. 181-200, esp. p. 187) y no tiene objeto a estas líneas el abordar la complejidad del asunto, si bien, de lo que no hay duda alguna, es de que el dicho apellido bien puede asociarse a la condición laboral del personaje (DURAN-PORTA, 2009a, p. 99-119).

<sup>699</sup> El tipo de aparejo ciertamente será común en este momento edilicio y en estas geografías, mientras que a lo anterior deberían sumarse los vestigios de una lesena en la torre-campanario, y descartar el friso de arcuaciones que campea al exterior del ábside central, de factura muy posterior y "a evocación de".

<sup>700</sup> "Geralli Poncii ucecomitis de Ager": CARESMAR, 1768, N. 195; CHESÉ, 2011, I, p. 566-571, doc. 274.

<sup>701</sup> FITÉ, 1987a, p. 146-162; FITÉ, 1994b, p. 34-40. Cfr. SANAHUJA, 1961, p. 84-89.

<sup>702</sup> Vide supra.

Y si en Cardona, la evocación, casi como en síntesis, de los mejores recursos de las tradiciones arquitectónicas carolingias y otonianas y del románico meridional se explican, seguramente, mediante una compleja trama de agentes y circulación de ideas que, desde luego, no es objeto de este estudio,<sup>703</sup> aquí la adopción de algunas de esas formas y fórmulas, como las cúpulas, la estructura de la cripta de salón, o la articulación volumétrica del paramento absidal mediante nichos para dotarlo de una mayor plasticidad, podría entenderse como asimilación de “influencias” regionales y trans-regionales. No obstante, en Àger no necesariamente se estaría citando directamente la arquitectura germana o italiana, sino emulando, de entre los del entorno, los edificios de mayor lustre. En consecuencia, esas novedades desde el punto de vista arquitectónico estarían aquí determinadas por ciertos requisitos funcionales e inclinaciones estéticas interpuestos por sus promotores, Arnau Mir de Tost y Arsenda de Fluvià. Por otro lado, el modelo de iglesia inferior de Roda de Isábena podría haber servido de inspiración a un arquitecto al que se le solicitó idear una estructura subterránea que, no sólo debía salvar los accidentes del terreno, sino acomodar varios espacios cultuales; alguno, además, de mayor importancia, por lo cual, al mismo tiempo, se adaptan en la cabecera central de la “iglesia inferior” de Àger soluciones ya antes ensayadas en Vic y en Cardona.

No puede obviarse, tampoco, la edificación en los extremos del transepto discontinuo de las dos torres-campanario, -una prevista y la otra propuesta y finalmente ejecutada-, que tiene también difícil explicación si no se busca la clave en la intención de evocar, de nuevo, los ejemplos más prestigiosos o, en su caso y de entre ellos, aquellos cuya remodelación había impulsado el más célebre amigo de la pareja, el obispo-abad Oliba, y más concretamente la renovación de la iglesia abacial de Saint-Michel de Cuxa,<sup>704</sup> siendo el caso que fue él quien hizo alzar allí los dos campanarios con los que, según recuerda X. Barral, seguramente pretendió, como también se perseguiría después en Àger, señalar un hito en medio del paisaje monumental sagrado. Se diría también, que en la línea de lo que Oliba contempló igualmente para Sant Pere de Vic, con dos torres que flanquearían a uno y otro lado el crucero,

---

<sup>703</sup> GALTIER, 1988, p. 151-169; DURLIAT, 1972, p. 43-49; DURLIAT, 1989, p. 222-225; BANGO, 1996, p. 92-93, 97-98; FERNIE, 2000, p. 247, 256; AGUIRRE, 2009, p. 97-102; BARRAL, 2011b, p. 187.

<sup>704</sup> Ya recordaban muy elocuentemente J. Adell y F. Fité, como la proyección de dos torres campanario a los laterales del crucero contaba solamente con el precedente de Saint-Michel de Cuxa (ADELL, 1994, p. 120; FITÉ, 2006-2007, p. 522, 524; FITÉ, 2009-2010, p. 134. Cfr. BAILBE, 1972, p. 81-89; MATAS, 1996, p. 33-45), pese a que F. Fité más que inclinarse por una adopción simbólica en Àger motivada por la querida emulación de aquel antecedente, sostiene que se pretendió la integración de la iglesia mediante las puertas en altura del campanario en el sistema defensivo del castillo y del recinto fortificado (FITÉ, 1994f, p. 126; FITÉ, 2009-2010, p. 134. Cfr. DURLIAT, 1973b, p. 70-71); algo que, aunque bien pudo ser cierto, no contraviene el deseo de los promotores de querer reproducir el modelo de Cuxa, pues también la forma aspillerada de las ventanas de la “iglesia inferior” debe interpretarse en el mismo sentido pese a que, al mismo tiempo, no todos los elementos de la estructura subterránea pueden entenderse condicionados por esta intención defensiva.



salvo porque finalmente se optó por alzar la que ha sobrevivido, exenta y cercana al hastial occidental.<sup>705</sup> No es menos cierto, sin embargo, que para otras soluciones formales del templo agerense se recurre a la tradición arquitectónica anterior. Tal es el caso de los testeros planos de la “iglesia inferior” donde se privilegia el recuerdo de la arquitectura de raíz paleocristiana que se perpetua en las construcciones más embrionarias del románico, -lo que tradicionalmente se tilda de prerrománico-, aunque para encontrar el modelo, de nuevo, no cabe abandonar estas mismas coordenadas geográficas, y las señas se descubren en la planta rectangular del ábside principal de Saint-Michel de Cuixa, -antes de la remodelación olibiana de toda la cabecera-, o en la traza trapezoidal del de la iglesia de Sant Quirze de Pedret que habrá de sobrevivir incluso con los cambios en la cabecera del siglo X.<sup>706</sup>

De haberse confiado plenamente el diseño para el templo de Sant Pere de Àger a un maestro de obras formado directamente en tierras extranjeras y versado personalmente en el antecedente lombardo, entonces difícilmente encajaría que ese arquitecto hubiera querido dar continuidad a elementos anclados en la costumbre edilicia secular de estos territorios. Mejor justificación tiene, parece, que el proyecto se encargara a un arquitecto no sólo suficientemente conocedor de las construcciones olibianas y de otras fábricas contemporáneas que ya incluían las formas de ascendencia lombarda, más que, surgido del seno local, estuviera abierto a contemplar lo sugerido por sus patrocinadores. De hecho, esta persistencia a perpetuar fórmulas sobradamente conocidas y que, no por ello escapan la emulación de precedentes reputados, se detecta ya en las primeras construcciones que promueven Arnau Mir de Tost y Arsenda de Fluvià y, en particular, en la de la iglesia canonical de San Saturnino de Llordà. Allí se dispuso una pequeña iglesia de planta basilical con tres naves rematadas por tres ábsides de perfil semicircular, y alargándose la nave central hacia Poniente más que las laterales o reproduciendo, como indicó J. Adell,<sup>707</sup> lo que fue previsto, de nuevo, para la iglesia de Garin de Saint-Michel de Cuxa o más tarde para la bagesana de Santa Cecilia de Montserrat (Fig. 1.73-1.75).<sup>708</sup> Ello para una iglesia que se entiende construida entre 1040, fecha de una primera consagración, y 1062 cuando los señores de Tost llevan a cabo su nueva dotación.<sup>709</sup>

---

<sup>705</sup> X. Barral en sus últimos estudios ha vuelto a poner en contexto la arquitectura catalana de la primera mitad del siglo XI, especialmente pero no sólo, para lo que respecta a Vic y Cuxa: BARRAL, 2011b, p. 181-200, esp. p. 188, 190. No puede olvidarse, tampoco, en este sentido, la relación explícita de Oliba con la canónica de Àger o viceversa, para cuya institución envió a dos canónigos de Osona: JUNYENT, 1971-1972, p. 269-282.

<sup>706</sup> A ello cabe añadir la relación muy elocuentemente sugerida por F. Fité de la comunicación de las cabeceras que remite a fórmulas arcaicas que, como muy bien plantea, se recrean por ejemplo todavía en Saint-Genis-des-Fontaines (FITÉ, 1994f, p. 125).

<sup>707</sup> ADELL, 1993, p. 376-378, esp. p. 378.

<sup>708</sup> G. Boto ha vuelto a estudiar recientemente la problemática en torno a la cabecera de Saint-Michel de Cuxa según las obras promovidas por Garin, en relación además con los pormenores de la intervención posterior Olibiana: BOTO, 2007, p. 281-319. El caso más controvertido de la obra de las naves de la iglesia cenobítica de Santa Cecilia de Montserrat no afecta, particularmente, al discurso que aquí se plantea, pues pertenecientes a la obra consagrada en 957 (SITJES, 1977, p. 161-166, 225-229), o construidas unitariamente con el resto del templo en el siglo XI, se trata de

En todo caso, volviendo a Àger tras el excursus de Llordà, y atendiendo otra vez al dictado de sus fautores, se diría que la preocupación de la pareja por construir adecuadamente la *memoria* funeraria, pudo funcionar como acicate del deseo de alzar una estructura del tipo galilea cuya fábrica, como bien estudió F. Fité, fue reaprovechada e integrada en la remodelación posterior del sector de Poniente,<sup>710</sup> y que bien pudo beber también del atrio-galilea de la iglesia de Cardona.<sup>711</sup>

Muchas veces se ha cuestionado por qué habiendo conseguido ya la exención para la iglesia de Àger en 1060, el 25 de noviembre de 1066, tanto Arsenda de Fluvià como Arnau Mir de Tost realizan una donación a favor del monasterio de Cluny ofreciendo a su abad Hugo (1049-1109) la iglesia y el castillo agerenses.<sup>712</sup> La respuesta se halla en la pronta desaparición de los dos hijos varones de la pareja, Arnau y Guillermo,<sup>713</sup> siendo por el alma de éste último que orientan su ofrenda.<sup>714</sup> De sobras es conocida la institucionalización cluniacense del culto a los difuntos que empieza a gestarse desde los tiempos del abad Odilon (994-1049) y la codificación de las costumbres funerarias como parte de la vida monástica en su *Liber tramitis aevi Odilonis*.<sup>715</sup> Menos conocido, aunque también subrayado por los estudios de D. Iogna-Prat, es que el dicho costumbrero de la abadía borgoñona preveía la satisfacción de asistencia a los muertos, -sepelio, inscripción de sus nombres en el necrológico, rezos y ceremonias de conmemoración a los difuntos individuales y colectivas, etc.-, a dos vertientes muy distintas de la familia monástica, esto es, al círculo íntimo de parientes de sus monjes, y la labor pastoral funeraria para los difuntos *extra monasterium*, es decir, a la parentela espiritual de los prioratos dependientes de la casa madre de Cluny.<sup>716</sup>

---

un precedente de nave central ultrapasada (PUIG I CADAFALCH, *et al.*, 1909-1918 (1983), II, p. 137-138; BARRAL, 1981, p. 280; BARRAL, 1984, p. 291-292).

<sup>709</sup> De esta consagración en 1040 se tiene sólo el recuerdo gracias a un documento que fue citado en su momento por J. Caresmar y del que, afortunadamente, se haría eco ya J. Puig i Cadafalch: PUIG I CADAFALCH, *et al.*, 1909-1918 (1983), II, p. 453. Cfr. CARESMAR, 1766, N. 2106; CARESMAR, 1768, N. 54; SANAHUJA, 1961, p. 331-332, doc. 19; FITÉ, 1985, p. 151, doc. 76; CHESÉ, 2011, I, p. 277-279, doc. 52.

<sup>710</sup> FITÉ, 1994f, p. 126. Cfr. FITÉ, 2009-2010, p. 139-140.

<sup>711</sup> ESPAÑOL, 1996, p. 57-60.

<sup>712</sup> BRUEL, 1876-1903, IV, p. 514-517, doc. 3409; SANAHUJA, 1961, p. 335-336, doc. 22; FITÉ, 1985, p. 169, doc. 101.

<sup>713</sup> Debió necesariamente Arnau morir antes que su hermano Guillermo pues, de haber sido el primogénito, habría constado en las dotaciones a la iglesia de Sant Pere de Àger él y no el segundo; mientras que de haber nacido después pero habiendo sobrevivido a Guillermo, a la muerte de éste, en la dotación agerense de abril de 1065, en lugar de constar la sucesión hacia Valença y Ledgarda, se habría indicado a favor del mismo Arnau. Respecto a la muerte de Guillermo, ya muy elocuentemente dedujo P. Sanahuja que si en la concesión de la exención figuraba su nombre, en la siguiente dotación de Àger del alodio de Vilamajor ya extrañamente no constaba, lo que significaba que Guillermo "hubo de bajar a la tumba ya muy pronto": SANAHUJA, 1961, p. 47.

<sup>714</sup> KEHR, 1928, p. 6; FITÉ, GONZÁLEZ, 2010, p. 226. Así lo expresa claramente el documento de sometimiento a Cluny en el que se especifica que la donación se realiza "*propter remedium animae karissimi filii nostri Guilelmi*" (por el remedio del alma de nuestro querido hijo Guillermo) [Trad. Autora]: BRUEL, 1876-1903, IV, p. 514-517, doc. 3409; SANAHUJA, 1961, p. 335-336, doc. 22; FITÉ, 1985, p. 169, doc. 101.

<sup>715</sup> IOGNA-PRAT, 1996a, p. 79-91.

<sup>716</sup> IOGNA-PRAT, 2002, p. 125-150.

La desaparición última del primogénito e hijo varón segundo, y la desesperación de la pareja por poder articular la herencia familiar, encuentra en la posible constitución de Àger tal que priorato cluniacense, al menos una vía eficaz para que se velara por los intereses familiares teniendo siempre muy presente el recuerdo de sus fundadores y dotadores, entre los cuales, como ya se dijo, el hijo Guillermo.<sup>717</sup> Esta preocupación, si no se manifiesta tan abiertamente entonces, sí se explicita a las claras en el testamento de Arnau Mir de Tost, cuando expresa que "*Omnia quidem castra hac predia que ubicumque ego et coniux mea dedimus et per scripturas firmavimus ad iam dicta ecclesiam Sancti Petri de Ager, ego modo confirmo et bono animo ut semper hoc abeat iubeo et precipio ut eternaliter teneat et possideat ad suum proprium alodium sicut resonat in cartas quam ei iam fecimus pro anima mea et uxoris mee atque per hereditatem filii mei Guillelmi.*"<sup>718</sup> es decir, que todo lo dado a Sant Pere de Àger lo confirma para que lo tenga en libre alodio, por su alma, la de su esposa y, -literalmente-, por herencia de su hijo Guillermo. Aún así, la causa de los señores de Tost de someter la iglesia de Àger a la jurisdicción cluniacense no prosperó,<sup>719</sup> pero se sabe que su hijo Guillermo debía ser sepultado en el templo mismo de Sant Pere de Àger, afirmándose que la donación a Cluny se realiza "*pro amore filii nostri dilecti ibi dormienti*".<sup>720</sup> Que pudo recibir descanso eterno en la galilea y que los cuerpos de sus padres hubieron, con seguridad, de instalarse allí también parece cuanto menos plausible.

No sorprende, sin embargo, que las noticias contemporáneas con referencias espaciales al lugar de entierro en la iglesia de Àger sean más bien parcas, pues no siempre abundan las referencias documentales al sitio exacto, de no ser un ámbito especialmente connotado tal que un recinto claustral o, para los personajes de mayor estatus y más tardíamente, algún puesto cercano a los altares. De hecho, el único documento coetáneo y otro algo más tardío que indican la elección manifiesta del espacio de sepultura se fechan el 12 de abril de 1065 y el 12 de junio de 1116 y no tienen, ninguno de los dos, como protagonista ni a Guillermo, ni a sus padres, ni a ninguno de sus allegados. Quizá lo de allegado tuviera, ciertamente, algún matiz, pues en el primer diploma se refiere el traslado del cuerpo del conde

---

<sup>717</sup> *Vide supra.*

<sup>718</sup> (Todos los castillos y los dominios que yo y mi esposa le dimos en diferentes sitios y escrituras a la iglesia de Sant Pere de Àger, ahora yo lo confirmo y con plena voluntad ordeno y dispongo que lo tenga y posea eternamente en propio alodio, tal y como consta por las cartas que ya le hicimos, en remedio de mi alma y la de mi mujer y como herencia de mi hijo Guillermo.) [Trad. Autora]: Vid Anexo 1.1, PJ 1.04.

<sup>719</sup> SANAHUJA, 1961, p. 125-126; MUNDÓ, 1963, p. 561-562.

<sup>720</sup> (por amor de nuestro hijo amado que allí duerme) [Trad. Autora]: BRUEL, 1876-1903, IV, p. 514-517, doc. 3409; SANAHUJA, 1961, p. 335-336, doc. 22; FITÉ, 1985, p. 169, doc. 101.

Armengol III de Urgell<sup>721</sup> por haber sido, como recuerda el documento, “*in Hispania interfectus a sarracenis*”, muerto en *Hispania* a manos de los sarracenos,<sup>722</sup> y después “*cum magno luctu ad castrum Ageris fuit adductus, et ibi antea hostium ecclesiae sancti Petri sepultus*”,<sup>723</sup> con gran dolor pasado al castillo de Àger, y allí ante las puertas de la iglesia de Sant Pere sepultado. La glosa del segundo es más o menos similar, pues se dice en aquel caso por boca de Gerardo Poncio II, nieto de Arnau Mir de Tost, sobre el dicho conde “*qui sepultus est ante ipsam ecclesiam sancti Petri*”, es decir, que en 1116 Armengol III estaba sepultado delante de la iglesia agerense.<sup>724</sup>

F. Fité dio casi por un hecho, el que la cita del primer instrumento a “*antea hostium*”, es decir, una alusión algo vaga y ambigua al espacio delante de las puertas, debía referirse o bien a la galilea misma, o al portal de Poniente.<sup>725</sup> La secuencia crono-constructiva del templo, difícil de especificar por la escasa documentación, indica a muy grandes rasgos que si en 1095 se realizan donaciones a la obra del campanario, por entonces, debía haberse concluido buena parte de la fábrica, habiéndose llegado antes, obviamente, a la terminación de las cubiertas. De un proceso edilicio iniciado, quizá a mediados del siglo XI, del que en 1060 se tienen noticias que si a caso documentan una parte en pie que aún corresponde a la “iglesia inferior”, y que en 1072 todavía está en curso por las donaciones “*ad opera*” del propio Arnau Mir de Tost para la iglesia y los edificios canónicos,<sup>726</sup> difícilmente puede deducirse que entre 1060 y 1065, momento de la inhumación de Armengol III, es decir, en un período de cinco años, se hubiesen rematado todas las estructuras subterráneas, incluida la cripta de salón, y que las obras en la “iglesia superior” hubieran avanzado lo suficiente como para haber alcanzado ya en 1065 los pies del templo, con su galilea. Cosa distinta sería, por ejemplo, que entre 1060 y 1065 hubieran finalizado los trabajos en la parte subterránea y que el sepulcro del conde se colocara provisionalmente a la entrada de la nave que daba acceso a la cripta de salón. Así, la

---

<sup>721</sup> Del apoyo prestado constantemente por Arnau Mir de Tost a la expansión meridional del condado de Urgell, da cuenta la enfeudación de los castillos que va apresando por Armengol III, quien sin duda lo tendría por hombre de su máxima confianza: *Vide supra*.

<sup>722</sup> Se trata de la campaña orquestada para la liberación de la ciudad oscense de Barbastro que supuso el empeño de un gran contingente de fuerzas reales aragonesas y condales catalanas y que resultó en la muerte en 1064 de Armengol III (UBIETO ARTETA, 1981-1989, I, p. 54-61). La controversia suscitada por A. Durán sobre la muerte de Armengol III no en 1064 en el sitio de Barbastro, sino en el prelude de otra campaña, esta vez de signo islámico para la recuperación de aquella ciudad en 1065 y de la que devino el posterior traslado del cuerpo primero a Barbastro y después a Àger (DURÁN, 1978 (1993), p. 77), no interfiere con lo que aquí interesa que es la transferencia misma de los restos a Àger, de seguro, en 1065.

<sup>723</sup> CARESMAR, 1766, N. 965; CARESMAR, 1768, N. 67; VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), IX, p. 269-272, Ap. XXI; FITÉ, 1985, p. 169, doc. 97; CHESÉ, 2011, I, p. 299-302, doc. 69.

<sup>724</sup> CARESMAR, 1768, N. 168; VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), IX, p. 126; CHESÉ, 2011, I, p. 508-510, doc. 232.

<sup>725</sup> FITÉ, 1994d, p. 116.

<sup>726</sup> “*ad Sanctum Petrum de Ager ad opera ipsius ecclesiae et canonice et in allis edificiis in quibus pius opus fuerit (...)*” (a Sant Pere de Àger a la obra de su iglesia y canónica y en otros edificios dónde sea necesario) [Trad. Autora]: Vid Anexo 1.1, PJ 1.04.

referencia del entierro “ante las puertas” de la iglesia se haría más verosímil. Además, de la supuesta estructura de la galilea sólo se habrían conservado restos de dos arcadas de medio punto apuntado en los lienzos laterales del muro de cierre oeste<sup>727</sup> en el que después se acomodaron las nuevas aberturas del trescientos. Con ello, las hechuras de los ingresos de la fachada más occidental de la galilea, ni si quiera corresponderían a una cronología del siglo XI, sino también posterior.

Por otro lado, aunque así se quiera,<sup>728</sup> no existe ninguna mención específica en la documentación medieval a que los restos de los fundadores fueron dispuestos en la galilea. Esto no es sólo posible, sino también coherente, pero sus testamentos, en ningún caso lo concretan. De nuevo, es gracias a la intuición de J. Villanueva que la historiografía manifiesta por primera vez la suposición de que así fuera. Lo propone el cronista cuando describe el sepulcro de factura gótica en el que más tardíamente fueron colocados los huesos exhumados de Arnau Mir de Tost:

“En el presbiterio, al lado de la epístola, se ve el sepulcro del fundador de esta iglesia y canónica *Arnaldo Mir de Tost*, cepa de los vizcondes de Ager. No tiene inscripción que lo diga, pero esta es la tradición, y á lo que entiendo bien fundada. Vense en él algunos escudos llanos sin ninguna empresa, y na figura de caballero armado con celada y espada. No creo que este sepulcro se colocase aquí desde la muerte del enterrado en él: porque no sufría eso la disciplina de entonces. Debieron trasladarlo de la *Galilea*, donde enterraron también al conde que dije arriba (sic.)”.<sup>729</sup>

Evidentemente, se estaba caracterizando el sepulcro que seguramente fue colocado en el presbiterio, en correspondencia con la columna del nicho exterior del lado de la Epístola, y que sufrió una remodelación para encabar un arcosolio de arco apuntado junto con el sarcófago ya mencionado.<sup>730</sup> En todo caso y como se ha anticipado, la construcción de la dicha galilea no puede considerarse sino un corolario de la obstinación de la pareja por velar a sus difuntos.

Es por las dejas testamentarias de Arnau Mir de Tost que se conoce la sepultura del resto de sus hijos, al glosarlo allí explícitamente. De las hijas innominadas y siendo una de

---

<sup>727</sup> FITÉ, 2009-2010, p. 140.

<sup>728</sup> FITÉ, 2011, p. 203. Cfr. FITÉ, 2007b, p. 14-17.

<sup>729</sup> VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), IX, p. 130.

<sup>730</sup> La historia posterior de este sepulcro pasa desafortunadamente por la profanación en 1839 a razón de las Guerras Carlistas, con el traslado de los restos a la parroquia de San Vicente de Àger, y aunque se han conservado fragmentos de los que se han realizado tentativas de reconstrucción, parece muy sugerente la idea de F. Fité que adeuda su construcción a la intervención del conde de Urgell Armengol X (1268-1314), quien sistematizó el panteón condal en el cenobio de Bellpuig de les Avellanes, y quien descendía del mismo Arnau Mir de Tost por pertenecer al linaje de los vizcondes de Cabrera (FITÉ, 2011, p. 203). Sobre el sarcófago romano de Àger y su empleo como sepultura para Arnau Mir de Tost u otras posibilidades: *Vide infra* CASE STUDY 04.

ellas, -como ya se advirtió-, inhumada en el cenobio de San Andrés de Trespunts, la otra hubo de encontrar reposo en el monasterio de San Saturnino de Besora (Solsonès),<sup>731</sup> mientras que de los otros dos hijos traspasados todavía en vida del matrimonio, esto es, Arnau y Sancha, el primero fue sepultado en la iglesita de San Cristóbal de Busa (Solsonès),<sup>732</sup> y la segunda en el cenobio de San Lorenzo de Morunys (Solsonès).<sup>733</sup>

Como siempre, hubo de anticiparse Arsenda de Fluvià a la piedad funeraria de su esposo, pues su muerte tuvo lugar antes, desde luego, pero parece significativo, con todo, que aunque la dama prevé la donación ya referida a Trespunts,<sup>734</sup> otra de montante indeterminado para Morunys,<sup>735</sup> y una túnica de brocado a Besora, se esmera en lo que respecta a San Cristóbal de Busa, ofreciendo 100 dineros y especificando los da "*pro anima filii mei Arnalli*",<sup>736</sup> en memoria de su hijo Arnau, mientras que no dice absolutamente nada sobre las almas de sus hijas traspasadas y si quiera las refiere.

Ilustra ello, seguramente, la preocupación intensa de la dama por el golpe que supuso, a las intenciones familiares, la muerte de los varones, y no por no profesar el amor correspondiente a sus descendientes mujeres, sino porque el uso feudal salvaguardaba preferentemente el derecho sucesorio de los hombres, con menos garantías frente a disputas cuando lo recibían manos femeninas.<sup>737</sup> No se trató, además, de una manda cualquiera pues la

---

<sup>731</sup> "*Et ad Sanctum Saturninum de Bisaura dimitto pro luminaria ipsam villam de Guanta pro anima mea siue per hereditatem de filia mea que ibidem est sepulta.*" (Y a San Saturnino de Besora dono para su luminaria la villa de Guanta por mi alma y por herencia de mi hija que está allí sepultada.) [Trad. Autora]: Vid Anexo 1.1, PJ 1.04.

<sup>732</sup> "*Tertiam quoque partem dimitto ad Sanctum Petrum de Clunieg exceptis centum mancuis de Barchinona quos relinquo in valente ad opera Sancti Christophori pro anima filii mei Arnalli quod sepultus fuit ibi (...)*" (La última tercera parte la dono a San Pedro de Cluny excepto cien mancuis de Barcelona o su equivalente que dejo a la obra de San Cristóbal (de Busa) por el alma de mi hijo Arnau que allí fue sepultado (...)) [Trad. Autora] Vid Anexo 1.1, PJ 1.04.

<sup>733</sup> "*Relinquo iterum ad cenobium Sancti Laurencii per luminaria illud alodium (...) pro anima mea et uxoris mee et fillii mei Guillelmi atque per hereditatem de filia mea Santia que ibi fuit sepulta sub tali conventu (...)*" (Dono también al cenobio de San Lorenzo (de Morunys), para su luminaria, el alodio (...) por mi alma, la de mi mujer y la de mi hijo Guillermo y por herencia de mi hija Sancha que fue enterrada en ese convento (...)) [Trad. Autora]: Vid Anexo 1.1, PJ 1.04.

<sup>734</sup> "*Adhuc eciam mando ut, exceptus hoc suprascriptum, de meum auere qui remanet qui pro anima mea debet aessae datum, abeant Illor monasteria qui sunt in comitatu Orgellitense, scilicet cenobium Sancti Andrae apostoli (...)*" (También ordeno que, salvo por lo escrito arriba, lo que quede de mis posesiones que debe ser dado por mi alma, que lo tengan los cuatro monasterios que están en el condado de Urgell, esto es el monasterio de San Andrés Apóstol (...)) [Trad. Autora] (Vid Anexo 1.1, PJ 1.01). Aunque Arsenda de Fluvià no concreta más que una ofrenda indeterminada de lo que quede de sus bienes para el cenobio de Trespunts, Arnau Mir de Tost, lo traduce a posteriori, y como se dijo, en cincuenta mancuis y otros tantos sueldos para una tabla de plata de altar: "*Ad cenobium Sancti Saturnini mancuis L et solidos () de plata ad ipsam tabulam. Ad Sancto Andree infra Pontons similiter.*" (Al monasterio de San Saturnino (de Tavèrnoles) 50 mancuis y () sueldos de plata a su tabla de altar. A San Andrés de Trespunts igual.) [Trad. Autora] (Vid Anexo 1.1, PJ 1.02).

<sup>735</sup> Que, de hecho, ofrenda globalmente junto a los otros tres monasterios más importantes del condado de Urgell: Vid Anexo 1.1, PJ 1.01.

<sup>736</sup> "*Et opera Sancto Christophori ualente diners C pro anima filii mei Arnalli.*" (Y a la obra de San Cristóbal cien dineros por el alma de mi hijo Arnau.) [Trad. Autora]: Vid Anexo 1.1, PJ 1.01.

<sup>737</sup> A nivel teórico, las mujeres disponían de los bienes obtenidos por herencia paterna, sin requerir consentimiento ninguno del marido (AURELL, 1998, p. 118). La realidad, sin embargo, es que su libertad de acción dependía de las

concreta “*ad opera*” de su iglesia. De hecho, parece extraño que para el primero de sus hijos se eligiera el sepelio en el dicho lugar y la identificación concreta de ese templo es controvertida, aunque se intuye razonable la suposición de que sea San Cristóbal de Busa por su proximidad al monasterio de Morunys y por poseer Arnau Mir de Tost muy cerca de allí, la iglesia de San Jaime de Boixadera dels Bancs.<sup>738</sup> Los escasísimos vestigios del templo románico, habiéndose reaprovechado su fábrica para la construcción de otro en 1758, -como refiere el dintel del portal-, consisten en un paño de muro de aparejo irregular que denuncia una obra popular. En todo caso, no sorprende, por ello, que Arsenda de Fluvià pretendiera dignificar el sitio auspiciando, en vísperas de la cercana muerte, la construcción de su iglesia.<sup>739</sup>

### 1.2.3 b) La decoración escultórica

La decoración escultórica de la cripta agerense de Santa María que promueven también Arsenda de Fluvià y Arnau Mir de Tost revela su profunda entrega a colocar su empresa a la vanguardia artística del momento y, con ello, significar su *estatus* a través de la promoción artística.

El material conservado, a menudo difícil de distinguir, sobre todo en lo que respecta a los cimacios,<sup>740</sup> de la escultura con que, ya muy después de la muerte de los fundadores, se

---

circunstancias de su propio matrimonio. En el caso de nuestra familia, las altísimas aspiraciones llevan al matrimonio de sus descendientes, Valença y Ledgarda, con maridos de mayor posición social, un conde y un vizconde respectivamente. Sucede así, que las preocupaciones para con los problemas derivados de la herencia que no sólo Arsenda de Fluvià, sino también Arnau Mir de Tost, expresan documentalmente en la última dotación a Sant Pere de Àger y, en sus respectivos testamentos, pronto cuajarán, muertos ellos, al iniciarse una disputa entre Ramón V, de Pallars Jussà, y Armengol IV de Urgell (1066-1092), por la propiedad sobre el castillo de Àger. Y, es que, aunque el señorío es heredado por disposición paterna, por Ledgarda y su marido, el vizconde Gerardo Poncio I, y la soberanía es reconocida en el testamento de Arnau Mir de Tost, como del conde urgelitano, tan pronto como en 1072 se celebra un juicio que enfrenta al conde de Pallars con su homólogo de Urgell y que no se zanja, sino tras una guerra que culmina en 1074 a favor del urgelitano (FITÉ, 1987a, p. 79-80).

<sup>738</sup> FITÉ, GONZÁLEZ, 2010, p. 250.

<sup>739</sup> Otra posibilidad, aunque remota, es que Arnau hubiera sido enterrado en el monasterio benedictino de San Cristóbal de Salinoves (Noguera), que en 1045 consta ya como un priorato dependiente del monasterio urgelitano de Santa Cecilia de Elins (BACH, 1994, p. 291), sobre todo, por la proximidad del lugar en que fue a establecerse, más cercano a los dominios familiares en torno a la sierra del Montsec y, también, porque parece extraño que se pensara al sepelio de todas las hijas un monasterio y para el primogénito una iglesia todavía si quiera sin alzar. Como se ha dicho, no hay nada que lo avale, más que la coincidencia de la dedicación a San Cristóbal con el nombre del templo, “*Sancto Christofori*” al que Arsenda de Fluvià hace la manda.

<sup>740</sup> Se han conservado, entre capiteles e impostas, veinte piezas, algunos in situ, seis en el Museu Diocesà de Lleida (Museu de Lleida Diocesà i Comarcal, Inv. MDL 553, MDL 557, MDL 642, MDL 575, MDL 585, IEI L-5309), otras tres en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (Museu Nacional d'Art de Catalunya, Inv. MNAC 024001, MNAC 024002, MNAC 049368), y el resto disgregados en colecciones particulares o reaprovechados en otras construcciones.

adorna el templo superior,<sup>741</sup> está hoy en día mayoritariamente disgregado y su ejecución fundamentalmente a bisel todavía se alimenta, especialmente en lo técnico, de la plasticidad que confiere, para algunas piezas, el acabado trepanado propio de la tradición escultórica califal (Fig. 1.79-1.90). El repertorio decorativo, sin embargo, es uno que todavía prima lo ornamental y los artífices no pretendieron aquí apropiarse vocabulario ajeno alguno. Las piezas conservadas constituyen un totum revolutum desde el punto de la vista de su forma, empezando por varios de los capiteles que iban adosados a los muros de separación de la cripta y los colaterales de la “iglesia inferior” que, naturalmente, están solamente trabajados por tres de los frentes pese a que su configuración como una caja triangular más bien plana parece casi surgida del esqueleto rectangular de dos impostas unidas a las que se hubiera dado un remate en punta. El resto se debaten en una morfología que oscila entre lo cúbico y la forma más normalizada tronco-piramidal. En conjunto es como si quisieran dar voz a una tesis que sólo tímidamente se atrevió a insinuar F. Fité después de las muchas relaciones establecidas entre el catálogo de motivos de Àger y el que sirvió a ornamentar las impostas, -quizá de la nave-, de la desaparecida catedral de Barcelona (Fig. 1.91),<sup>742</sup> esto es, la parentela de sus talleres.<sup>743</sup>

En los últimos años se ha querido señalar una relación todavía más estrecha entre los artífices responsables de aquellos cimacios y los que después llevaron a término el encargo para la decoración monumental de la cripta agerense.<sup>744</sup> Si no se habla exactamente de las mismas manos es, seguramente, porque el léxico formal de Àger se inscribe en la problemática etimológica que afecta a la escultura de estas geografías en las décadas centrales del siglo XI. Casi cincuenta años después de que se inaugurara la discusión sobre las influencias que convergen en la formación del lenguaje escultórico románico más embrionario que cuaja a ambos lados de los Pirineos manifestándose, por ejemplo, en Saint-Genis-des-Fontaines o en alguna pieza de San Pedro de las Puellas, ya no cabe aquí seguir debatiendo la evidente recepción en el conjunto catedralicio de la ciudad condal, más individualizar los elementos que en Àger darán lugar a otros nuevos sintagmas.<sup>745</sup> Y, es que, aunque en la cripta agerense se advierta aún una clara conexión con el arte califal, más en lo técnico<sup>746</sup> que en lo que refiere la

---

<sup>741</sup> Debería hablarse para esta escultura de la “iglesia superior” de un segundo taller que, por supuesto, adeuda mucho al que trabaja en la cripta (FITÉ, 1990, p. 14) y que F. Español relacionó con los capiteles del campanario de San Esteban dels Gorgs (ESPAÑOL, *et al.*, 1982, p. 206-212).

<sup>742</sup> FITÉ, 1990, p. 11-30, esp. 14; RUEDA, 1992, p. 170-173.

<sup>743</sup> FITÉ, 1994i, p. 127-133, esp. p. 128.

<sup>744</sup> FITÉ, 2009-2010, p. 142.

<sup>745</sup> A la mayoría sorprendía la explosión decorativa que suponía la decoración monumental de la iglesia agerense frente a la austeridad de las formas arquitectónicas de tradición lombarda: ALCOLEA, 1953, p. 176; CARBONELL, 1975, p. 72; YARZA, 1980, p. 99.

<sup>746</sup> Según defendía ya M. Durliat (DURLIAT, 1967, p. 99-102).



pervivencia de temas,<sup>747</sup> desde luego la solución no puede plantearse en términos de *apropiación* más si a caso de intertextualidad. Ello porque se bebe no sólo de aquella tradición, más de fórmulas ya experimentadas por aquella escuela rosellonesa en la primera mitad de la centuria,<sup>748</sup> sin olvidar, en cambio, que cuando los escultores aterrizan en estas tierras cuentan ya el ensayo de ese vocabulario en los cimacios barceloneses y para un templo consagrado en 1058.<sup>749</sup>

Se ha sugerido igualmente un cierto paralelismo para con la escultura de la catedral Sainte-Eulalie-et-Sainte-Julie de Elne, sin especificarse demasiado en qué.<sup>750</sup> Ocurre, ciertamente, que algunas soluciones temáticas, sobre todo las que incorporan palmetas redundan en los motivos que comparecen sobre algunos capiteles de los pilares de Levante de aquel templo. Especialmente significativo es el caso de dos capiteles (MLDC 557, MLDC 553), distintos a los demás en el material lítico, pues se trata de calcárea estando el resto de escultura tallada sobre bloques de arenisca. Ello ha permitido suponer su reaprovechamiento tratándose de ejemplares más antiguos (¿de época tardo-antigua?),<sup>751</sup> y aunque es verdad que la forma de la cesta, troncocónica, difiere en la del resto, la composición bebe del esquema corintio con dos registros de acantos que se sobreponen a un tercer nivel de hojas lisas entre volutas. Aunque la superficie ha acusado bastante desgaste, es justamente en el tratamiento estilizado de los acantos donde más se aproximan los capiteles a la escultura de Elne ya mencionada y, en particular, a algún capitel con un personaje que recoge con los brazos dos hojas similares.<sup>752</sup>

Constituirá además la cripta, por supuesto, un banco de pruebas para el todavía incipiente renacimiento del capitel corintio pues,<sup>753</sup> desde luego, lo que se ha comentado más arriba sobre el tanteo en los formatos traduce la inexperiencia de unos artífices seguramente más acostumbrados al trabajo de otro tipo de soportes más sencillos, esto es, el de las impostas. La resistencia a unos motivos, -en su momento, quizá nutridos del repertorio desarrollado en estuco en otros contextos-, como los trenzados, las palmetas inscritas en medallones y las ondulaciones fitomórficas con brotes vegetales propios de los cimacios de la catedral barcelonesa que allí perpetúan, al mismo tiempo, los de las Puellas, es innegable.

---

<sup>747</sup> YARZA, 1980, p. 92-93.

<sup>748</sup> DURLIAT, 1973b, p. 81.

<sup>749</sup> TÁMARO, 1887, p. 371-377. Cfr. BELLÈS, 1992, p. 158-159.

<sup>750</sup> FITÉ, 2009-2010, p. 142.

<sup>751</sup> FITÉ, 2009-2010, p. 142. Aunque ciertamente los materiales para la escultura de la cripta se sabe fueron obtenidos del propio subsuelo rocoso de la cripta (FITÉ, 2009-2010, p. 141), que se recurriera a un material diverso en aquellos ejemplares no necesariamente desmiente la contemporaneidad para con la talla respecto del resto de piezas de la cripta.

<sup>752</sup> Para la escultura más antigua de la catedral de Elne: GAILLARD, 1938a, p. 94-100; DURLIAT, 1993, p. 210-211.

<sup>753</sup> BARRAL, 1981, p. 117-118.

También lo es, sin embargo, el desarrollo en Àger del esquema corintio según una ejecución más tosca o, si se quiere, menos hábil, para armonizar las proporciones que ocupan los distintos registros de acantos y volutas, incorporando dados con motivos florales y en piña, y dialogándose en todo ello o, más bien, reaccionando a la escultura anterior de Sant Pere de Rodes, de hacia 1030.<sup>754</sup>

Y si F. Fité planteó, con mucho ojo, la vinculación de Arnau Mir de Tost a los que documentalmente se adueñaron el protagonismo de la reconstrucción de la catedral románica de la Santa Cruz y Santa Eulalia de Barcelona, es decir, a los condes Ramón Berenguer I y su esposa, Almodis de la Marca, al punto de haber indicios suficientes para sospechar que hubo de acudir a los propios esponsales de esa pareja,<sup>755</sup> y si esto facultó, ciertamente, una vía plausible para la transferencia aquí de esos escultores, entonces no es menos cierto que el proyecto decorativo de Sant Pere de Àger, por lo menos en lo que respecta a la escultura que sí hubo de trabajarse en vida todavía de sus fundadores, tal y como lo fue también el proyecto constructivo, debe dejar ya de tenerse, visto lo visto, por una empresa de iniciativa individual que centre toda la atención en el noble, más hacerse también plenamente participe a su esposa.

#### **1.2.4 Con origen en la piedad femenina y destino al templo: piedad, *aculturación* y provisión de mobiliario litúrgico**

Si el capítulo se inició incidiendo en que no alcanzó Arnau Mir de Tost mayor posición en su vida que la de señor, no puede decirse menos para la que hasta el último aliento fue esposa suya. No obstante, si se ha puesto de manifiesto como Arsenda de Fluvià se arroga, en primera persona y junto a su marido, la potestad de reformar las costumbres eclesiásticas por vía de la institución no de una sino de tres canónicas, y si se tiene en cuenta que esta labor reformadora será, por herencia de la costumbre carolingia, si a caso una prerrogativa de regalía<sup>756</sup> que, en ámbito catalán, se traspasa sólo y únicamente por homologación de autoridad a condes y condesas, no sorprende entonces en nada que la dama se empeñe, ya en estas fechas y contando el precedente que se puede rastrear hasta la tradición cristiana

---

<sup>754</sup> DURLIAT, 1973b, p. 81; YARZA, 1979, p. 153.

<sup>755</sup> FITÉ, 1990, p. 14; FITÉ, 1994i, p. 128; FITÉ, 2009-2010, p. 142. Desde luego Arnau Mir de Tost figura como testimonio en la emisión de la carta de arras de Ramón Berenguer I a Almodis de la Marca (MIQUEL ROSSELL, 1945-1947, I, 518-520, doc. 489).

<sup>756</sup> VAUCHEZ, 1988, p. 283-415.

peninsular más remota del período astur,<sup>757</sup> a enriquecer los tesoros de los templos con los que se vio involucrada por alguna razón. Y no asombra tampoco porque este tipo de oblación material no será privativa, ni mucho menos, en este espacio temporal de las que ocupan la cúspide del poder feudal. Lo que resulta más insólito es que, como ellas, disponga para ello grandes cantidades y las materias de más valor.

Los señores de Àger dividirán sus bienes muebles, como recuerda la propia Arsenda de Fluvià, "*propter iussionem senioris mei*", por orden de su señor, -su marido Arnau Mir de Tost-, a razón de una mitad para cada uno.<sup>758</sup> Se diría, con ello, que lo que queda en propiedad a la dama es incluso más generoso de lo que se podría esperar pero, de nuevo, cabe recordar que su relación matrimonial, tal y como queda reflejada en su mismo testamento "*per amorem quod Deus misit inter uirum et feminam*",<sup>759</sup> en virtud del amor que Dios colocó entre marido y mujer, escapa a las dinámicas habituales del orden feudal a favor, en cambio, de una simetría anómala con la que se pretende hacer causa común. Lo verdaderamente asombroso, sin embargo, es que aunque la porción del tesoro familiar que corresponde a ambos es efectivamente equitativa y pese a que el inventario de bienes realizado por Arnau Mir de Tost tras la muerte de su esposa y antes de 1072 refleja cómo la fracción que a él pertenece es ciertamente muy rica, de los dos es solamente Arsenda de Fluvià quien, en sus últimas voluntades, decide orientar el destino de su parte del ajuar a la institución eclesiástica, mientras que su esposo beneficia lo religioso con castillos, propiedades alodiales y otros bienes inmuebles.<sup>760</sup>

Así puede inferirse dado que, de entre todas las acciones que Arnau Mir de Tost propicia en los últimos años de su vida, las únicas que tienen algo a ver con mobiliario litúrgico y no han sido específicamente detalladas por Arsenda de Fluvià, refieren la donación de cien mancosos y otros tantos sueldos de plata que destina a las tablas de altar de los monasterios de Sant Serni de Tavèrnoles y San Andrés de Trespunts, sin olvidar, para más inri, que aunque no fue así detallado en el dictamen testamentario de su mujer, integran estas donaciones parte de las ofrendas que el marido realiza, no por su propia iniciativa, sino después de 1068 y para cumplir los designios pre-mortem de su esposa.<sup>761</sup> De hecho, que esos dos cenobios fueran beneficiados con lo que le restara de sus bienes sí fue expresamente establecido ya de

---

<sup>757</sup> Vide *infra* CASE STUDY 02, CASE STUDY 03.

<sup>758</sup> Vid Anexo 1.1, PJ 1.01.

<sup>759</sup> Vid Anexo 1.1, PJ 1.01. Cfr. VINYOLES, *et al.*, 1998, p. 272-274.

<sup>760</sup> Vid Anexo 1.1, PJ 1.04. Cfr. MIRET, 1900 (2006), p. 350-358, doc. 6; SANAHUJA, 1961, p. 342-347, doc. 26; FITÉ, 1994c, p. 36-37; PLADEVALL, 1994c, p. 37-38; CHESÉ, 2011, p. 343-351, doc. 99.

<sup>761</sup> Vid Anexo 1.1, PJ 1.02.

antemano por Arsenda de Fluvià.<sup>762</sup> Es por ello que Arnau Mir de Tost lo hace efectivo siguiendo la línea de lo contemplado por ella para otras iglesias y cenobios.

Resulta que el tipo de ofrenda que su mujer tiene en mente, así en general, se manifiesta, por ejemplo y como se anticipó, con la mitad de los indumentos de caballería de plata (sillas de montar, bridas, espadas y cotas de malla) y la división que a ella corresponde de la vajilla argéntea, es decir, una como se explicó, en términos de apropiación de lo masculino para revertirlo en lo religioso. Y, es que, de todo ello dispone que se cuadren tres partes que deben "*una ex eas donetur in ornamenta de ecclesia Sancti Saturnini de Llordano, et altera ad Sancta Maria de Artesa, et terciam pars ad Sancto Martino de Tost; et hoc sit per adiutorium de tabulas aut in ea ornamenta, quam plus necesse erit ad iam dictas ecclesias*", es decir, cederse en un tercio a los ornamentos para el culto de la canónica de San Saturnino de Llordà, en otro a los de Santa María de Artesa, y en la tercera parte restante a Sant Martí de Tost, destinándose indistintamente a sus frontales de altar o a sus ornamentos y, literalmente, "según sea más necesario a las dichas iglesias".<sup>763</sup>

De nuevo se hace muy revelador que, aunque la fundación y dotación de la canónica de San Saturnino de Llordà fue, como se vio, una empresa conjunta, tal y como también instituyen y dotan juntos las canónicas de Sant Pere de Àger y de San Miguel de Montmagastre, sólo Arsenda de Fluvià se preocupa, específicamente, de asegurar a sus templos el mobiliario litúrgico inevitable. Es así que, a lo previsto para Llordà junto con dos túnicas, una de *ciclaton* y otra de *oved*, sumará para Àger dos perfumadores, uno de ellos de oro, donando a Montmagastre otra pareja de túnicas de *ciclaton* y escarlata, y otro perfumador de plata.<sup>764</sup>

Así, de todas las mandas de Arsenda de Fluvià a la provisión de ornamentos para el culto resulta especialmente relevante la que se hizo, en su nombre, a Sant Serni de Tavèrnoles, por haber de la existencia efectiva del mueble noticia expresa. Se documenta en un inventario del tesoro de la dicha iglesia monástica, con datación controvertida por contenerse en el diploma del acta de consagración que lleva fecha de 1040 y que se tiene por una falsificación.<sup>765</sup> Allí, en todo caso, se habla de "*tabula I de argento*" y aunque el instrumento se redactase, en realidad, en fecha muy posterior, se sabe de otra ofrenda que tuvo por destino, igualmente, la misma tabla argéntea. Es el testamento de Ramón Adalberto emitido

---

<sup>762</sup> Vid Anexo 1.1, PJ 1.01.

<sup>763</sup> Vid Anexo 1.1, PJ 1.01.

<sup>764</sup> Vid Anexo 1.1, PJ 1.01.

<sup>765</sup> DURAN-PORTA, 2015, I, p. 294-295.

unos pocos años antes al de Arsenda de Fluvià, en 1066, y por el que prevé que “*ipsa mea spada cum ipsa lanca et ipso scuto*” se donen “*ad tabulam Sancti Saturnini*”, es decir, que su espada, con su lanza y su escudo se fundan para reutilizarlos en la decoración de su altar.<sup>766</sup> Certificaría ello una dinámica interesantísima, esto es, la de donaciones que no se reservan a la creación ex novo de mobiliario litúrgico, sino al enriquecimiento del ya existente.<sup>767</sup>

Por otro lado, la dignificación del templo de Sant Martí de Tost con ornamentos y un frontal de altar de plata, debe entenderse como una secuela de la dotación en 1040 en la que hubo de participar con su marido y su suegra.<sup>768</sup> En la Cataluña feudal del siglo XI la pujanza social todavía estará basada, en buena medida, en la fuerza de la alianza que se establece a razón del pacto matrimonial pues, a su vez, los dos ejes sobre los que el matrimonio se fortifica son el patrimonio y el parentesco.<sup>769</sup> Una vez desposada, la mujer pasa a integrar la unidad familiar del marido como miembro de pleno derecho y es, en virtud de ello, que Arsenda de Fluvià se esfuerza a hilar, también con sus últimas voluntades, la *memoria* genealógica de su familia putativa. De ahí el ennoblecimiento de la que, por el lado de su marido, constituye la herencia paterna más importante, el señorío de Tost, ya fuera por vía del culto a los santos y la provisión de las reliquias estudiada más arriba, ya fuera con la despensa de los objetos necesarios para el culto mismo.<sup>770</sup>

De ahí también, sin embargo, que dedique una manda particular a Santa María de Artesa. De entrada podría pensarse que el lugar tiene especial significación ya sólo por la adquisición de su castillo de parte de la pareja en 1039,<sup>771</sup> pero a todos suele pasar desapercibido que era en esa villa donde Sancha, madre de Arnau Mir de Tost, poseía el alodio que dejó al cenobio de Trespunts para ser allí sepultada, tal y como confirma el hijo en 1072.<sup>772</sup> Al dotar el ajuar de su iglesia, no sólo con otro frontal de plata, sino también con una túnica de

---

<sup>766</sup> BARAUT, 1983, p. 159-160, doc. 795.

<sup>767</sup> Sucede igual para la tabla argéntea de San Andrés de Trespunts, que ya existía en el momento en que Arnau Mir de Tost realiza una manda para enriquecerla cumpliendo los deseos mortuorios de Arsenda de Fluvià, algo que, además, pone de manifiesto cómo mientras su mujer se empeña en la creación de nuevos objetos, el marido orienta sus deseos a muebles de culto que ya existen: *Vide supra*. I. 1.2., 1.3.1.

<sup>768</sup> BARAUT, 1978, p. 121-124, doc. 49; ORDEIG, 1993-2004, II/1, p. 96-100, doc. 164; FITÉ, 1985, p. 145, doc. 36.

<sup>769</sup> A demostrar esta cuestión dedicó M. Aurell toda la primera parte de su libro dedicado a las relaciones entre el matrimonio y el poder en la Cataluña condal: AURELL, 1998, p. 19-100.

<sup>770</sup> Incluso en su testamento dispondrá otra manda específica a la iglesia de San Jaime del castillo de Tost, en su caso, de una capa de brocado: Vid Anexo 1.1, PJ 1.01.

<sup>771</sup> CARESMAR, 1766, N. 1569; CARESMAR, 1768, N. 12; SANAHUJA, 1961, p. 318-319, doc. 6; CORREDERA, 1978, p. 47, doc. 12; FITÉ, 1985, p. 144, doc. 13; CHESÉ, 2011, I, p. 211-213, doc. 10.

<sup>772</sup> “*Et ad cenobium Sancti Andree dimitto etiam et confirmo hoc totum quod mater mea, cut sit requies, ibi dedit et dimisit simul cum alodio quod predicto cenobio dedi in Artesa pro anima mea et matris atque per hereditatem de filia mea, que ibi fuit sepulta.*” (Y al cenobio de San Andrés (de Trespunts) le doy también y confirmo todo lo que mi madre, que en el cielo esté, le dio y dejó junto con el alodio de Artesa al predicho cenobio, por mi alma, la de mi madre y por herencia de mi hija, que fue sepultada en ese cenobio.) [Trad. Autora]: Vid Anexo 1.1, PJ 1.04.

oved,<sup>773</sup> la nuera se esfuerza así por honrar, igualmente, la herencia materna y, con ello, pone en valor un modo representacional de identificación con la madre-suegra más propio de los siglos anteriores, -aunque también pervivirá en esta centuria-, cuando la definición del prestigio familiar todavía estaba anclada en la lógica matrilineal.<sup>774</sup>

Y si esto es lo que prevé para su parentela no consanguínea, no menos celo hallan sus decisiones para cultivar las políticas familiares de ascenso social entre sus allegados de sangre. Cuidará bien de sus hermanas, condonando las deudas de Quíjol a quien obsequia, además, con dos velos y 4 onzas de oro, pero también de Ermesinda, a quien cede una capa y una cama junto con otras 4 onzas áureas.<sup>775</sup> No obstante, las tenencias de mayor trascendencia, esto es, las de los castillos, son compartidas con su marido, incluso las que le vienen por esponsalicio y, como bien señala T. Vinyoles, de manos masculinas pasan a manos masculinas.<sup>776</sup> Al fin y al cabo, con ello sigue Arsenda de Fluvià intentando alimentar esa vieja noción de los tiempos francos que hacía recaer la importancia de un linaje sobre la línea de ascendencia materna y no paterna. Por eso, provistas las hermanas, debe centrarse la atención en los hijos de éstas o, más bien, en lo que ellos aportarán a sus respectivos matrimonios y patrimonios. En consecuencia, subenfeuda los derechos de los castros de Marcovall, Artesa, Muntanyó, la Guàrdia de Arés y Besora, a sus sobrinos Ramón, Dalmacio y Berenguer respectivamente,<sup>777</sup> mientras que para su sobrino Pedro ruega la posesión de los alodios familiares entregados a Sant Pere de Àger a fin que con ello pueda convertirse así en canónigo de su iglesia.<sup>778</sup>

Otras mandas testamentarias de Arsenda de Fluvià con final en el templo y en las que se involucran objetos orfebres se intuyen de mayor contenido alegórico, como con la de su diadema de oro, y no por la prenda en sí misma más sí por su receptor. Existe, obviamente, una larguísima tradición de donación de adornos lujosos de uso capilar y, en particular, de objetos propios de la *iura regalia* como las coronas que, sometidos a una recontextualización en clave cristiana, encuentran nuevo destino como parte del ajuar litúrgico. Seguramente el

---

<sup>773</sup> Vid Anexo 1.1, PJ 1.01.

<sup>774</sup> AURELL, 1998, p. 25-28.

<sup>775</sup> Vid Anexo 1.1, PJ 1.01.

<sup>776</sup> VINYOLES, *et al.*, 1998, p. 269.

<sup>777</sup> Sus sobrinos, a su vez, le devuelven el favor perpetuando su obra y dando al desarrollo arquitectónico en estas tierras continuidad dinástica. Así se evidencia, por ejemplo, de que uno de los sobrinos de Arsenda de Fluvià no nominados en el testamento, de nombre Guillermo Bernardo, promoviera la obra del nuevo templo de la canónica de San Miguel de Montmagastre; empresa de la que se ha documentado su donación en 1093 de una onza de oro "*ad ipsa opera*" de la iglesia y de otros bienes que "*donent manumisores mei ad ipsa opera sancti Michaelis de ipso clonario*", deben donar sus albaceas a la obra de su campanario: CARESMAR, 1768, N. 103; CHESÉ, 2011, I, p. 415-418, doc. 157.

<sup>778</sup> Vid Anexo 1.1, PJ 1.01.

antecedente más remoto nos devuelve a las donaciones constantinianas de varias *coronam auream* y *coronam argenteam* que el emperador dona a las basílicas de San Pietro y de San Giovanni in Laterano, a la iglesia martirial de San Pietro e San Marcello, o a las basílicas apostólicas de San Pietro, San Paolo y San Giovanni Battista.<sup>779</sup> No sorprende, sin embargo, que privada de cualquier connotación simbólica que aluda al poder de su propietaria como sí sucede con las dichas coronas, la intención de Arsenda de Fluvià para con su diadema no sea su transformación en una ofrenda votiva, más la venta para ceder el precio conseguido a una precisamente de las iglesias de fundación constantiniana, el Santo Sepulcro.<sup>780</sup>

De la Iglesia de la Anástasis fueron obtenidas, recordemos, las reliquias con que se consagrarían los templos de Tost y de Santa María de la Torreta. Y si ello, por sí mismo, pudo suscitar ya en la pareja un fervor particular para con el *Sepulcrum Domini*, el valor milagroso de una de las reliquias depositadas en la segunda de estas iglesias, esto es, un fragmento de cera de un cirio prendido con el Fuego Sagrado del Sepulcro, no haría sino acrecentar aún más esa devoción.<sup>781</sup> Se dijo ya aquí, sin embargo, que la recepción de este tipo de candelas en Occidente no fue ni mucho menos privativa de los señores de Àger.<sup>782</sup> Por ello, y aunque no se le debe restar importancia a su trascendencia simbólica, resulta que en la iniciativa testamentaria de Arsenda de Fluvià se detecta una dinámica semiótica de reciprocidad o *do ut des*.<sup>783</sup> Entendiendo que, en este caso, la bienvenida a dichas reliquias fue, evidentemente, anterior al legado del testamento, ante el advenimiento de su muerte la acción de la dama se concreta como un *countergift* del que se espera, a cambio, una nueva recompensa salvífica.

Cuando se revisan al detalle los objetos que integran los legados de Arsenda de Fluvià, uno apercibe pronto, como le sucedió a T. Vinyoles, que buena parte de ellos son de filiación oriental o,<sup>784</sup> más exactamente, andalusí. No es por casualidad que cuando ha habido de aludirse aquí a algunos de sus tejidos se ha citado textualmente la designación del material que los identifica como tales, siendo el caso las túnicas de *oved* y de *ciclaton*.<sup>785</sup> Se pretendía, de antemano, alertar al subconsciente de la cualidad foránea de estas prendas, sobre todo, al ponerlas la dama en relación a las canónicas de Sant Pere de Àger, San Miguel de

---

<sup>779</sup> DUCHESNE, 1886, I, p. 172-186.

<sup>780</sup> "*Ornamentum meum de caput que est de auro precipio uendere et ipsum pretium dare ad sepulcrum domni mei Ihesu Christi.*" (Mi diadema de oro, mando sea vendida y el precio dado al Sepulcro de mi Señor Jesucristo) [Trad. Autora]: Vid Anexo 1.1, PJ 1.01.

<sup>781</sup> CALDERER, 1994-1995, p. 565-569. Cfr. CASTIÑEIRAS, 2008c, p. 36-37.

<sup>782</sup> *Vide supra*.

<sup>783</sup> *Vide supra* II.

<sup>784</sup> VINYOLES, *et al.*, 1998, p. 274.

<sup>785</sup> Incluso las prendas de escarlata que en los listados de bienes del matrimonio se citan indistintamente con los términos de *otzori* o de escarlata, puede añadirse al grupo de tejidos de probable filiación oriental dado que el hilado en lana de esa tela es de allí característico: Vid Anexo 1.1, PJ 1.01, 1.02, 1.03.

Montmagastre, San Saturnino de Llordà y a la iglesia de Santa María de Artesa. Ya se anunció anteriormente que sus últimas voluntades reflejaban donaciones que o podían agruparse en función de la importancia de la iglesia y del monasterio en el amplio contexto de la Iglesia catalana del primer milenio, o bien, que se integraban en el conjunto formado por aquellos lugares de adscripción al condado urgelitano con posesiones familiares que permitían trazar una línea de paso y de enlace desde sus dominios más meridionales hasta los más septentrionales. Al primer grupo pertenecen las donaciones genéricas de algunas de sus vestiduras de uso corriente, más o menos lujosas, para Santa María de la Seu d'Urgell, Santa Eulalia de Barcelona, Sant Pere de Vic, San Sebastián dels Gorgs, Santa María de Ripoll o Saint-Michel de Cuxa. Al segundo, en cambio, otras tantas túnicas, de nuevo algunas más ricas de brocado y otras más sencillas, que se ofrecen a San Román de Comiols, San Esteban de la Guàrdia de Arés, Santa Margarita de Benavent, San Pedro de Vallferossa, San Saturnino de Besora, San Saturnino de Castelltort, San Andrés de Biscarri, San Vicente de Toló, San Felices de Alós de Balaguer, San Saturnino de Gavarra y la iglesia de San Jaime del castillo de Tost.<sup>786</sup> No obstante, las dejass que previó para Àger, Llordà, Artesa y Montmagastre se encuadran, ciertamente, en un horizonte semántico que requiere aún mayor justificación.

En su estudio sobre la manufactura textil andalusí entre los siglos IX y XII, L. Serrano-Piedecasas concretó que el *ciclaton* o zikilatón designaba un tipo de telas de seda que se empleaban en la confección de túnicas en tonos carmesí, -pues habitualmente se teñían con el kermesse-, y que para el período medieval eran principalmente exportadas de los talleres de producción de tejidos almerienses. Por otro lado, recibían el nombre de *oved/ovedes*, otro tipo de sedas, ahora teñidas en negro, y que se tenían como procedentes de la ciudad Siria de Ubaydiyya. No sólo su importación, sino también la riqueza en sí misma de las prendas hechas con paños de seda justificaba el valor que alcanzaron con su comercialización en siglo XI de unos trescientos y cuatrocientos sueldos respectivamente.<sup>787</sup> La fortuna reunida por los señores de Àger hace perfectamente plausible su adquisición de este tipo de vestimentas en el circuito comercial islámico, cuyo tráfico ha sido incluso documentado para estas mismas geografías.<sup>788</sup> Pero no sólo a los tejidos se limitan los productos de origen musulmán que engrosan el patrimonio familiar. El ya citado inventario de bienes que realiza Arnau Mir de Tost tras la muerte de su esposa da noticia de ciertas piezas de la vajilla y, en concreto, un vaso (*cifo*), un cáliz (*gradal*) y dos bandejas (*naves*) que se definen con la enigmática caracterización

---

<sup>786</sup> Vid Anexo 1.1, PJ 1.01. El inventario realizado por Arnau Mir de Tost tras la muerte de Arsenda de Fluvià contempla un gran número de esas prendas: "*vestimentos XV de pallis et de oztorins qui fuerunt datos per anima de domna Arsendis*" (15 vestiduras de paño y de escarlata que fueron dadas por el alma de doña Arsenda) [Trad. Autora]: Vid Anexo 1.1, PJ 1.03.

<sup>787</sup> SERRANO-PIEDECASAS, 1986, p. 215.

<sup>788</sup> DURAN-PORTA, 2015, I, p. 145.



de salomónicos.<sup>789</sup> De las interpretaciones sugeridas por la historiografía y que convierten el *opus salomonis* en un epíteto de aparato y suntuosidad asociado al mismísimo rey Salomón,<sup>790</sup> e incluso en un nomenclátor de obras firmadas por un artífice con ese nombre,<sup>791</sup> la más verosímil es la propuesta por M. Gómez Moreno sobre una referencia a la técnica orfebre en cuestión, de fundición a la cera,<sup>792</sup> con el matiz además defendido recientemente por J. Duran-Porta, sobre un término especialmente empleado para cuantificar la valía de esas manufacturas;<sup>793</sup> productos orfebres que se vinculan, en todo caso, a una técnica que se recupera, amén de todos, por contacto de los reinos hispanos –y condados catalanes-, con el mundo islámico.

Y no es que no resulten atractivos los objetos que atesora Arnau Mir de Tost, pero más interesantes, sin embargo, al discurso que aquí se plantea son otros objetos que la propia Arsenda de Fluvià considera de su propiedad, esto es, “*meum pumbo de auro dimito ad sanctum Petrum ut pendat coram eius altare cum ipso pumbo que est confecto de olores et est in similitudine de codonio*”, es decir, el perfumador de oro que deja a Sant Pere de Àger para que cuelgue delante de su altar con el perfumador con acabado de *olores* y que tiene la forma de un membrillo, así como “*meum pumbo argenteo pendat coram altare Sancti Michaelis de Mamacastro*”, su perfumador de plata que debe, igualmente, pender del altar de San Miguel de Montmagastre, y el “*speculum indium*” que “*Ad Sanctam Fidem de Concas remaneat*”, o espejo *indium* que se deja a Sainte-Foy de Conques.<sup>794</sup>

El término *pumbo* ha sido siempre muy razonablemente traducido como perfumador pues la descripción de la misma Arsenda de Fluvià como un objeto “de olores” deja poco margen a una identificación alternativa.<sup>795</sup> Recientemente, sin embargo, J. Duran-Porta, ha señalado con mucha coherencia que la forma latina correcta para indicar la relación con un aroma o un perfume sería “*confecto de odores*” y no “*confecto de olores*”, cuya traducción literal sería “con acabado de cisnes”.<sup>796</sup> Aunque una caracterización iconográfica del objeto, que se describiría así como decorado con motivos zoomorfos, se advierte algo ajena a los rasgos simplemente materiales a los que alude la dama de forma generalizada para listar el resto de objetos de su testamento, -tal que hechos, por ejemplo, de oro o de plata-, es cierto

---

<sup>789</sup> Vid Anexo 1.1, PJ 1.03. Cfr. CARESMAR, 1768, N. 80; SANAHUJA, 1961, p. 348-349, doc. 28; CHESÉ, 2011, I, p. 333-335, doc. 89.

<sup>790</sup> GRABAR, 2002, p. 117-125.

<sup>791</sup> MUNDÓ, 1992a, p. 88.

<sup>792</sup> GÓMEZ MORENO, 1919, p. 388.

<sup>793</sup> DURAN-PORTA, 2015, I, p. 93-99.

<sup>794</sup> Vid Anexo 1.1, PJ 1.01.

<sup>795</sup> VINYOLES, *et al.*, 1998, p. 275-276; VINYOLES, 2005, p. 75-76.

<sup>796</sup> DURAN-PORTA, 2015, I, p. 425-427.

que aquí la nota va acompañada de una referencia ulterior a la forma, que se dice “de membrillo”.<sup>797</sup> Así, a los argumentos que esgrime el autor sobre el significado literal de la palabra latina “olores” y sobre el uso un tanto extraño del verbo *conficio* o “acabado de hacer” por el que el escriba habría transcrito un “perfumador acabado de hacer de fragancias”, cuando parece más creíble quisiera decir “un perfumador decorado con cisnes”,<sup>798</sup> se podría añadir el empleo apropiado en la frase del acusativo de *olor/oloris*, lo que acabaría de descartar una confusión ortográfica del intérprete que redactó el documento.

Sea como fuere, de lo que no hay duda es de la función primigenia de esos “*pumbos*”, porque cuando Arnau Mir de Tost se decide a inventariar a posteriori uno de ellos, -el de oro-, lo describe como “*pomo l de auro*”, insistiendo en la forma de fruto del objeto y, por tanto, retratándolo como algún tipo de recipiente esférico.<sup>799</sup> De hecho, el que se donen específicamente para ser colgados delante del altar facultaría su reinterpretación para el templo como incensarios, del tipo que, como bien señaló T. Vinyoles, refiere el texto del Apocalipsis (Ap. 8, 3-5).<sup>800</sup> Del mismo tipo que, según ilustra alguna de las miniaturas de la *Biblia de Rodes* (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Latin 6, III, f. 2v.) se hacían colgar como voto sobre el altar.<sup>801</sup> Sucede, además, que en la relación de reliquias empleadas para la consagración de Santa María de la Torreta, entre las que Arnau Mir de Tost trajo del Santo Sepulcro, se cuenta un fragmento de *timiama*,<sup>802</sup> un tipo de confección olorosa que etimológicamente era connotada como perfume o incienso y que era reservada al culto hebreo,<sup>803</sup> de lo que bien puede inferirse que alguna porción de esa resina la asociara Arsenda de Fluvià a sus donativos en consonancia, desde luego, con lo santificado por ese mismo texto profético:

“Vino entonces otro ángel, y púsose ante el altar con un incensario de oro: y diéronsele muchos perfumes, compuestos de las oraciones de todos los santos para que los ofreciese sobre el altar de oro, colocado ante el trono de Dios. Y el humo de los perfumes encendidos de las oraciones de los santos subió por la mano del ángel al acatamiento de Dios.” (Ap. 8, 3-4).

Sería ésta la segunda vez que en un mismo documento, -su testamento-, la dama recurriría a paragonar sus decisiones a obras pías bendecidas por el *Canon* o santificadas por

---

<sup>797</sup> Esto es de aplicación no sólo al testamento de Arsenda de Fluvià, sino a los otros tres documentos conservados donde se citan bienes de la pareja con referencias generales al material del que están hechos pero nunca con notas iconográficas: Vid Anexo 1.1, PJ 1.01, 1.02, 1.03, 1.04.

<sup>798</sup> DURAN-PORTA, 2015, I, p. 426.

<sup>799</sup> Vid Anexo 1.1, PJ 1.03.

<sup>800</sup> VINYOLES, *et al.*, 1998, p. 275-276; VINYOLES, 2005, p. 76.

<sup>801</sup> DURAN-PORTA, 2015, I, p. 426.

<sup>802</sup> CALDERER, 1994-1995, p. 565-569.

<sup>803</sup> GUAL CAMARENA, 1981, Voz “Timiama”.

la tradición. Si con la construcción de puentes se emulaba el prototipo de acción caritativa que representa san Armengol, al volver a poner sus iniciativas a la altura de la generosidad celestial, desde luego, a parte de una querida legitimidad que, por santa, es incuestionable, los perfumes que ella literalmente ofrece no son sino una metáfora de las oraciones que refiere el texto apocalíptico o, dicho de otro modo, de los sufragios que espera por ella se ofrezcan y del cómo se pretende, en la experiencia liminal que supone el emitir sus últimos deseos, la mediación directa de los cielos. Nada hace pensar, además, que Arsenda de Fluvià no hubiera estado igual de interesada en peregrinar a Tierra Santa que su marido, pero es quizá en la imposibilidad de poder cumplir este tipo de penitencia que recurre a la promoción artística para asimilar sus acciones a este tipo de viaje purgatorio del alma.

Por otro lado, sobre la filiación andalusí de los perfumadores tampoco cabe demasiada conjetura pues, de haber sido concebidos originalmente como incensarios de uso litúrgico, lo lógico habría sido mencionarlos con el vocablo latino de uso común, esto es, como *thuribulum/thurubuli*, mientras que tanto esfuerzo por describir el contenedor se intuye sintomático de un deseo de reutilización de un objeto con origen pagano. Teniendo, además, una imagen tan precisa, desde el punto de vista de la forma y de su contenido decorativo, uno casi no puede resistirse a la comparación con un pequeño relicario de metal sobredorado que se custodia en estas tierras (Museu Diocesà d'Urgell, Inv. MDU 18) y que se tiene por procedente de la catedral de Santa María de la Seu d'Urgell (Fig. 1.76). Se trata de una cajita formada por dos mitades semiesféricas unidas a los lados por un par de bisagras, en cuya tapa se soldó una argolla a través de la cual se hizo pasar una sencilla anilla que facilitaría su colgadura.

Su decoración, a base de leones y aves de cuello largo muy estilizados e inscritos al interior de medallones cordados entre los que se intercalan flores de dos y tres pétalos, siguiendo, por tanto, un repertorio muy similar al de las manufactures textiles de génesis en Al-Ándalus, ha hecho pensar siempre en una procedencia islámica.<sup>804</sup> Aunque el formato concuerda, es verdad que sus reducidas dimensiones, con 4 cm. de diámetro, dificultan que, en algún momento el objeto fuera pensado para pender en el presbiterio. No obstante, nada impide imaginar que, en su función primera bien pudiera haber servido como contenedor de sustancias aromáticas. También es cierto que la recontextualización de los *pumbos* de Arsenda de Fluvià y su servicio a la colgadura sobre el altar, es decir, su uso posterior tal que incensarios haría inclinarse por recipientes que, de forma globular, tendrían al menos la parte

---

<sup>804</sup> VIVES, 1980, p. 488; MINGORANCE, 1992, p. 28.

de la cúpula acanalada o perforada siguiendo, en todo caso, la tradición de perfumadores característicos del mundo andalusí.<sup>805</sup>

Si su vinculación al espacio sagrado de signo cristiano parece,<sup>806</sup> en cambio, más ambigua es porque deben leerse tal que *spolia*, pero teniendo en cuenta la reflexión que hace A. Cutler sobre la mutabilidad connatural al período medieval en reutilización y uso de los objetos y,<sup>807</sup> con ello, diferenciando entre la intención de incautación semántica que se esconde tras el donativo de la dama, y la recepción de los perfumadores en el espacio mismo del templo o la habilidad de los receptores, en este caso los canónigos de Àger y Montmagastre, para valorar la utilidad presente y futura de esos recipientes. Se entenderá esto mejor a partir del enfoque de S. Settis sobre el reuso de gemas de la antigüedad clásica, pues considera que su engaste posterior en objetos de naturaleza litúrgica varia constituye en sí mismo un acto que sirve a neutralizar su significado pagano antes si quiera de que sean colocados en el nuevo espacio al que se han confiado,<sup>808</sup> del mismo modo como la iniciativa de Arsenda de Fluvià de destinar esos perfumadores al ámbito del altar debe tenerse como una performance en sí misma de *interpretatio christiana*; resignificación que ya no será necesaria cuando los canónigos se decidan a hacerlos colgar efectivamente del altar, habiendo mutado ya entonces su significado.

Si el análisis de los perfumadores-incensarios es, como se ha visto, de gran complejidad, no menos misterio envuelve el célebre “*speculum indium*” que la dama dona a la abadía francesa de Conques. Lo arduo del estudio reside, obviamente, en la desaparición de esos objetos y quizá es por ello que ningún historiador se ha aventurado a conjetura alguna sobre el espejo de Arsenda de Fluvià, más que muy recientemente. Sobre la forma y su caracterización material puede sospecharse casi todo, pues como recuerda J. Lerner, ya desde antes del sexto milenio a.C. y hasta después del período que aquí interesa, tanto la producción oriental como la occidental originarán discos metálicos pulidos que tan sólo se diferenciarán entre sí en un modo de agarre mediante empuñadura vertical u horizontal, o en su sujeción

---

<sup>805</sup> En la tradición islámica de perfumadores de época medieval las piezas no siempre tenían necesariamente la parte inferior esférica pero sí la superior perforada. La relación que establece J. Duran-porta con incensarios y no con perfumadores islámicos no es necesariamente infalible (DURAN-PORTA, 2015, I, p. 428), habida cuenta que el uso de los dos tipos de objetos se centraba en el contenido y difusión de sustancias odoríficas, mientras que los incensarios asociados al Islam, como él mismo recuerda, generalmente cumplían la función de braseros (BAUER, 1983, p. 43-50). Es imposible saber si los *pumbos* de Arsenda de Fluvià respondían a una u otra tipología pero es cierto que han sobrevivido algunos de esos perfumadores que bien podrían acomodarse al tipo de objetos aquí en cuestión, tal que un par de origen sirio que se fechan entre los siglos VII y VIII (The Metropolitan Museum of Art, Inv. 69.123, 1999.145) (Fig. 1.77), quizá siendo los de Àger algo menos suntuosos.

<sup>806</sup> Sobre la reutilización de objetos de filiación islámica en el contexto religioso: SHALEM, 1998, esp. Cap. VII.

<sup>807</sup> CUTLER, 1999, II, p. 1055-1083.

<sup>808</sup> SETTIS, 1983, III, p. 373-486.

alternativa mediante un cordón que se traba a un remate en forma de nudo.<sup>809</sup> La incógnita en el ejemplar ofrendado por Arsenda de Fluvià yace, nuevamente, sobre el epíteto que bien podría indicar su génesis oriental.

La documentación altomedieval del término *indium*, evidentemente, jamás referirá productos importados de una lejana India en todo ajena al conocimiento del promotor del Occidente medieval, sino más bien un tipo de pigmento azul usado en la tintura, el mismo con el que seguramente se colorearon los paños que envolvían la lipsanoteca de Tost.<sup>810</sup> Alguna información suplementaria del objeto la aporta también el catálogo de bienes de Arnau Mir de Tost (post 1068), en el que se describe como “*speculo I Indium coperto argent*”,<sup>811</sup> con lo que, desafortunadamente, no descubre nada que escape tampoco a lo habitual, pues los metales que con más frecuencia se emplean son el bronce con recubrimiento, como en este caso, de plata.<sup>812</sup> De todos modos, el calificativo es por sí mismo lo suficientemente elocuente como para señalar, por lo menos, un topónimo exótico y foráneo. Es por ello que la historiografía se ha decantado, sobre la base de la atribución generalizada de los espejos medievales conservados a centros de producción islámica con base fundamentalmente en Irán, por entender que con ese apelativo los señores de Àger estarían calificando, en general, un foco productor oriental *senso lato*.<sup>813</sup>

Una propuesta alternativa, no por ello menos arriesgada, pasaría por considerar la tradición sasánida de espejos de tamaño reducido o de bolsillo en vidrio, con gran popularidad entre los siglos III y VII en el Oeste de Irán y que, aunque en su diseño siguen fielmente el modelo de placa convexa, en realidad, después se unen a una montura en yeso que recibe una capa pictórica.<sup>814</sup> Si bien, nada de lo descrito permite acercar el espejo de Arsenda de Fluvià a una de las tres variantes mencionadas, la posibilidad de que incorporara algún aplique en yeso pintado en azul podría, a nivel teórico, haberle valido apellidarse con el nombre del dicho pigmento. El problema plantea difícil solución pero sobre su filiación extranjera e islámica ambas posibilidades hacen que no se admita casi discusión. De nuevo, por tanto, un objeto de origen musulmán que de las manos de la dama pasa a un entorno distinto, ahora monástico. Y con ello ya son varios y sí, con la recepción del espejo por la abadía de Sainte-Foy de

<sup>809</sup> LERNER, 1996, p. 11-40, esp. p. 11-12.

<sup>810</sup> El pigmento, en su denominación actual, se conoce como Índigo y su cita como pigmento de origen foráneo o, más concretamente, “*de Bagadell*”, es decir, de Bagdad se encuentra, por ejemplo, en la reglamentación de la tintorería Valenciana por el rey Jaime I en 1252 (HUICI, 1916-1919, I, N. 416).

<sup>811</sup> (1 espejo *Indium* cubierto de plata) [Trad. Autora]: Vid Anexo 1.1, PJ 1.03.

<sup>812</sup> Así se consigna ya en el estudio de J. Lerner que abarca bastantes ejemplos conservados y documentados (LERNER, 1996, p. 11-40) y para ilustrarlo sirve uno de los muchos ejemplos de espejos de producción islámica, como el conservado en New York del siglo XII (The Metropolitan Museum of Art, Inv. 42136) (Fig. 1.78).

<sup>813</sup> DURAN-PORTA, 2015, I, p. 152-153, 428-429.

<sup>814</sup> SIMPSON, HERMANN, 1995, p. 148-149.

Conques, de la donación podría hacerse una lectura superficial como motivada por el prestigio de su tesoro orfebre o la devoción a su santa mártir.<sup>815</sup> Ello, o lo opuesto que sería hacer el ejercicio de dejar hablar al personaje fantasma que dicta sin ser visto, y así encajar los versos de Arsenda de Fluvià en la poética del concepto ambivalente de *apropiación*, o más particularmente, de *aculturación*, como lo entienden R. Nelson y R. Shiff tal que proceso estimulado por la intención deliberada de un sujeto de ganar poder y de lo que resultaba,<sup>816</sup> además, la definición de C. Owens como un medio eficaz de auto-representación del individuo mismo.<sup>817</sup>

El testamento de Arsenda de Fluvià se convierte en el locus donde cristalizan los actos de toma, ella en el agente que arrebató y el Islam, en tanto que el fenómeno no es sino un modelo más de interrelación cultural, la entidad artística y social de la que se obtiene. Decir que la dama pretendió retratarse como un ser dominante e, incluso, despótico, parecería exagerado si no fuera porque con sus *spolia* está traduciendo, del contexto en el que se ha desarrollado su vida, lo textual a lo material. Para ilustrarlo sólo cabe tomar en préstamo las palabras del matrimonio según se expresan en la dotación de Àger de diciembre de 1060 cuando “*pro meritis eterne retribucionis*”, por el mérito de la retribución eterna hacen escritura de donación recordando la misericordia de Dios “*quia dedit nobis triumphum super gentem paganam*”, que les dio el triunfo sobre la gente pagana.<sup>818</sup>

Relacionar los objetos de origen islámico de Arsenda de Fluvià con el botín obtenido en la expedición de Córdoba de 1010 en la que los mercenarios catalanes fueron contratados por el bando árabe que lidera Muhammad Al-Mahdi,<sup>819</sup> sería caer en la costumbre historiográfica que parchea con ello la procedencia de todo aquel objeto medieval andalusí relocalizado en un contexto eclesiástico catalán. Más certero parece apuntar al saqueo derivado de las campañas de recuperación de Àger y Montmagastre en las que sí tuvo participación Arnau Mir de Tost, o bien imputarlos a una transacción comercial que, aunque desdibujadas por el trasunto bélico propio de estos tiempos, debieron ser más normalizadas de lo que la documentación permite deducir.<sup>820</sup>

---

<sup>815</sup> El espejo, ciertamente, constituía una donación importante habida cuenta de su valoración en cien mancusos: “*Ad Sancta Fide unum (s)peculum cum argento qui ualent mancusos C.*” (A Sainte-Foy un espejo de plata que vale cien mancusos.) [Trad. Autora] (Vid Anexo 1.1, PJ 1.02).

<sup>816</sup> NELSON, SHIFF, 1996, p. 117.

<sup>817</sup> OWENS, 1992, p. 88-113, esp. p. 96-99.

<sup>818</sup> CARESMAR, 1768, N. 46; CORREDERA, 1978, p. 57, doc. 46; FITÉ, 1985, p. 150, doc. 72; CHESÉ, 2011, I, p. 269-273, doc. 46.

<sup>819</sup> VALENCIA, 2011, p. 76-79.

<sup>820</sup> Sobre noticia de tentativas cristianas comerciales en la ciudad musulmana de Balaguer: BONNASSIE, 2001, p. 211.

En cualquier caso, la transferencia de esos tejidos y de esos ornamentos al ajuar de las iglesias de Àger, Montmagastre, Artesa y Llordà, donde la injerencia familiar será una constante y cuyos castillos representan los “*multa pericula et tribulationes ac persecuciones*” que todavía plagan la mente de Arnau Mir de Tost y Arsenda de Fluvià en la última dotación agerense que realizan en vida,<sup>821</sup> no puede comprenderse sino como un intento de ella por delimitar sus rasgos de identidad, mientras que, al mismo tiempo, esa construcción documental de su propia *memoria* pasa, en el objetivo de alcanzar los cielos, por manipular desde la órbita de lo artístico los productos sobre los que “aparentemente” una cultura que se pinta desigual no debería tener ya control alguno. Su *agency*, en este caso, no puede ser definida sino en términos de *aculturación*. De hecho, incluso en la propia Sainte-Foy de Conques se cuenta con un precedente que relaciona la trama de “conquista” y la reutilización de los objetos que emanan del pillaje como ornamentos de altar. Es el relato recogido por el *Liber Miraculorum Sancte Fidis* sobre una silla argétea de montar que el conde de Roergue, Ramón III (945-1010), había apresado defendiendo en 985 la ciudad de Barcelona del asalto cordobés y que envía a la abadía conquesense para que del metal fundido se obre una cruz.<sup>822</sup>

---

<sup>821</sup> CARESMAR, 1766, N. 1577; CARESMAR, 1768, N. 75; VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), IX, p. 255, Ap. XVI; CORREDERA, 1978, p. 66-68, doc. 75; FITÉ, 1985, p. 171, doc. 113; CHESÉ, 2011, I, p. 320-325, doc. 85.

<sup>822</sup> FAU, 2002, p. 188.

### 1.3. Perpetuación de la causa familiar: la transmisión de un legado material e inmaterial

La promoción artística y arquitectónica de Arsenda de Fluvià y Arnau Mir de Tost representa el ejemplo de un modelo esencialmente colaborativo, donde la acción de la mujer está constantemente interrelacionada con la del marido y viceversa. Lo demuestran las decisiones mismas de Arnau Mir de Tost post óbito de la esposa. Primero porque, aún y reorientando su generosidad para con las espadas y cotas de mallas que, en su testamento emitido en 1072, él lega a sus *milites*, devolviéndolas así, al seno de caballería al que naturalmente pertenecen,<sup>823</sup> en todo lo demás respeta el destino de sus ofrendas. Hasta tal punto lo tributa que llega allí a afirmar “*illud mobile quod uxor mea dimisit pro anima sua quantum non erit datum in vita mea, post obitum meum, totum sit datum sicut ipse iussit in suo testamento*”,<sup>824</sup> y por tanto, confirma que se siga estrictamente el mandato de Arsenda de Fluvià. Pero si no lo altera entonces, tampoco hubo de hacerlo incluso antes, tal que inmediatamente después de la muerte de su esposa, cuando él mismo, en calidad de albacea testamentario, realiza una serie de mandas siguiendo en todo sus designios.<sup>825</sup>

También lo avalan, desde el otro bando, las declaraciones mismas de Arsenda de Fluvià cuando, a tenor de lo que ella misma establece en su testamento “*Hoc que senior meus prefatus donauerit aut dubitauerit in suo testamento, que modo abet factum aut in antea erit facturus usque ad extremum obiti sui, ego, Arsendis predicta, omnes meos directos que abeo in hoc que ille dederit aut dubitauerit, ego dono et conseruo ad sedes et monasteriis et sanctis secundum uoluntate prefatus uir meus*”,<sup>826</sup> estipula, que cuanto le reste sin establecer destino sea dado por su esposo a merced de su criterio, con lo que vuelve a alinear su juicio al de su marido.

Ambos diseñan, además, un esquema de actuación vital de transmisión intergeneracional. Todo lo que hacen está pensado para aquilatar el proyecto familiar, afianzar el estatus de la familia y asegurar la posición de sus descendientes. Recordemos que Arnau Mir de Tost y Arsenda de Fluvià no fueron nunca más que señores. Con ello, el matrimonio en

---

<sup>823</sup> Vid Anexo 1.1, PJ 1.04.

<sup>824</sup> (Y todos los bienes muebles que mi mujer dio por su alma que no hayan sido dados en mi vida, después de mi muerte, todo sea dado según ella ordenó en su testamento) [Trad. Autora] Vid Anexo 1.1, PJ 1.04.

<sup>825</sup> Vid Anexo 1.1, PJ 1.02.

<sup>826</sup> (Lo que mi susodicho marido haya dado o estimado en su testamento, que ya ha hecho o hará en el futuro hasta el extremo de su muerte, yo, Arsenda predicha, doy y mantengo todos mis derechos que tengo sobre lo que él habrá dado o estimado, a las sedes y monasterios y a los santos según su testamento y voluntad de mi predicho marido) [Trad. Autora]. Vid Anexo 1.1, PJ 1.01.



1056 de su hija Valença con el conde Ramón V, de Pallars Jussà (1047-1098), sirvió explícitamente a un propósito similar.<sup>827</sup> Así es también, sin embargo, cómo para ampliar el horizonte patrimonial de la familia se orquestó el casamiento en 1067 de otra de sus hijas, Ledgarda, con Poncio Gerardo I, vizconde de Cabrera y de Girona (1050-1105/ 1044-1104).<sup>828</sup> Todo en vistas a reforzar la *potestas* familiar. Lo que ellos transmiten es, fundamentalmente, un legado inmaterial cuya urdimbre se dedican a tramarla durante toda su vida. No obstante, si hubieron de empeñarse en la costura sentando en vida el *exemplum* para sus hijas, así las puntadas que darán a las puertas de la muerte no son menos significativas.

### 1.3.1 Del seno materno a la posteridad

Juntos es también que, en el momento de testar, idean un reparto, en este caso de sus propiedades materiales, que debe resarcir a sus hijas en virtud de los intereses que mejor favorezcan a cada una de ellas. En cuanto a los castillos, Arnau Mir de Tost lega a su hija Valença y al hijo de ella de nombre Arnau Ramon, futuro conde de Pallars Jussà (1098-1111), - y para que recayendo en manos masculinas se eviten reclamaciones-, todos los castros que se orientan en la línea de expansión natural del condado de Pallars Jussà hacia el sur de sus propios dominios y hacia la Ribagorza aragonesa.<sup>829</sup> De las dos hijas, es la que ha alcanzado mayor estatus social, en consecuencia, a lo anterior suma el castillo de Selvanya y la parroquia de Tost junto con otras iglesias de su vecindad, todo del núcleo del Pla dels Sants Tirs y, por tanto, le transmite la parte fundamental en torno a su herencia paterna del señorío de Tost.<sup>830</sup>

Y no es que el padre no pretendiera ser equitativo para con sus dos hijas y sucesoras sino que, como se verá, del legado de Legarda, Arnau Mir de Tost establecerá una clara segregación entre las propiedades que interesan a los condes de Pallars, y las que conciernen el provecho de los condes de Urgell y de Barcelona, quizá intentando mantener hasta el final la neutralidad que en vida le permitió acumular su riqueza personal. Así, a Ledgarda y, de nuevo

---

<sup>827</sup> La primera donación en virtud del esponsalicio que se entiende necesariamente posterior a la celebración de las nupcias se fecha el 26 de octubre de 1056 (MIQUEL ROSSELL, 1945, I, p. 78-79, doc. 64; FELIU, SALRACH, 1999, II, p. 882-884, doc. 476; FITÉ, 1985, p. 149, doc. 59).

<sup>828</sup> Se tiene el matrimonio por celebrado antes de 1067 o en esa fecha habida cuenta que en la dotación familiar a Sant Pere de Àger de 4 de abril de ese mismo año, Ledgarda ya firma como "*uicecomitisse*" (CARESMAR, 1766, N. 2496; CARESMAR, 1768, N. 74; SANAHUJA, 1961, p. 337-338, doc. 23; CORREDERA, 1978, p. 65, doc. 74; FITÉ, 1985, p. 169, doc. 103; CHESÉ, 2011, I, p. 313-315, doc. 80).

<sup>829</sup> La única excepción la constituye el castillo de Caserras de Castillo, mucho más al Sur, pero es el propio Arnau Mir de Tost quien recuerda que se lo dona porque ya se lo había traspasado a Valença en vida.

<sup>830</sup> Vid Anexo 1.1, PJ 1.04.

y por la misma razón, a su hijo, el futuro Gerardo Poncio II, de Girona y Cabrera, hace heredar, de todos sus castillos, aquellos que según él mismo hace constar detentaba en feudo por barceloneses y urgelitanos.<sup>831</sup> Por su parte, Arsenda de Fluvià ya se encargó antes de que a esa misma hija correspondiera el castillo que mejor significaba la herencia materna por vía de su suegra, el de Artesa.<sup>832</sup> El padre da lo del padre a una hija y la madre da lo de la madre/suegra a la otra. Para compensarlo, sin embargo, los bienes que le correspondían por sponsalicio, los castillos de Muntanyó y de la Guàrdia de Arés, ambos sitios en el mismo término, hace que sean cedidos a su hija Valença.<sup>833</sup>

Del testamento de Arnau Mir de Tost, junto a la cesión hereditaria del feudo de sus castillos, se percibe algo igual de importante, esto es, el cómo forma parte también de la herencia familiar el dominio religioso, tanto sobre el patrimonio, salvaguardando los bienes con los que se quiso dotar a la canónica agerense, -de los que impide a sus descendientes enajenarlos-,<sup>834</sup> casi de potestad señorial, como por lo que tiene de legado inmaterial, es decir, sobre la transmisión a sus sucesoras de una idea, la del éxito de una empresa de esas características; la de participar de la reforma de los usos de la Iglesia mediante la fundación e impulso de casas canónicas.

Y así, aunque se advirtió que la promoción de Arsenda de Fluvià en vida está fundamentalmente colegiada con su marido, es cuando ella se desmarca y decide en solitario, sin embargo, cuando su acción o *agency* se asocia, como se ha visto, a fenomenologías mucho más interesantes. Así, a cultivar esta idea en la mente de sus mismas descendientes contribuirá también, por supuesto, Arsenda de Fluvià. Ella, como ya es habitual, de forma más velada, dando el pespunte a las costuras pues legalmente no podía más. Si con las mandas de su testamento destinadas a beneficiar a las iglesias de los castros familiares<sup>835</sup> ya sienta buen ejemplo, también es en sus últimas voluntades que indica:

*"Et meos anulos de auro cum eorum iemas et gegonciis, que sunt in eis, et mudellis de auro sint uenum dati per eorum precium ad filias meas in ualente. Et ipsam precium sit datum pro anima mea, si illas emere uelint"*

“Y mis anillos de oro con sus joyas y gemas, que están en ellos, y los broches de oro deben ser vendidos y su precio dado en valor a mis hijas. Y que el precio sea dado por mi alma, si ellas quieren comprarlos”.<sup>836</sup>

---

<sup>831</sup> Vid Anexo 1.1, PJ 1.04.

<sup>832</sup> Vid Anexo 1.1, PJ 1.01.

<sup>833</sup> Vid Anexo 1.1, PJ 1.01.

<sup>834</sup> Vid Anexo 1.1, PJ 1.04.

<sup>835</sup> Vid Anexo 1.1, PJ 1.01.

<sup>836</sup> Vid Anexo 1.1, PJ 1.01.

Más tarde, en el mismo documento vuelve a incidir en que a su hija Valença, “*concedo pellicia mea maiore armellina cum tela l de oztorino et cum affliballis meis minores de auro*”,<sup>837</sup> es decir, le deja con otras ricas prendas sus agujas pequeñas de oro. Son el mismo tipo de obsequios por los que espera se le procuren sufragios pero también son parejos a las “*asfflibullis meis maioribus de auro*”, agujas mayores de oro con que, junto al espejo, bendice a la abadía de Sainte-Foy de Conques.<sup>838</sup> De un modo u otro parece como si quisiera inculcar en sus hijas, y más especialmente a una de ellas, el valor de ofrendar parte del tesoro de sus bienes personales y de uso cotidiano a la Iglesia. Desde luego, será Valença, sobre todo, quien recogerá el guante, tomando el relevo de sus padres con la fundación de la canónica de Santa María de Mur.<sup>839</sup>

El acta de consagración de la iglesia el 12 de enero de 1069 recuerda por palabras de su marido, Ramón V, que “*Ego Reimundus comes, et coniux mea Valencia comitissa (...) expunxit nos Deus et trina maiestas, ut edificaremus domum ad honorem domini nostri Iesu Xpristi, et in onore Dei genitricis Mariae et in onore sancti Petri apostoli et sancti Stephani protomartiris, qui sunt in comitatu Paliarense et in castro quod vocitatur Muro*”,<sup>840</sup> es decir, que el conde con su esposa, la condesa Valença, fueron por Dios y la majestad trinitaria movidos para que edificaran una iglesia en honor de Dios, de su madre María, de san Pedro Apóstol y de san Esteban protomártir, en el condado de Pallars y en el castillo que llaman de Mur. Y así, siguiendo fielmente el paradigma que establecen sus progenitores para Sant Pere de Àger, Valença promueve, con su marido, la institución de una canónica, aquí de canónigos regulares agustinianos y, por tanto, de observancia más estricta que la aquisgranense, patrocinando además y también conjuntamente, la construcción misma de su iglesia. Se concibe como un templo de planta basilical de tres naves de idéntica largura, -de las que fueron especialmente alteradas la septentrional, destruida y reconstruida en hechura gótica, y la meridional, donde se abrieron también en ese momento varias capillas-, con tres ábsides de perfil semicircular para los que se reservó toda la decoración arquitectónica a base de lesenas y arcuaciones ciegas que, en el ábside mayor se perforan considerablemente hacia el interior del muro (Fig. 1.92).<sup>841</sup>

---

<sup>837</sup> (le concedo mi mejor armiño con una ropa de escarlata y con mis fibulas pequeñas de oro) [Trad. Autora]: Vid Anexo 1.1, PJ 1.01.

<sup>838</sup> Vid Anexo 1.1, PJ 1.01.

<sup>839</sup> Para una cronología aproximada del proceso de fundación de la canónica de Santa María de Mur: CORREDERA, 2003, p. 13-26.

<sup>840</sup> MIRET, 1911, p. 114-116; BARAUT, 1978, p. 144-148, doc. 68.

<sup>841</sup> VINYOLÉS, RODRÍGUEZ, 1998-1999, p. 129-143.

Y si ello es lo suficientemente elocuente del calado que tuvieron en ella las acciones de sus padres en general, más profunda todavía fue la huella estampada por su madre pues, de nuevo por voz del mismo conde sabemos “*Ego Reimundus comes et coniux mea Valencia comitissa cum alumnis meis donamus ad iam dicta ecclesia in die dedicacionis eius ornamenta illius, aut rem*”,<sup>842</sup> que Valença y Ramón V con sus hijos donan a la dicha iglesia en el día de su dedicación los ornamentos y bienes que le corresponden. El mobiliario litúrgico donado merece la pena, por supuesto, consignarlo, sobre todo porque es la propia acta de dedicación y dotación la que incluye un inventario con el detalle del mismo:

*“Scriptura memorialis de ipsis ornamentis sancte Marie katri Muri que habebat per diem quando Galindus presbiter reliquit claves ecclesie in manu Berengarii et aliorum clericorum eiusdem ecclesie. In primus sunt ibi kartule alodiorum sancte Marie et libri maiores vel minores .X. Cruces. III. et textus argentei .II. et candelabra .VIII. ferri et .I. lautoni, et citreum .I., et hostiarios férreos, et .III. tintinabula erea et turibula (...) et .I. argenti et scrinia hispanici operis .VI. et xpristallum et corporalia .III., et superpellicia maiora vel minora .VIII., et signa maiora vel minora .III. Sacerdotale vestimentum casulla optima de cicletono et stola optima, et amictum, et camisum et manipulum et cinta; aliud autem vestimentum sacerdotale álbium optimum et quotidiana vestimenta sacerdotalia .II., et planetes lineae .I., et stole optima .II. (...) et cortinas optime .II. (...) et sirica superaltaria .II., et bocherinum .I. et capcales maiores et minores .V. (...) .II., dalmáticas .V. (...) .II., amictus .VI. (...) optimas at cotidianas .VII. (...) auriorini vel argentei et calicem unum argenteum (...) orzolum et una conusta et duo vasa, ligneacus ad sacrificandum et .I. bazi de lautone et due columbe lignee, et quoasteintoria .III. maiores et minores, et arche lignee .III. et serralios .II. et duo catenata et .I. cortina crucifixi, et quotidiana indumenta ipsius altaris, et per altaria varii coloris .III., et cortine dominice ymaginis .II. et arca .I.”*<sup>843</sup>

Es imposible determinar cuantos de los ornamentos y mobiliario de este catálogo que haría las delicias de cualquier estudioso del textil y de la orfebrería medieval, fueron dados del ajuar personal de la pareja y cuantos fueron especialmente encargados por ambos a raíz de la dedicación del templo. Los candelabros, aceiteras, vinajeras, vasos, el bacín, las arcas, cerrojos y cadenas, e incluso el cáliz de plata, son objetos que indistintamente podían pertenecer al menaje civil de uso doméstico. También es muy probable que muchas de las

<sup>842</sup> MIRET, 1911, p. 114-116; BARAUT, 1978, p. 144-148, doc. 68.

<sup>843</sup> (Escritura memorial de los ornamentos de Santa María del castillo de Mur que tenía el día en que el presbítero Galindo dejó las llaves de la iglesia en manos de Berenguer y de otros clérigos de la misma iglesia. En primer lugar, están las cartas de los alodios de Santa María, 10 libros mayores y menores, 4 cruces, 2 tejidos de plata, 8 candelabros de hierro y 1 de latón, 1 aceitera, y hostiarios de hierro, 4 campanitas de bronce, (...) incensarios (...) y 1 de plata, 6 cofrecitos de obra hispánica y de cristal, 4 corporales, 9 sobre-pellicas, grandes y pequeñas, 4 campanas grandes y pequeñas. Como indumentarias sacerdotales, 1 casulla muy buena de *ciclaton* y 1 estola muy buena, 1 amito, 1 alba, 1 manipulo y 1 ceñidor; otro vestido sacerdotal blanco muy bueno, 2 vestidos sacerdotales cotidianos, 1 planeta de lino y 2 estolas muy buenas, 2 cortinas muy buenas (...) dos cubre-altares de seda, una tela de *bocaram*, 5 cabezales, grandes y pequeños, 2 (...), 5 dalmáticas, 2 (...), 6 amitos, 7 (...), muy buenas y cotidianas, (...) de oro y de plata y un cáliz de plata, (...) vinajeras y una *conusta*, 2 vasos de madera para el sacrificio, un bacín de latón, dos palomas (eucarísticas) de madera, 4 *quoasteintoria* grandes y pequeños, 3 arcas de madera, 2 cerrojos y 1 cadena, 1 cortina para cubrir el crucifijo, la vestimenta cotidiana del altar, 3 paños varios de colores para el altar, 1 cortina para los domingos, 2 imágenes y 1 arca.) [Trad. Autora]: MIRET, 1911, p. 114-116; BARAUT, 1978, p. 144-148, doc. 68.

vestiduras, casullas, dalmáticas, albas, sobre-pellicas, amitos, estolas, cíngulos y manípulos pudieran haberse reconvertido a partir de capas, mantos y cíngulos de entre la indumentaria del matrimonio para uso cotidiano. Ciertamente es, sin embargo, que se puso especial cuidado no sólo en dotar a los oficiantes del atuendo ceremonial prescriptivo sino incluso a sus acólitos, como en el caso de la planeta de lino, indumento que habitualmente era vestido por diáconos y subdiáconos. El mismo celo, desde luego, que se tuvo en la provisión de todos los paños apropiados para vestir la mesa del altar o velarla con algunas de las telas que se mencionan y que debieron funcionar como *antependia*, así como a cubrir las paredes del templo, prestando incluso atención al diferente color que debía observarse en las vestiduras a tenor de las distintas celebraciones. Los libros litúrgicos y otros objetos, como los hostiarios, los incensarios, las cruces, las campanitas, las imágenes (Majestades, Vírgenes o *Maresdedéu*, Sepulcros, Descendimientos), o las palomas destinadas como reserva eucarística, con una finalidad expresamente litúrgica o privativos de la celebración del rito eucarístico<sup>844</sup> se intuye debieron, en cambio, ser creados ex profeso.

No pasa, por tanto, inadvertido cómo Valença emula a su madre en la dotación al templo de *ornamenta ecclesiae*. De todo el corpus inventariado despuntan, sin embargo, los cofrecitos-relicario (*scrinia*) que se dicen de obra *hispanicis* y la casulla de *ciclaton*. Y, es que, uno se vería casi tentado de asociar la dicha casulla de paño bermellón a la capa escarlata que, en sus últimas voluntades, Arsenda de Fluvià lega precisamente a Valença, mientras que, al mismo tiempo, bastaría volver la vista líneas arriba hasta el documento de sepelio del conde Armengol III para comprender que lo que refieren los documentos en estos tiempos como *Hispania* se refiere, por descontado, a los territorios peninsulares de dominio sarraceno. No estaría de más, no obstante, volver a insistir en cómo, con la hija, y mediante la donación de unas cajitas de vidrio de origen islámico al ajuar del templo se redonda en la acción de *apropiación* evocando el gesto de la madre y urdiendo, de nuevo, una dinámica de reciprocidad o de intercambio de objetos de culto por recompensas redentoras. El decorado ha cambiado pero la opera que suena de fondo no tanto, pues son las mismas tierras, y la dotación de ornamentos para la consagración se realiza sólo un año después del traspaso de Arsenda de Fluvià. Podría obviarse pero, ¿cómo?, si en el propio instrumento de dedicación se ruega que “*Et qui hoc offerencia dedit aut adiutorium eius fecit aut auxilium eius prebuit dimittat illi Deus omnia peccata sua preterita, presenciam atque futura*”,<sup>845</sup> a quienes hayan donado esta ofrenda o

---

<sup>844</sup> Sobre los objetos que integran el mobiliario litúrgico medieval: BANGO, 2001a, p. 155-188; BACCI, 2008, p. 195-205; DURAN-PORTA, 2008, p. 15-30, esp. p. 24-30; CASTIÑEIRAS, 2011, p. 9-75; MARTÍN ANSÓN, 2011, p. 203-248.

<sup>845</sup> MIRET, 1911, p. 114-116; BARAUT, 1978, p. 144-148, doc. 68.

la hayan asistido o auxiliado, que Dios les perdone todos sus pecados pasados, presentes y futuros.

### 1.3.2 Un ajedrez controvertido

No se ha hablado todavía de las piezas por las que, sin duda, la literatura de corte artístico ha dado al matrimonio de Àger mayor notoriedad, los escaques de su juego o, más bien múltiples juegos, de ajedrez. Si todavía no se ha dicho nada, empero, es porque no correspondía hablar de ellos hasta llegados a este punto, al de la transmisión hereditaria de los valores familiares, en lo que se intuye jugaron los escaques el papel pertinente.

Volviendo a los tiempos pretéritos, es en el testamento de Arsenda de Fluvià donde se halla la primera primerísima noticia documental de "*Tabulas nostras et eschachos uadant secundum mandamentum seniori me*",<sup>846</sup> unas fichas y unos escaques que pertenecen al matrimonio y deben dejarse según mande su esposo. La segunda cita más antigua que se tiene remite a un momento no demasiado alejado, el de emisión del catálogo de bienes que realiza el marido para poner en orden sus asuntos. Allí se inventarían con más detalle como "*tabulas unas argenteas cum illorum tabuler X parilios, III d'escabs uiuoril, et alios III parilios de cristallo*",<sup>847</sup> es decir, 10 pares de piezas (fichas del juego de tablas) de plata con su tablero, 3 pares de escaques de marfil, y otras 3 parejas de cristal de roca. Si la dama ordenó que la última decisión fuera de Arnau Mir de Tost, nadie puede decir a ciencia cierta qué dictaminó él sobre su destino final. Puede intuirse que, siguiendo los designios de su esposa, conviniera en que las piezas fueran legadas a sus descendientes. No es tampoco que Arsenda de Fluvià lo explicita claramente pero a la glosa aludida no dudó en añadir otra manda en virtud de la cual "*Meam pelliciam de alfanech cooperta de freso cum capa de oztorino facta cum freso uendant supradicti mei elemosinarii, et de illud precium sint perseueratas predictas tabulas*", debían sus albaceas vender su pelliza de conejo cubierta de paños frisados junto con una capa de escarlata frisada, para que de su precio fueran preservadas las predichas fichas del juego de tablas.<sup>848</sup> ¡Atención! Que nada dice ella sobre conservar expresamente los escaques...

Tampoco del hecho de que aparezcan tablas y escaques listados en el inventario de Arnau Mir de Tost puede deducirse que el prócer decidiera finalmente conservarlos. El dicho

---

<sup>846</sup> Vid Anexo 1.1, PJ 1.01.

<sup>847</sup> Vid Anexo 1.1, PJ 1.03.

<sup>848</sup> Vid Anexo 1.1, PJ 1.01.

inventario es, en realidad, un documento sin fecha al que se le ha atribuido una cronología relativa anterior al testamento que emite en 1072 y que se tiene por el último documento que otorga en vida, así como una cronología absoluta entre un momento posterior al 23 de mayo de 1068, cuando se produce la lectura sacramental del testamento de Arsenda de Fluvià, y el 11 de agosto de 1072 cuando se jura el de su marido. Sucede, además, que su contenido podría ser a priori confuso pues de los muchos objetos que allí se relacionan podría pensarse que en ese momento todavía los poseía Arnau Mir de Tost, mientras que el mismo noble hace luz sobre esta aparente confusión al afirmar en ese diploma que cuenta “15 vestiduras de paño y de escarlata que fueron dadas por el alma de doña Arsenda”<sup>849</sup> y, por ello, aunque liste allí todo el ajuar y el menaje familiar, puede inferirse perfectamente que algunos de aquellos objetos ya habían sido literalmente previstos con anterioridad para ser entregados. Esto lo clarifica, por ejemplo, el hecho de que Arnau Mir de Tost hable allí todavía del célebre *speculum indium*,<sup>850</sup> mientras que existe otro documento con semejante datación, -aunque anterior al inventario-, pero en este caso con la forma jurídica de una donación que él mismo, como albacea testamentario de su mujer, realiza para cumplir las últimas voluntades de ella, -documento al que tantas veces se ha aludido ya, por cierto, en este mismo estudio-, y donde consta literalmente que da “A Sainte-Foy (de Conques) un espejo de plata que vale cien mancusos”.<sup>851</sup> Y así, dona el espejo y después lo vuelve a inventariar como si todavía no hubiera ordenado la donación.

Eso sí, si su mujer quiso preservar una parte o el total de estos juegos, no es sólo posible sino probable que el cónyuge se decidiera a hacerlo igual, primero porque en el testamento de 1072 no vuelve a hacerse absolutamente ninguna mención a juego alguno y, segundo, porque ya se ha explicado como Arnau Mir de Tost respetó en todo los propósitos de su esposa salvo para las armas de caballería. Y, entonces, ¿por qué se está dando tanta importancia a la supervivencia de esas tablas y, sobre todo de los escaques? Pues sencillamente porque, con procedencia original de la sacristía de la colegiata de Sant Pere de Àger, en 1547 Juan Sobrino documentó “una caixa de fusta ab quaranta quatre peces de crestall. Diuse son squacs. No se sap quils doná: creuse los doná lo compte d’Urgell (sic.)”,<sup>852</sup> es decir, una caja de madera con 44 piezas de cristal, de las que entonces se decían eran escaques, sin saber quien los había donado a la canónica, aunque creyéndose habían sido cedidos por un conde de Urgell.

---

<sup>849</sup> Vid Anexo 1.1, PJ 1.03.

<sup>850</sup> Vid Anexo 1.1, PJ 1.03.

<sup>851</sup> Vid Anexo 1.1, PJ 1.02.

<sup>852</sup> VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), IX, p. 141.

Desaparecido, el valioso documento no puede hoy contrastarse. De su contenido, sin embargo, no es que sólo se haya reproducido este pasaje, sino que de otros fragmentos de ese inventario, a los que, por cierto, aquí ya se ha aludido en referencia a las reliquias agerenses, se hizo eco el mismo que hubo de transcribir literalmente su epígrafe sobre los escaques, esto es, J. Villanueva. Lo hizo además y a la sazón mientras documentaba el relato del viaje que él personalmente hubo de realizar a la villa de Àger entre 1806 y 1807 cuando visita las iglesias de Solsona, Àger y Urgell. Por eso sus memorias son fundamentales, pues en aquella ocasión posdata “Vi además en una cajita varias piezas de cristal de diferentes tamaños y hechuras, cuyo uso sería inaveriguable en el día, si no nos conservara noticia el citado inventario (sic.)”.<sup>853</sup> Contrasta así, con sus propios ojos, lo visto tres siglos antes por el abad Sobrino, salvo por la cantidad de escaques de cristal que de las 44 que existían en 1547 es imposible saber cuantas había todavía allí entre 1806 y 1807.

De los escaques procedentes de la colegiata de Sant Pere de Àger se sabe, no se sospecha o se presume, sino se sabe, que en 1893 existían 35, es decir, que entre 1547 y 1893 desaparecieron, en momento ignoto, 9 de las piezas. La cuestión, sin embargo, se complica porque de los 35 que sobreviven hasta finales del siglo XIX, el total hubo de segmentarse antes de 1886 en dos grupos no equitativos, uno con 20 escaques que en 1893 se registran como integrantes de los fondos del Museu Diocesà de Lleida (Museu de Lleida Diocesà i Comarcal, MLDC 1473, MLDC 1473 bis) (Fig. 1.93-1.94),<sup>854</sup> y otro conjunto de 15 que inició su andadura documentada también durante la misma centuria (Fig. 1.95-1.97). Los llamaremos, para evitar mayores dificultades, los escaques de Lleida y los escaques de Kuwait respectivamente, por ser en los museos de dichas ciudades donde han acabado su viaje. Huelga decir que la división de los escaques en dos grupos respondió al gusto y al criterio personal de los individuos que hubieron de distanciarlos. Y así, si las circunstancias los separan, entonces es pertinente que aquí se comenten también separadamente.

En el verano de 1886 los curtidos viajeros de la *Associació Catalanista d'Excursions Científiques* redescubrieron en la parroquia de San Vicente de Àger 15 piezas, -las 15 de Kuwait-, y su presidente, Antonio Aulèstia comunicó pronto el hallazgo a Josep Brunet, quien interesado en extremo en los temas del ajedrez, se desplaza a Àger para entrevistarse con Francisco Mora, rector entonces de la parroquia. El coloquio versó tanto sobre una oferta para adquisición de las 15 piezas, para la que finalmente no hubo acuerdo, como sobre la posibilidad de dibujarlas. A esto último sí se prestó el párroco conviniendo que a tal fin llevaría

<sup>853</sup> VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), IX, p. 141.

<sup>854</sup> FITÉ, VELASCO, 2009, p. 586; VELASCO, 2013, p. 240.



personalmente las piezas a Barcelona a principios de 1887. Cumplió su palabra y ello permitió a J. Brunet no sólo su ilustración sino el desarrollo de un estudio que publica rápidamente en enero de 1887 en el *Butlletí de la Associació Catalanista d'Excursions Científiques*. Todo ello, tal y como se ha contado, es sobradamente conocido gracias a los esfuerzos de rastreo y reconstrucción del relato que inició el mismo J. Brunet en el dicho artículo y que desarrollaron después F. Fité y A. Velasco.<sup>855</sup> Con ello, además, se han podido encajar todas y cada una de las estaciones de un periplo con ocaso en la colección Al-Sabah del Museo Dar al-Athar al-Islamiyyah de Kuwait. Parece ser que la intención de F. Mora en el traslado a Barcelona no era puramente academicista más la de propiciar algún intento de compra con el asesoramiento del anticuario N. Fondevila y la mediación de la *Comissió Provincial de Monuments Històrics i Artístics de la Província de Barcelona* que resultó frustrado. En todo caso, entre 1907 y 1983 pasaron las piezas por diversas colecciones hasta la adquisición que supuso su propiedad actual.<sup>856</sup> Lo sucedido entre 1547 y 1893 con las 20 piezas de Lleida, incluido el momento y la identidad de los individuos que promovieron su transferencia de Àger a la colección del Museu Diocesà de Lleida es simple y llanamente un misterio.<sup>857</sup>

Al radiar J. Sobrino a los anales de la Historia la idea de que los 44 escaques, incluidos los 35 que todavía han resistido, habían sido dados a la colegiata por un conde urgelitano, se complicaron las propuestas atribucionistas, pues lo fácil que hubiera sido establecer una lúcida conexión entre ellos y los 6 escaques de cristal de roca que pertenecieron a Arsenda de Fluvià y Arnau Mir de Tost. Quien dice fácil, dice, desde luego, cómodo y viable, pues también se hubiera encontrado uno con el obstáculo de intentar averiguar cómo, cuando y por qué, a esos 6 en posesión de los señores de Àger se añadieron otros 38. El primero que, desoyendo al relator cincocentista, trabó el vínculo fue F. Fité y los eslabones sobre los que construir el argumento, para decir sólo lo más evidente, por ejemplo, la fundación de la colegiata receptora de la donación, la de Sant Pere de Àger, de parte de nuestros cónyuges, eran tan sólidos y tan aseguibles que la cuestión de la diferencia entre las 6 documentadas en el medievo y las 44 inventariadas en tiempos modernos, la salvó con una interpretación alternativa de la cantidad citada en los diplomas medievales.<sup>858</sup> Y así, propuso que no se decía 3 pares de escaques de cristal, sino 3 pares de juegos de escaques de cristal de roca. Sabiendo uno, además, que un juego completo de ajedrez está integrado por un total 32 piezas, escaques o *trebejos*, -como se solían llamar entonces- (16 por cada jugador), si era cierto que los de Àger tenían 3 juegos,

---

<sup>855</sup> BRUNET, 1887, p. 34-36; FITÉ, VELASCO, 2009, p. 586; VELASCO, 2013, p. 239-244.

<sup>856</sup> Pasan por las colecciones Béhague y Ganay: JENKINS, 1983, p. 60. Cfr. FITÉ, VELASCO, 2009, p. 586; VELASCO, 2013, p. 239-240.

<sup>857</sup> F. Fité ya razonó en su momento que debían pasar a Lleida después de la extinción de la Colegiata de Sant Pere de Àger en 1851: FITÉ, 1984-1985, p. 294.

<sup>858</sup> FITÉ, 1984-1985, p. 304.

entonces lo que ellos testan y catalogan no serían 6 escaques de cristal sino 96, que resulta del 32 x 3. La sugerencia tenía coherencia, sobre todo si uno se plantea cómo iban a jugar los pobres con tan solo 6 o, si a caso, con tan solo 12, pues recordemos que tenían también otros 6 de marfil. Sucede, sin embargo, que aquí prefiere privilegiarse la lectura literal de sus diplomas, tal y como ya ha empezado a hacerse en torno a los escaques más recientemente.<sup>859</sup> Por eso, si Arnau Mir de Tost dijo que tenían textualmente 3 pares de piezas de cristal, no hay óbice ninguno para creer sus palabras a pies juntillas.

La recepción del ajedrez en Occidente tuvo en el espectro civil de la sociedad feudal una buena acogida y, en general, en los siglos XI y XII se ha constatado cómo se le asignaron connotaciones intelectuales y caballerescas con las correspondientes virtudes para quien lo jugara.<sup>860</sup> En el seno de la Iglesia el recibimiento fue, en cambio, un poco desigual y así como en 1061 Gerardo, obispo florentino, se defendía ante el papa Alejandro II de las acusaciones sobre jugar al ajedrez argumentando que lo condenable era el juego azaroso de los dados,<sup>861</sup> es cierto que las quejas emitidas contra el ajedrez por san Pedro Damiano ya en 1040 suponen también la primera proclama eclesiástica de ese juego como práctica superficial y disuasoria de los verdaderos quehaceres del hombre de religión.<sup>862</sup> En consecuencia, no puede afirmarse que Arsenda de Fluvìà y Arnau Mir de Tost se hicieran con unos escaques en el objetivo de jugar y desarrollar sus capacidades mentales y militares a través del juego. Que se recuerde que lo único que se menciona en relación a un tablero son las fichas del juego de tablas.

Tampoco puede descartarse, sin embargo, otra alternativa, es decir, que tuvieran una predisposición más pacata y reservada y los poseyeran por el sólo lustre de sus materias. Aunque es bien conocido que no todas las fichas medievales se hicieron con materiales nobles,<sup>863</sup> sí es cierto que las que ellos atesoran son de plata, marfil y cristal de roca, y no de otros más humildes como el hueso o la madera. De ahí que la propiedad estuviera ya justificada, en sí misma, como mínimo por el valor económico de las piezas. Que no se olvide tampoco que la tenencia de objetos de estas características materiales se ha documentado, no sólo para la pareja sino también para su hija Valençà y su marido, siendo el caso los cofrecitos de cristal de roca de filiación islámica que se donan a Santa María de Mur. Además, la compra de los escaques, ni para el caso tampoco los que se obtenían por expolio, debía darse

---

<sup>859</sup> DURAN-PORTA, 2015, I, p. 166, 432.

<sup>860</sup> RICO CAMPS, 2009b, p. 550-557. Cfr. CASTAÑO, s.a.

<sup>861</sup> BRUNET, 1890, p. 225; MURRAY, 1913, p. 408-415.

<sup>862</sup> MURRAY, 1913, p. 408-409.

<sup>863</sup> Ramón, diácono, al testar en 1045 lega a su hermano Bernardo "*ipsos escachos et ipsas tabulas de osso*" (BAUCELLS, *et al.*, 2006, p. 1166-1171, doc. 687 Cfr. BONNASSIE, 1979-1981, I, p. 435), con lo que se tiene, para el ejemplo y aunque hay obviamente más, una documentación temprana de la fabricación en hueso.

necesariamente a razón de adquirir juegos completos, sino más bien piezas individuales.<sup>864</sup> La muestra está en los 28 escaques que documenta el inventario de bienes de 1008 de Santa María de Ripoll,<sup>865</sup> pues aunque tradujeran un solo legado y no varios como es más plausible, evidentemente al juego le faltarían cuatro piezas para poder jugarse y estar entero.

Aunque sus escuetos textos (testamento e inventario) rehúyen cualquier alegorización del juego, aquí se intuye que si a Arsenda de Fluvià y a Arnau Mir de Tost les daba igual no poseer un set completo con el que poder divertirse, o que poder legar a una iglesia, era porque los poseían por las connotaciones intelectuales que se asociaban al ajedrez, para con la maestría, sobre todo, en el arte militar, que fue el que predominantemente definió sus vidas. Además, sería lógico pensar que para dos personas con patrimonio casi al nivel del de los reyes y los condes, pero de estatus inferior, es decir, en la necesidad constante de tener que significarse ante terceros, la simple posesión de los escaques ya se prestaría a connotar su estatus social e intelectual, sin que nadie tuviera que verlos jugar con ellos. En consecuencia, sería muy significativo que los hubieran transmitido a alguna de sus descendientes pues, con ello, la transferencia de los escaques formaría parte de ese mismo legado inmaterial que les trasladan desde varios frentes. Pero... ¿hay pruebas de que pudo ser así?

Resulta que tampoco han faltado objeciones a la vinculación establecida por F. Fité entre el ajedrez de Àger y los 6 escaques de cristal del matrimonio, con teorías formadas sobre la base de la asociación pronunciada por J. Sobrino a un supuesto conde de Urgell.<sup>866</sup> Ocurre, sin embargo, que la única relación directa y probada, y por probada se quiere decir sustanciada documentalmente, entre unos escaques y algún miembro de la soberanía condal urgelitana remite al testamento de Armengol I formulado en 1007 y donde prevé "*Et ad sancti Egidi cenobii ipsos meos schachos ad ipsa opera de ecclesia*", es decir, la donación de sus escaques que espera, -se deduce- se vendan y se reinvierta el precio en la fábrica de la iglesia del monasterio de Saint-Gilles du Gard.<sup>867</sup> No es que ni si quiera se refieran escaques de cristal y sólo piezas con material sin determinar, sino que el conde concretó, además, muy mucho el receptor de su dación. Sucede que al igual que Valença decidió destinar sus piezas de cristal al ámbito eclesiástico, la ofrenda misma de escaques de cristal de roca a similares contextos se adivina incluso mucho más antigua a la del conde de Urgell, gracias a la supuesta donación en

---

<sup>864</sup> CASAMAR, VALDÉS, 1999a, p. 133-160. Cfr. DURAN-PORTA, 2015, I, p. 432.

<sup>865</sup> JUNYENT, MUNDÓ, 1992, p. 43-45, doc. 37.

<sup>866</sup> CASAMAR, 1988, p. 82-85. Considera F. Valdés que el ajedrez de Àger podría integrar dos legados, uno de Armengol I de Urgell y otro de Arnau Mir de Tost (VALDÉS, 2004, p. 30) y, aunque la problemática está lejos de poder solucionarse documentalmente, la refutación sobre lo argumentado en referencia al conde Armengol I ya ha sido bien planteada: FITÉ, VELASCO, 2006, p. 58. Cfr. MAKARIOU, 2005, p. 127.

<sup>867</sup> BARAUT, 1980, p. 131-132, doc. 300.

938 de Ilduara, madre de san Rosendo de Celanova, del relicario homónimo hoy custodiado en el Museo de la catedral de San Martín de Ourense donde se reaprovecharon algunos.<sup>868</sup> La acción tendrá evidente continuación como se registra en aquél y otros varios inventarios de Ripoll,<sup>869</sup> y evidencia contemporánea de los tiempos de Arnau Mir de Tost y Arsenda de Fluvià la hay, además, en el testamento y codicilo testamentario de Ermesenda de Carcassone, condesa de Barcelona, Girona y Osona, con la cesión en 1058 de sus escaques a la decoración de una tabla de altar de nuevo del monasterio provenzal de Saint-Gilles de Arles.<sup>870</sup>

Y, sin embargo... ¿Se puede decir sin ambages que el propósito de Arsenda de Fluvià y también después el de su esposo, era el de mantener sus escaques en el seno familiar? Sin ambigüedad se puede de las tablas, pues se esfuerza ella en dar lo necesario para evitar que se vendan o se fundan por falta de recursos. O preguntado de otro modo, ¿en qué pruebas podría uno basarse para garantizar que ellos o incluso, por defecto, sus descendientes decidieron en algún momento hacer un legado de los escaques a la canónica de Àger? Teorías todas y capacidad real de demostrarlo ninguna. Aun así, aquí se celebran, por supuesto, todas las tentativas que se han hecho para razonarlo y aún se intentará ajustar de los datos conocidos alguno más, porque con ello se reforzaría la idea para la con la importancia de la transferencia de un legado inmaterial y simbólico, en este caso de estatus intelectual. Si se entiende ineludible partir de la argumentación de F. Fité sobre la relación familiar con la iglesia colegial, también es imprescindible para ello traer a colación algunas de las informaciones que muy hábilmente hubo de desentrañar hará ya más de treinta años el mismo autor pues tienen hoy la misma vigencia que entonces.

Del estudio minucioso de los 35 escaques de Àger, individualizó las características formales de todas las piezas, diferenciando primero y sin distinguir entre las piezas leridanas y las kuwaitíes, dos clases de manufactura, con y sin decoración (Fig. 1.93-1.97).<sup>871</sup> Esto es fundamental porque permite hablar de diversos talleres de producción, más especializados para las más suntuosas, y de creación “seriada” y menos cultivada para las que carecen el ornamento.<sup>872</sup> De entre todas las decoradas a base de incisiones sí que se aprecia, sin embargo, otra posible distinción entre las de Kuwait con una ejecución más fina y adorno más preciosista con roleos y detalles flordelisados, y la de Lleida a base de frisos verticales de hojas lanceoladas. En las piezas con decoración de Lleida se distinguen, además, dos formatos

---

<sup>868</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, 2009, p. 590. Cfr. CAMÓN AZNAR, 1936-1939, p. 396-406.

<sup>869</sup> Para una síntesis documental de cómo varía el número de escaques en los inventarios de Santa María de Ripoll: DURAN-PORTA, 2015, I, p. 431.

<sup>870</sup> *Vide infra* CASE STUDY 02.

<sup>871</sup> MURRAY, 1913, p. 763-765. Cfr. FITÉ, 1984-1985, p. 295.

<sup>872</sup> CASAMAR, VALDÉS, 1996, p. 69.

disímiles en la configuración de los caballos y los alfiles. En cuanto a los escaques lisos, fundamentalmente los peones, los hay de mayor tamaño, -en los de Kuwait y uno de los de Lleida-, y otros de dimensiones más pequeñas.<sup>873</sup> Finalmente, de entre las 20 piezas ildenses hay una que se concibió originalmente para ser incrustada en algún elemento puntiagudo tal que rematando un cetro o adornando una corona, o bien y como parece más factible, como un frasco de perfume.<sup>874</sup> Por todo ello se infiere que de los escaques kuwaitíes, las piezas pertenecen a dos juegos distintos, mientras que en los escaques del Museu Diocesà de Lleida las piezas proceden de al menos cuatro juegos diferentes.<sup>875</sup> De lo que hay pocas dudas es de su filiación islámica como denota la cualidad abstracta y fundamentalmente fitomórfica de su decoración, así como de una probable producción en el Egipto fatimí en la primera mitad del siglo XI que se ha basado, sobre todo, en la terminación cónica superior de las piezas.<sup>876</sup>

A Arsenda de Fluvià, en particular, la cristianización de objetos con génesis en el mundo islámico, como se ha visto, no le era en nada ajena, sino todo lo contrario, la promovió activamente, como también su propia hija. Esto por sí mismo, sin embargo, tampoco avala que Arnau Mir de Tost se decidiera a legar sus escaques a Sant Pere de Àger. La idea más reciente sugerida por J. Duran-Porta sobre que fueran sus descendientes<sup>877</sup> tiene la misma validez que la teoría seguida por muchos y abanderada por F. Fité de que fueran dados por el matrimonio mismo. Si a caso, la cláusula de Arsenda de Fluvià para hacer perdurar las tablas y que, hilando muy fino, se podría hacer extensible a la conservación también de los escaques de cristal y de marfil, podría tenerse como indicio de que la pareja acordara el traspaso efectivamente a sus sucesores quienes, por su parte, también hubieron de tener ciertamente relación con la colegiata, y podrían haber hecho aumentar el número de piezas de las 6 originales hasta las 44 posteriores. Por otro lado, la única seña sobre una posible presencia de escaques en la iglesia de Àger para el período medieval es ciertamente muy vaga, pues se desprendería de la prohibición de jugar al ajedrez que hace a los canónigos agerenses el visitador Arnaldo de Albalate en 1258.<sup>878</sup> Ciertamente es, también, que el visitador apereció que las costumbres de los monjes eran, en general, algo relajadas pues hizo otras condenas sobre que no descansaran todos juntos en el dormitorio, como también es verdad que si hizo el veto expreso sobre el juego, debió ser porque los vio con sus propios ojos jugando.

---

<sup>873</sup> FITÉ, 1984-1985, p. 297-303.

<sup>874</sup> Al objeto, probablemente en origen un frasquito de perfume, se le rebanó una parte: FITÉ, 1984-1985, p. 303; CASAMAR, 1993b, p. 55-56; CASAMAR, VALDÉS, 1996, p. 68; CASAMAR, VALDÉS, 1999b, p. 371.

<sup>875</sup> FITÉ, 1984-1985, p. 297-303.

<sup>876</sup> CAMÓN AZNAR, 1936-1939, p. 404; WILKINSON, DENNIS, 1968, p. XXIX; JENKINS, 1983, p. 60; FITÉ, 1984-1985, p. 302-303; CASAMAR, 1986, p. 19-20; ETTINGHAUSSEN, GRABAR, 1987, p. 195; CASAMAR, 1988, p. 82-85; CASAMAR, 1992, p. 36-37; CASAMAR, 1993a, p. 54-55; IZQUIERDO, 1998, p. 53-54.

<sup>877</sup> DURAN-PORTA, 2017a, p. 171-187, esp. p. 184-185.

<sup>878</sup> Las noticias de visitantes a la colegiata de Sant Pere de Àger en el siglo XIII con sus recriminaciones, las recoge P. Sanahuja: SANAHUJA, 1961, p. 151.

Por eso, a la muy sugestiva propuesta para que de la tradición glosada por J. Sobrino sobre una dádiva urgelitana de los escaques se deduzca que la ofrenda pudo derivar de los herederos de Ledgarda que ostentaron los vizcondados de Àger, Cabrera y Girona, por haber sido algunos de sus miembros legítimos condes de Urgell,<sup>879</sup> y aunque ello supusiera, -¿y, por qué, no?-, que las piezas habrían permanecido en el patrimonio familiar durante casi dos siglos, se le podría hacer una apostilla;<sup>880</sup> la de que si fueron ellos, aún podría acotarse más el horizonte temporal de la donación entre 1209, cuando los vizcondes empiezan a disputar a Aurembaix, la legítima heredera, la titularidad sobre Urgell, y 1258, momento en que, gracias a Arnaldo de Albalate, vagamente se puede inferir la presencia en la colegiata agerense de unos escaques.

La importancia de esta idea de donación de los escaques a Àger no por el matrimonio, sino por sus descendientes es importante, en este caso, no para dar a las piezas un contexto preciso de su origen, sino porque de ser cierta implicaría que el matrimonio ideó que unos objetos que ellos tenían seguramente por el valor intelectual y representacional de su persona a través de la posesión de los mismos, formaran parte de la herencia material e intelectual o inmaterial de una de sus hijas, en concreto, de Ledgarda, con lo que los escaques definitivamente habrían también tenido un papel decisivo en el modelo de transmisión de padres a hijas de los valores que definieron sus vidas, los mismos con que se quería moldear la *memoria* de la familia y, con ello, del linaje. Si a Valença, condesa, se le había transmitido la importancia de beneficiar, sobre todo a la Iglesia, a Ledgarda, vizcondesa, y de estatus inferior, más afín al que tuvieron sus padres, se lega el concepto simbólico sobre lo militar.

---

<sup>879</sup> DURAN-PORTA, 2017a, p. 184-185. Cfr. SOBREQÜÉS, 1957 (1980), p. 35-38, 65-74.

<sup>880</sup> De hecho, a la sugerente teoría no sólo se le podría hacer una apostilla sino incluso informarla aún más refiriendo los documentos que atestiguan una relación continuada en el tiempo de los descendientes más directos de Ledgarda con la colegiata de Sant Pere de Àger, con las donaciones de bienes que realizaron tanto su hijo, Gerardo Poncio II, como su nieto, Gerardo Poncio III, algunas ya aquí mencionadas y otras todavía no pero bien documentadas y que se extienden desde 1130 a 1179, en vísperas de la sucesión de Gerardo IV quien empieza a disputar la titularidad sobre el condado de Urgell: CHESÉ, 2011, I, p. 546-547, doc. 262, p. 548-549, doc. 264; p. 549-552, doc. 265, p. 559-561, doc. 268, p. 566-571, doc. 274, II, p. 862-863, doc. 522.

## Conclusiones

- A Arsenda de Fluvià no se le puede atribuir una participación directamente en las campañas de “conquista” territorial promovidas por su marido. No se involucró en lo militar pero sí indirectamente a través de la *apropiación* del componente esencialmente masculino asociado a las cuestiones bélicas y de caballería. Lo vehiculó a través de la promoción artística, mandando fundir parte de su vajilla con la porción de las armas de caballería que le correspondían.
- Sí participó, contrariamente, de todas las cuestiones derivadas de la recuperación de tierras de manos sarracenas y de la integración de un número importante de dominios territoriales al patrimonio familiar, contribuyendo a la dinamización de los mismos promocionando junto a su marido la construcción de castillos y de villas por terceros y concediendo franquicias de todo tipo.
- Hay indicios claros de que la culpa y los remordimientos por los pecados asociados a la forma de vida esencialmente militar de su marido, de la que ella se beneficiaba, la conminaron a expiarlos observando varias formas de piedad para las que se sirvió de la promoción artística. En primer lugar, con la construcción de puentes y hospitales para contribuir al fenómeno de la peregrinación. En segundo lugar, mediante la difusión y el culto a las reliquias, como demuestra su promoción de la estauroteca para la consagración de la iglesia de Sant Martí de Tost y, más en particular, del tejido de filiación bizantina con el que se cubrió el relicario de madera. Por último, se valió de las dinámicas de *apropiación* para reconducir una parte de los objetos que representaban esos mismos pecados al seno religioso y así purificar su culpa.
- Con vistas a aquilatar la autoridad familiar en torno a los dominios territoriales de la familia, favoreció la sistematización de los caminos, y fundó tres canónicas, de las que promocionó su construcción en el caso de la iglesia de Àger así como la decoración escultórica de su iglesia baja, y su dotación en los casos de Llordà, y Montmagastre.
- La muerte prematura de sus hijos varones y sucesores y el necesario traspaso de la herencia a favor de sus hijas propició que la dama se sirviera de la promoción artística para establecer un modelo de construcción y transmisión de la *memoria* familiar. Se sirvió de una serie de legados testamentarios a favor de sus hijas para vehicularlo. El legado de los escaques a su hija Ledgarda de Tost y a sus descendientes, delegándolo en Arnau Mir de Tost, forma parte de este modelo. El mejor reflejo lo representa Valença de Tost y su fiel continuación de las políticas religiosas de sus progenitores en sus propios términos.





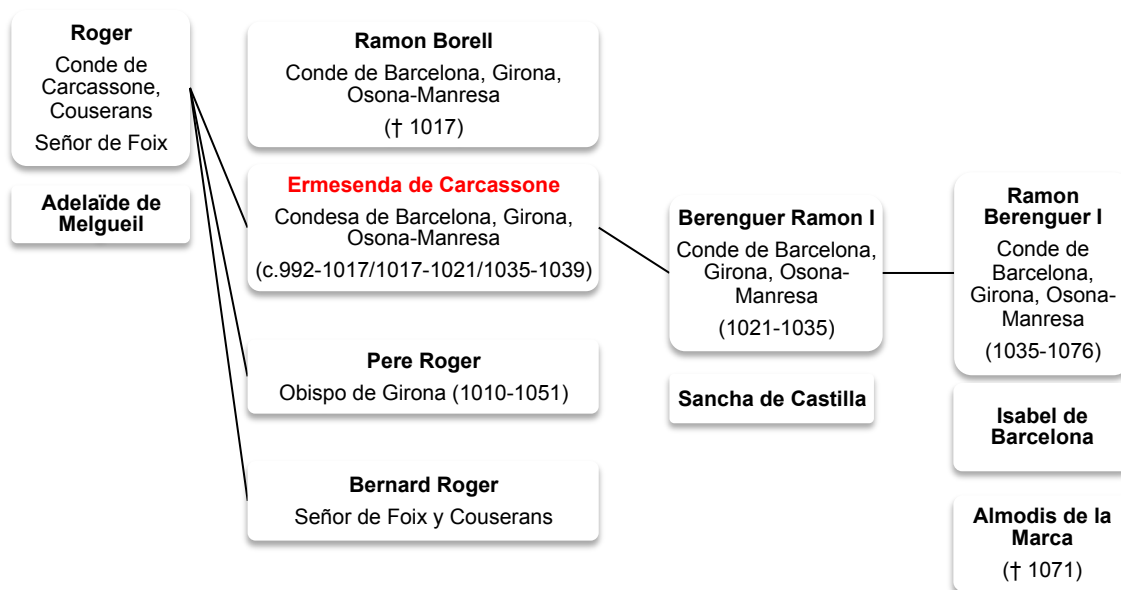


*Qui legis, ora pro praescripta Duodane,  
si merearis Christum uidere in aeterna  
felicitate.*

Duoda,  
*Liber manualis Dhuodane quem ad  
filium suum transmisit Wilhelmum.*



## 2. Ermesenda de Carcassone, *ego gratia Dei comitissa*



### Presentación del caso: premisas

Ermesenda de Carcassone fue condesa consorte de Barcelona, Girona y Osona-Manresa desde su casamiento con el conde Ramón Borrell y hasta su muerte en 1017. Entre esa fecha y c.1021, así como entre 1035 y c.1039, siguió tutelando el gobierno de los dichos condados durante los sucesivos gobiernos de su hijo, Berenguer Ramón I, y su nieto, Ramón Berenguer I. Tradicionalmente se le reconoce la reforma en torno a la catedral de Santa María de Girona, tanto en la promoción arquitectónica del edificio catedralicio, su decoración, y dotación de mobiliario litúrgico, como en la construcción del dormitorio canonical. A ella se atribuye también la fundación y construcción del monasterio femenino de San Daniel de Girona, así como la promoción de una serie diversa de instituciones religiosas con donaciones para enriquecer su mobiliario litúrgico y su fábrica. Murió en 1058 y fue sepultada en la galilea de la catedral gerundense.

### Preguntas

- ¿Estuvo Ermesenda de Carcassone lo suficientemente empoderada como para disponer de un marco de actuación tan amplio y de los recursos necesarios para promocionar todas las obras que se le atribuyen? ¿Cuáles fueron las fuentes de su poder? ¿Estuvo dotada de la autoridad oportuna para desempeñar un rol como árbitro y factótum en la promoción de obras de terceros?
- ¿Sirve la evidencia documental a demostrar que pudo intervenir en la autoría material de la promoción arquitectónica del dormitorio catedralicio? ¿Se sirvió de la promoción artística en el ejercicio de gobierno y legitimación de su autoridad? ¿Promocionó la creación de la llamada Estola de “san Narciso”?
- ¿Revela el estudio formal del frontal de altar orfebre de la catedral de Girona que fue de Ermesenda de Carcassone su patronazgo? ¿Fue contrariamente promocionado por su nuera, Guisla de Lluçà, actuando ella sólo como donante? ¿Consistió en una iniciativa colegiada por ambas? ¿Tuvo o no engastado el dicho frontal la piedra sigilar de la condesa?
- ¿Se sirvió de la promoción artística en la emisión de sus últimas voluntades para dar cierre a las cuestiones que definieron su vida y su política?



## **A modo de prólogo...**

De Ermesenda de Carcassone (c.972-1058) se sabe todo: quienes fueron sus padres y sus hermanos, con quién, cómo y cuando desposó, cuantos hijos tuvo y hasta las circunstancias en que estando enferma, testa y muere. Incluso se han vaciado y transcrito de forma exhaustiva todos y cada uno de los diplomas que informan su vida no una, sino hasta en dos ocasiones. ¿Biografías? Incontables. Sus efemérides debían representar, para sus correligionarios, lo que los rumores y cotilleos a la prensa amarilla de hoy en día. Y si los lances de su existencia, por dramáticos, han sido objeto de materia fílmica, de haber nacido en los tiempos del romanticismo bien habrían podido llenar las páginas de un *feuilleton*. Las crónicas del período renacentista vierten sobre ella, en cambio, el más absoluto silencio, quizá porque empeñadas en reconstruir el pasado más glorioso, era mejor rehuir las turbulencias de un momento histórico que, marcado por muy diversas e intensas tentativas de feudalización, supuso en última instancia un deterioro en términos de poder y dominio patrimonial para la soberanía condal catalana. El carisma del personaje era tal, sin embargo, que la literatura, moderna y contemporánea, no pudo ni ha podido resistirse al rescate de su persona, pintando

un retrato de su carácter ya benévolo ya despiadado casi por igual. Así... como se suele hacer para las personalidades subversivas, que para bien o para mal, si algo tienen, es que nunca pasan desapercibidas.

Lo ambicioso de su experiencia vital, en lo personal, pasando de consorte a viuda; en lo político, ejerciendo como tenente y administradora de justicia, y liderando desde la dignidad de condesa a la de condesa regente, después gobernando casi ilegítimamente y, finalmente, ya desposeída de toda *potestas*; y desde lo religioso, como fundadora y dotadora eclesiástica, ha sido leído también de forma desigual. Supondría uno que las connotaciones negativas que se le quisieron dar al ejercicio, en realidad, legítimo de sus derechos, son propias de lo añejo de esas lecturas, seguramente todavía inscritas en una forma de pensamiento patriarcal que tenía la idea de mujer-ambiciosa casi por un oxímoron. De hecho, las más recientes, igual o más lúcidas que aquellas, premian contrariamente su alcance. Tan sufrida, vivida y extensa fue su trayectoria que, evidentemente, le dio tiempo a patrocinar algunas de las mejores empresas de arte y arquitectura de estas geografías. Más bien, incluso, podría decirse que lo cultivó expresamente, y que si la coyuntura le fue adversa y remó a contracorriente para reponerse, de las obras y artífices del circuito artístico de entonces se sirvió como un par bueno de remos. Por supuesto, su rol como promotora ha sido también varias veces comentado. Aquí se espera, además, que todo lo dicho no traiga a confusión, pues que los acontecimientos fueran un drama digno de ficción no significa que la exigencia estética no estuviera a la altura de las circunstancias, atendiendo siempre, obviamente, al *decorum*, pero manifestada con la misma grandilocuencia y exageración.

Que se haya glosado casi todo entorno a ella y la promoción artística podría, aparentemente, facilitar la labor que aquí obliga, pero al mismo tiempo generaría el riesgo de caer en la trampa de los creadores del “está ya todo dicho” y de su secuela del “¿qué nuevo sentido puede darse a todo esto?”. Se promete, de antemano, que si nada de lo estudiado se presta a nueva o adicional exégesis, aquí se respetará y pondrá en valor lo que ya anticiparon otros. Lo que desde luego no se hará es polemizar por la simple virtud del meter la mano, como tampoco el negar la mayor o el equivalente que sería decir, como se ha dicho, que el patronazgo del frontal de altar de oro de Girona, por el que mejor se conoce y *reconoce* a Ermesenda de Carcassone y a su nuera, Guisla de Lluçà, se ha convertido en un tópico historiográfico. Se pecaría, entonces, de sucumbir a la misma contradicción de los que anunciando esto, al final no pueden sino convenir en las mismas líneas el valor de su iniciativa. Como el gentilhombre de Molière Monsieur Jourdain, quien sin saberlo, al fin cae en la cuenta de haber hablado en prosa todo el rato.

## 2.1 Fuentes de su empoderamiento

Hubo un tiempo, el que medió entre 991<sup>881</sup> y 1017<sup>882</sup> en que Ermesenda de Carcassone, desposada con el conde de Barcelona, Girona y Osona, Ramón Borrell (992-1017), ejerció junto a su marido el derecho de patronazgo eclesiástico, públicamente, en varias circunstancias y sin que nadie se rasgara por ello las vestiduras. Se suele reseñar, en este sentido, la nominación condal de Borrell, diácono, al solio de la mitra de Osona en 1010,<sup>883</sup> pero ya incluso antes hubo de tener implicación la condesa consorte en los asuntos eclesiológicos de los condados que gobernaba su esposo, como en 1005 cuando rubrica la elección propiciada por su cónyuge con Hugo I, conde de Empúries (991-1040), y Odón, obispo de Girona (995-1010), de Ramón como nuevo abad del monasterio de Santa María de Amer,<sup>884</sup> o en 1009 cuando asiste en compañía nuevamente de su marido y de otros tantos condes y dignidades episcopales a la ceremonia de restauración de la vida canónica en torno a la catedral de la Santa Cruz y Santa Eulalia de Barcelona.<sup>885</sup>

Secundando, si se quiere, la injerencia de Ramón Borrell en materia eclesiástica, y actuando, aparentemente, como actriz de reparto, la falta de protagonismo de la condesa en este tipo de cuestiones en vida todavía de su esposo, motivó a una parte de la historiografía moderna para atribuirle un carácter “varonil”, a partir del cual poder justificar que Ermesenda de Carcassone, tras pasado Ramón Borrell, siguiera hasta su último aliento alimentando en primera persona el mismo tipo de vigilancia sobre la autoridad diocesana.<sup>886</sup> Afortunadamente, el esfuerzo combinado de otros tantos biógrafos por acercarse a los hechos desde las fuentes,<sup>887</sup> especialmente desde finales del siglo pasado,<sup>888</sup> ha permitido restituir el marco

---

<sup>881</sup> La fecha del matrimonio de Ramón Borrell y Ermesenda de Carcassone puede fijarse como mínimo en 991 por la existencia de un documento de donación al monasterio de Santa Cecilia de Montserrat fechado ese año y rubricado por ambos cónyuges (ALTÉS, 1994, N. 88; Cfr. GIL ROMÁN, 2004, I, p. 198-200, doc. 1). Sobre las razones para concertar el casamiento en beneficio mutuo del conde Carcassone y del de Barcelona, contra las pretensiones de sus homólogos de Cerdanya-Besalú: GIL ROMÁN, 2004, I, p. 37-39. Cfr. AURELL, 1998, p. 67.

<sup>882</sup> Siendo controvertida la fecha exacta de la muerte del conde Ramón Borrell, la mejor documentada y razonada es la del 8 de septiembre de 1017 que propuso A. Mundó: MUNDÓ, 1969, p. 3-15.

<sup>883</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.04.

<sup>884</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.02.

<sup>885</sup> GIL ROMÁN, 2004, I, p. 240-242, doc. 24. Cfr. PLADEVALL, 1975, p. 28.

<sup>886</sup> BOFARULL, 1836 (1982), I, p. 208-209; BALAGUER, 1868, p. 418; BOFARULL BROCÀ, 1876-1878, II, p. 289-291.

<sup>887</sup> A las narraciones relativas a las efemérides de Ermesenda de Carcassone de F. Diago (DIAGO, 1603 (1974), p. 86-107), P. De Marca (MARCA, 1688, Lib. IV, col. 386-452), y J. Pujades (PUJADES, 1645 (1829-1832), VII, p. 326-411), se sumarán los esfuerzos biográficos de A. Aulèstia, F. Valls Taberner y F. Soldevila (AULÈSTIA PIJOAN, 1887 (1922), p. 131-148; VALLS TABERNER, SOLDEVILA, 1922, p. 120-125), trazando una imagen más bien poco benigna de la condesa, sobre todo a raíz de su “enfrentamiento” con la tercera mujer de su nieto, Almodis de la Marca (WOLFF, 1989, p. 525-537), y la gestión condal de la rebelión feudal desatada en los años centrales del siglo XI (BONNASSIE, 1979-1981, II, p. 92); imagen que será cuestionada en otros tantos recuentos biográficos (ROVIRA I VIRGILI, 1922-1934, III, p. 454-520; SOBREQUÉS, 1961, p. 38-39; ABADAL, 1969-1970, p. 141-273; VINYOLES, 1999, p. 175-187;

histórico que informa las circunstancias y principios en función de los cuales la condesa pudo obrar en modo semejante, -(casi) simoníaco-, sin tener que acudir a argumentos tan subjetivos como los juicios sobre su personalidad. Entre los grandes vindicadores de su persona se halla M. Aurell,<sup>889</sup> y no es fruto de la casualidad pues, fue seguramente su minucioso estudio sobre la realidad matrimonial de la Cataluña condal, el que le permitió intuir cómo los años de su vida conyugal, de hecho, le sirvieron a asimilar el conocimiento necesario para, al enviudar, dedicarse a la “función condal”, así como al control eclesiástico que de ello derivaba o, en su caso, de cada una de las microiglesias que representaban las jurisdicciones episcopales de la Iglesia en torno a sus dominios.<sup>890</sup>

Ciertamente regido todavía el matrimonio por la ley goda en estas tierras y para estas cronologías, debe comprenderse, primero, que el *Liber Iudiciorum* promulgado en tiempos de Recesvinto (654) y recensionado durante el reinado de Ervigio (680-687), será readaptado al imponerse el mando franco, de modo que a principios del siglo XI, más que aplicarse canónicamente, se establecerá un uso consuetudinario y popularizado de la *Lex visigoda*,<sup>891</sup> y segundo, que en función de ello, la institucionalización del matrimonio habrá también incorporado ya para entonces buena parte de la normativización derivada de las prescripciones conciliares carolingias sobre publicidad, indisolubilidad, y estatus mayor de la mujer en el seno de la pareja al fijar la dotación obligatoria del esponsalicio.<sup>892</sup> De resultas, para cuando se celebran las nupcias de Ermesenda de Carcassone y de Ramón Borrell, el maridaje era fundamentalmente entendido como un *consortium*. Ello explica, en buena medida, que el conde hiciera copartícipe a su esposa no sólo de los asuntos concernientes a la Iglesia, sino también y como se ha defendido, de otros relativos a la gobernabilidad, como la expansión territorial<sup>893</sup> o la administración de justicia.<sup>894</sup>

---

VINYOLES, 2003, p. 14-15; VINYOLES, 2005, p. 58-72; BOWMAN, 2014, p. 56-59). Para una recopilación sistemática de cada reunión biográfica breve entorno a Ermesenda de Carcassone: GIL ROMÁN, 2004, I, p. 17-29.

<sup>888</sup> PLADEVALL, 1975; HUMPHREY, 1993; HUMPHREY, 1996; GIL ROMÁN, 2004, I, p. 30-169.

<sup>889</sup> AURELL, 1998, p. 223-255; AURELL, 2005, p. 89-108.

<sup>890</sup> VAUCHEZ, 1988, p. 283-415.

<sup>891</sup> PONS GURÍ, 1991, p. 131-159; MUNDÓ, 1992, p. 13-22; IGLESIA FERREIRÓS, 1992, p. 27-34.

<sup>892</sup> LALINDE, 1963, p. 169.

<sup>893</sup> Existe noticia documentada en 1013 de la reunión de varios ejércitos cristianos para la realización de una campaña contra los musulmanes (PLADEVALL, 1975, p. 75) que organizan Ramón Borrell y Ermesenda de Carcassone: Vid Anexo 2.1, PJ 2.05.

<sup>894</sup> En este sentido no puede olvidarse que el origen familiar de Ermesenda de Carcassone se halla en una casa condal, la de Carcassone, representada por su padres Roger I y Adelaida de Melgueil (GIL ROMÁN, 2004, I, p. ), ni la sugerencia de P. Humphrey sobre la usanza languedociana a la segmentación de autoridad en el seno conyugal y el poder de representatividad que la ley goda atribuía a la mujer en cuanto a los intereses de su casa y su parentela, fuera en mayor o menor medida que así se respetara a principios del siglo XI (HUMPHREY, 1993, p. 15-17; HUMPHREY, 1996, p. 4, 32-33, 45). Por ello, mucho más significativo que los juicios presididos por ambos cónyuges (GIL ROMÁN, 2004, I, p. 61-73), son los que la condesa preside personalmente, en vida de su marido sobre apropiaciones indebidas de particulares (GIL ROMÁN, 2004, I, p. p. 225-226, doc. 16, p. 293-294, doc. 53. Cfr. HUMPHREY, 1993, p. 20; VINYOLES, 2003, p. 14-15; BOWMAN, 2014, p. 54-55), o después de enviudar, sobre las



Cosa distinta es que, preparada y versada, a la muerte del marido y a lo largo de su vida, la condesa estuviera realmente investida de la *auctoritas* necesaria para seguir actuando en la misma línea, aunque así lo hiciera de todos modos. Esta es la verdadera clave de bóveda de todas las discusiones habidas y por haber sobre si Ermesenda de Carcassone fue efectivamente o no regente, cómo y en cuantas ocasiones. Aquí no se hará un análisis pormenorizado de toda la evidencia, fundamentalmente porque de ello ya se han ocupado otros antes y a fondo.<sup>895</sup> Paradójicamente, no significa ello que no deban reseñarse las fuentes de su poder pues, en la medida en que estuvieran más o menos aquilatadas, más o menos margen de recursos revertirían en la promoción artística. En todo caso, lo que interesa principalmente es dibujar el decorado y dar una idea general de cada uno de los contextos en que auspició la creación de una obra de arte y de arquitectura, por lo que no impera volver a reconstruir, como tantas otras veces, todos los hechos de su vida, más si a caso retratar ciertas coyunturas siempre y cuando se hallen en el origen de un acto suyo de patronazgo.<sup>896</sup>

Si se hubiera conservado la carta de arras que Ramón Borrell formalizó a favor de su esposa, se tendría constancia inequívoca de los bienes que entonces comprometió a Ermesenda de Carcassone. El vacío, sin embargo, lo suple la condesa misma recordando, cuando fue perentorio, que “*comitatum Ausonensem et Minorisensem sponsali federe michi datum*”,<sup>897</sup> es decir, que los condados de Osona y de Manresa le fueron dados en virtud de su sponsalicio. Así lo documenta personalmente el 4 de junio de 1057, en el instrumento de venta de sus derechos condales a su nieto, Ramón Berenguer I (1035/1039-1076), y a su tercera esposa, Almodis de la Marca († 1071). ¿De dónde le vino entonces el crédito y competencia para administrar los asuntos relativos a los otros dos condados que pertenecían a su casa? No se conoce el contenido del testamento de Ramón Borrell, más sólo parcialmente

---

mismas causas y para salvar reclamas de restitución de bienes a los monasterios (AURELL, 1998, p. 218-222; AURELL, 2005, p. 95-97). Por supuesto, la administración de justicia no será, para el mundo femenino, ni mucho menos privativa de la actuación al respecto de Ermesenda de Carcassone: BOWMAN, 2014, p. 59-62.

<sup>895</sup> Respecto a la supuesta primera regencia de Ermesenda de Carcassone a la muerte de Ramón Borrell en 1017: DIAGO, 1603 (1974), p. 94; PUJADES, 1645 (1829-1832), VII, p. 382-383; BOFARULL, 1836 (1982), I, p. 231; BALAGUER, 1868, p. 437-441; BOFARULL BROCA, 1876-1878, II, p. 289-291; ROVIRA I VIRGILI, 1922-1934, III, p. 475-478; SOBREQUÉS, 1961, p. 37, 41; BONNASSIE, 1979-1981, I, p. 22; PLADEVALL, 1975, p. 39-40; HUMPHREY, 1993, p. 23; AURELL, 1998, p. 209-210; PLADEVALL, 2000, p. 12-13; UDINA, 2001, p. 28-29; SALRACH, SANS I TRAVÉ, 2002, p. 63; GIL ROMÁN, 2004, I, p. 96-98; AURELL, 2005, p. 91. Para la documentación de actuación conjunta de Ermesenda de Carcassone y Ramón Berenguer I entre 1035, fecha del fallecimiento de Berenguer Ramón I, y 1041, cuando el nieto se rebela contra la tutela de su abuela: GIL ROMÁN, 2004, I, p. 128-133.

<sup>896</sup> El rol de Ermesenda de Carcassone como fundadora y dotadora eclesiástica ha sido reseñado casi en síntesis varias veces (PLADEVALL, 1975; BONNASSIE, 1979-1981, II, p. 93; HUMPHREY, 1996; AURELL, 1998, p. 225-237; VINYOLÉS, 1999, p. 175-187; PLADEVALL, 2000, p. 16-21; CARBONELL, 2001, p. 265; AURELL, 2005, p. 98-105; TARAVILLA, 2009, p. 177-178), con mayor atención a las obras que promueve en Girona (MARQUÈS, 1959; MOLINA, 2005; ESPAÑOL, 2005; SUREDA, 2008, p. 521-527; CASTIÑEIRAS, 2008a, p. 16-19; CASTIÑEIRAS, 2014, p. 29), y a las piezas de orfebrería (DURAN-PORTA, 2015).

<sup>897</sup> MIQUEL ROSSELL, 1945-1947, I, doc. 214; FELIU, SALRACH, 1999, II, p. 908-912, doc. 493.

por una ejecución testamentaria que llevan a cabo sus albaceas el 12 de noviembre de 1017,<sup>898</sup> así como por gracia de algunas mandas que su esposa lleva a término post óbito del marido y, entre otras, una donación en especie de oro para facultar su sepelio en la catedral barcelonesa.<sup>899</sup> De nuevo, no obstante, es Ermesenda de Carcassone quien se presta a explicar:

*“(...) quia comitatus Gerundensis et episcopatus Gerundensis, cum omnibus eorum terminis, finibus et pertinentiis et comitatus Barchinonensis et episcopatus Barchinonensis, cum eorum terminis, finibus et pertinentiis omnibus et comitatus Ausonensis et Minorisensis et episcopatus Ausonensis, cum eorum terminis, finibus et pertinentiis omnibus, fuerunt propia aui tui domni Raymundi, comitis, uiri mei, qui dimissit michi moriens praedictos comitatus et episcopatus per scripturam testamenti uiuolario tenore donec uiuerem. (...) Et hec omnia adueniant michi, praedictae Ermessendi, per testationem uiri mei Raymundi praedicti, sicut supradictum est, siue per meum decimum et per sponsalium nuptialiter michi datum et per quasdam definitiones quas feci cum filio meo Berengario comite et per quascumque uoces. (...)”*<sup>900</sup>

(que el condado de Girona y el episcopado de Girona, con todos sus términos, límites y pertenencias, y el condado de Barcelona, y el episcopado de Barcelona, con todos sus términos, límites y pertenencias, y los condados de Osona y de Manresa, y el episcopado de Osona, con todos sus términos, límites y pertenencias, fueron propiedad de tu abuelo, el señor Ramón, conde, marido mío, quien me los dio en su muerte los predichos condados y episcopados por escritura testamentaria para que los tuviera mientras viviera en violario. (...) Y que todo ello me advino a mí, la predicha Ermesenda, por testamento de mi marido Ramón predicho, según escrito arriba está, así como por mi décima y por mi esponsalicio nupcial que se me dio, así como por todos aquellos arreglos que hice con mi hijo Berenguer, conde, y por otros derechos (...)) [Trad. Autora].

Y lo cuenta en el mismo diploma de venta de los que fueron sus derechos vitalicios, cuando así decide transmitirlos a su nieto ya casi a las puertas de su muerte. En virtud de la posesión en violario, desde la muerte de Ramón Borrell y habiendo testado, se arrogará, por tanto, el *haber* perpetuo a tutelar los condados de Girona, Barcelona, y Osona, con su agregado de Manresa, así como sus respectivas diócesis, siendo además que a todo lo

<sup>898</sup> UDINA, 2001, p. 82-83, doc. 7.

<sup>899</sup> “*Nam non est ambiguum quod Raimundus, inclitus comes, Borrelli, comitis proles, bonitate plenus cuius uita efulsit et nec eius sepulcro et ossibus Barchinona ornatur ciuitas suprafatam sede suo testamento munerauit, et ad augendas ampliandasque res canonicas non modicam partem sui auri dimissit. Ermessindis itaque, coniux eius, comitissa, filia que fuit nobilis comitis Carcasonensis Rodegarii sepulto corpore prefati uiri sui infra canonicalem claustrum Sancte Crucis sedis superius (...) eorum precibus expietur (...), dato auro (...)*” (Esto no es ambiguo, que Ramón, inclito conde, hijo del conde Borrell, lleno de bondad, cuya vida brilló, ni tampoco que su sepulcro y huesos mandó en su testamento ornaran la sede sobredicha de la ciudad de Barcelona, y que para la ampliación de las cosas canonicas entregó una parte no modesta de su oro. Así Ermesenda, su esposa, condesa, hija que fue del noble conde de Carcassone Roger, enterrado el cuerpo del predicho marido suyo en el claustro canonico de la sede superior de la Santa Cruz, (...) para la expiación de sus pecados, (...) dio el oro (...)) [Trad. Autora]: GIL ROMÁN, 2004, II, p. 335-336, doc. 73. Cfr. PLADEVALL, 1975, p. 38. Habrá, además, otra ejecución testamentaria de las voluntades de Ramón Borrell que lidera Ermesenda de Carcassone en 1034, en su caso, con una donación alodial a la catedral de Vic (GIL ROMÁN, 2004, II, p. 425, doc. 121).

<sup>900</sup> MIQUEL ROSSELL, 1945-1947, I, doc. 214; FELIU, SALRACH, 1999, II, p. 908-912, doc. 493.

concerniente a Osona, adicionaba sus prerrogativas de esponsalicio.<sup>901</sup> Comenta la condesa, no obstante, sobre algunas liberalidades que acordó con su hijo, Berenguer Ramón I (1021/1023-1035), cabe entender, por supuesto, antes de su defunción el 31 de marzo de 1035.<sup>902</sup> Y si hubo de llegar a algunas conveniencias en materia de soberanía sobre los dichos territorios y episcopados, debió hacerlo antes de que el 30 de octubre de 1032 el hijo se decidiera a testar, habiendo planeado peregrinar a la Santa Sede.<sup>903</sup> Y, es que, entonces dispuso el conde:

*“Et concedo ad filium meum maiorem cui nomen est Reimundus ipsam civitatem de Gerunda et ipsum comitatum Gerundensem et cum ipso episcopatu et cum finibus et terminis et adiacentiis eius. Et concedo eidem supra dicto filio meo ipsam civitatem de Barchinona cum ipso episcopatu integro et ipsum comitatum usque ad fluem Lubricatum. Et concedo ad filium meum Sancium ipsum comitatum Barchinonensem cum ipsa civitate de Olerdula de flumine Lubricato usque ad paganorum terram cum ipsis meis dominicaturis et cum ipsis obsequiis hominum omnium qui ibi habitant. Haec omnia si(c) habeat Sancius supra dictus filius meus sub obsequio et baiulia filii mei Remundi predicti. Et concedo ad uxorem meam Guiliam comitissam ipsum comitatum Ausonensem cum ipso episcopatu et cum ipsis hominibus et ipsis dominicaturis, ut haec omnia habeat si virum non apprehenderit, cum filio suo Gilelmo quem ex ea genui: si autem alium virum apprehenderit remaneant hec omnia supra dicto filio meo et suo Guilelmo, ita ut ipse hec omnia abeat sub obsequio et baiulia filii mei Remundi predicti. Similiter sit supra dictus filius meus Guilelmus cum omnibus rebus que illi dimitto in obsequio et baiulia predicti filii mei Remundi, si mater sua virum non apprehenderit. Post obitum autem predictae Guilie omnia que illa dimitto concedo filio meo supra dicto Guilelmo, sub prescripto ordine, si vivus fuerit; si autem vivus non fuerit remaneant hec omnia ad supra dictum filium meum Remundum. Hec autem omnia que in isto testamento resonant sic iubeo conservari et stabilita permanere, quemadmodum superius ordinata sunt. Concedo autem omnes meas mobiles res quaecumque inveniri potuerint ad supra dictam uxorem meam Guiliam comitissam ad suum proprium. (...)”*<sup>904</sup>

(Y doy a mi hijo mayor cuyo nombre es Ramón, esa ciudad de Girona y ese condado Gerundense, y con su episcopado, sus límites, términos y sus agregados. Y doy igualmente al sobredicho hijo mío esa ciudad de Barcelona íntegramente con su episcopado y ese condado hasta el río Llobregat. Y doy a mi hijo Sancho, ese condado de Barcelona con esa ciudad de Olèrdola del río Llobregat hasta las tierras de los paganos con mis dominicaturas y con todos los

<sup>901</sup> Se ha conservado, además, el acta judicial de un pleito que enfrentó en 1018 a Ermesenda de Carcassone con el conde Hugo I, de Empúries, por la posesión del alodio emporitano de Ullastret, según la cual *“Tenebat eum supradicta comitissa tutelam filii sui Berengarii, comitis, qui post finem patris remansit in minoribus annis”*, tenía la sobredicha condesa la tutela de su hijo, Berenguer, conde, quien a la muerte del padre permaneció en minoría de edad (JUNYENT, MUNDÓ, 1992, p. 79-84, doc. 56; MARQUÈS PLANAGUMÀ, 1993, N. 77; MARTÍ, 1997, N. 176), con lo que no hay duda de que la condesa ejerció efectivamente la tutela sobre su hijo. La única controversia la ha reducido la historiografía a la edad en que, efectivamente, alcanzó Berenguer Ramón I su mayoría de edad, distinta quizá de los 14 años que afirmaba tener el mismo a la muerte de su padre (SOBREQUÉS, 1961, p. 37-41; PLADEVALL, 1975, p. 36; AURELL, 1998, p. 209-210; UDINA, 2001, p. 28-29; SALRACH, SANS I TRAVÉ, 2002, p. 63; GIL ROMÁN, 2004, I, p. 89, 96).

<sup>902</sup> La fecha de la defunción de Berenguer Ramón I se explicita en el documento de publicación sacramental de su testamento: UDINA, 2001, p. 85-88, doc. 9.

<sup>903</sup> Aunque no se ha conservado el documento del testamento formulado en 1032, sí ha sobrevivido el traslado o copia del mismo que se realiza a fecha del 9 de febrero de 1038 (UDINA, 2001, p. 83-85, doc. 8).

<sup>904</sup> UDINA, 2001, p. 83-85, doc. 8.

hombres que allí habitan. Todo esto que lo tenga Sancho el sobredicho hijo mío por conformidad y en bailía de mi hijo el predicho Ramón. Y doy a mi mujer Guisla, condesa, el condado de Osona con su episcopado y con sus hombres y dominicaturas, para que todo lo tenga si no tomara marido, junto a su hijo Guillermo que por ella he engendrado: si tomara otro marido, que permanezca todo lo sobredicho a nuestro hijo Guillermo, de tal manera que lo tenga todo por conformidad y en bailía de mi hijo el sobredicho Ramón. Que sea así igualmente para el sobredicho hijo mío Guillermo con todos los bienes que le dejo de conformidad y en bailía del predicho hijo mío Ramón, si su madre no tomara marido. Tras la muerte de la predicha Guisla, todo lo que a ella le doy, lo doy a mi hijo el sobredicho Guillermo, con la disposición prescrita, si estuviera todavía vivo; si no estuviera vivo, que todo quede al sobredicho hijo mío Ramón. Y que todo lo demás que de lo que este testamento se hace eco, ordeno se conserve y permanezca estable, del modo como arriba se ha ordenado. Doy otros de mis bienes muebles que pudieran sobrevenirme a la sobredicha Guisla, mi mujer, condesa, en propiedad suya. (...) [Trad. Autora].

Y así como afirmaba en 1032 quería se conservaran intactos sus designios, así hubieron de mantenerse hasta después de su muerte, pues en la publicación sacramental de su testamento, a 23 de julio de 1035, sus albaceas testamentarios no expusieron sino exactamente lo mismo.<sup>905</sup> Nada se conoce sobre las propiedades que Berenguer Ramón I entregó a su primera esposa, Sancha de Castilla, por vía del esponsalicio tras desposarla hacia 1021.<sup>906</sup> Desafortunadamente, fallecida ella, tampoco se ha conservado noticia que explicita en que consistió la décima marital de la que desde c. 1027 fue su segunda mujer, Guisla de Lluçà.<sup>907</sup> Uno, en este punto, lanzaría al aire la pregunta, ¿sería posible que emulando a su propio padre, Ramón Borrell, al casarse hubiera cedido a sus respectivas esposas los condados que, por voluntad testamentaria, deben heredar sus respectivos hijos primero y segundo y primogénito, respectivamente? Parece dudoso que Berenguer Ramón I hubiera dado a Sancha de Castilla los condados de Barcelona y de Girona, más sí plausible que siguiendo el curso de acción preestablecido por su progenitor la hubiera satisfecho con los de Osona-Manresa y que, encontrando ésta la muerte, hubiera hecho lo propio con su segunda consorte. Sea como fuere, lo cierto es que la propiedad eminente sobre todos esos condados será heredada por su hijo Ramón Berenguer I, mientras que la administración regia o bailía del de Barcelona, la entrega a Sancho Berenguer, hijo también de su primer matrimonio, y la que corresponde a Osona en condominio a su mujer Guisla de Lluçà y al hijo de ambos, Guillermo.

¿Cabría plantearse, entonces, que al fallecimiento de Berenguer Ramón I, con la subsiguiente minoría de edad del sucesor legítimo, Ramón Berenguer I, Guisla de Lluçà y no ¡ajo!, Ermesenda de Carcassone, hubiera tenido la tutela del pequeño y, por extensión, de

---

<sup>905</sup> UDINA, 2001, p. 85-88, doc. 9.

<sup>906</sup> De hecho, no se conoce tampoco la fecha exacta del casamiento, salvo porque hay noticia indirecta de la negociación del compromiso en 1016 y se ha especulado, en base a la edad que entonces debía tener Berenguer Ramón I, que las nupcias debieron celebrarse cinco años después: PLADEVALL, 1975, p. 36; AURELL, 1998, p. 210.

<sup>907</sup> BOFARULL, 1836 (1982), I, p. 243. Cfr. SABALA, 1972, p. 35; AURELL, 1991b, p. 322-323.

todos los condados/episcopados? La historiografía ha aclamado por unanimidad que fue la condesa madre-abuela quien hubo de asumir, si a caso la regencia, hasta el matrimonio en 1039 del nieto con Isabel, de la casa vizcondal de Barcelona.<sup>908</sup> Sucede, efectivamente, que sobre el papel será Ermesenda de Carcassone quien entre 1035 y 1039 aparezca presidiendo juicios<sup>909</sup> y, sobre todo, ceremonias de consagración de los templos de las sedes episcopales de Girona<sup>910</sup> y de Vic. El texto que inmortaliza la segunda, además, es especialmente elocuente respecto de quien detentaba en 1038 la hegemonía última sobre la mitra de Osona pues el encabezado recuerda que cuando Guifredo, arzobispo de Narbonne (1019-1079), consagra la iglesia vigatana de San Pedro, "*Agebantur autem haec sub potentatu et presentia domnae Ermessindis, comitissae, diuinae legis operatricis magnificae, sui que nepotis domni Raimundi*",<sup>911</sup> es decir, que ello ocurrió bajo la autoridad (*potentatu*) y en presencia de Ermesenda de Carcassone, magnífica obradora de la ley divina, y de su nieto, Ramón Berenguer I.<sup>912</sup>

Se ha argumentado con muchísima elocuencia, que no hubo lugar a que Guisla de Lluçà operara tal regencia porque sus derechos, según había establecido su difunto marido en su testamento, fueron condicionados a la cláusula de no volver a casar, mientras que se conoce que ella sí obtuvo un segundo marido, Udalardo II, vizconde de Barcelona desde 1041.<sup>913</sup> La fecha en que contrae la condesa viuda segundas nupcias sigue siendo, no obstante, una incógnita.<sup>914</sup> Se dice que quizá en 1037 pero ello depende de la veracidad que se de a un documento de donación que, en esa fecha, todavía la nombra como "*comitissa*".<sup>915</sup>

---

<sup>908</sup> FELIU, SALRACH, 1999, II, p. 748-749, doc. 274.

<sup>909</sup> En junio de 1035, por ejemplo, está presente cuando se dicta la falsedad de una escritura de propiedad de bienes que, en realidad, eran del monasterio de Sant Cugat del Vallès (PLADEVALL, 1975, p. 55-56); en 1036 preside, junto a su nieto, un juicio por la posesión de unos bienes que concernían al mismo cenobio (PLADEVALL, 1975, p. 55-56); en 1038 hace lo propio en un pleito entre el obispado de Vic y los vizcondes de Cardona (JUNYENT, MUNDÓ, 1992, p. 218-220, doc. 130); y también aparecerá su firma junto a la de Ramón Berenguer I en donaciones de 1037 (MIQUEL ROSSELL, 1945-1947, doc. 58).

<sup>910</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.20.

<sup>911</sup> FLÓREZ, *et al.*, 1747-1859, XXVIII, p. 282-285, Ap. 13; VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), VI, p. 294-298, Ap. 26; JUNYENT, MUNDÓ, 1992, p. 223-227, doc. 133; FELIU, SALRACH, 1999, I, p. 610-614, doc. 265.

<sup>912</sup> Siendo reconocida públicamente la autoridad de Ermesenda de Carcassone en la supervisión de las competencias eclesiásticas y, más particularmente, episcopales, el ejercicio de su poder no se limitará, tampoco, a la esfera religiosa, y en lo civil, ni siquiera se restringirá a su participación en la celebración de juicios, de los que quedó también constancia pública, sino que alcanzará a designaciones en el ámbito de las atribuciones militares, como con el nombramiento de Amado Elderico de Orís como senescal, siendo esta la primera vez que se introduce el cargo en la Cataluña condal (SHIDELER, 1987, p. 39).

<sup>913</sup> GIL ROMÁN, 2004, I, p. 123.

<sup>914</sup> *Vide infra*.

<sup>915</sup> La veracidad de ese documento, de una donación conjunta obrada por Ermesenda de Carcassone, Ramón Berenguer I y Guisla de Lluçà a favor de San Lorenzo de Munt, se cuestiona porque el copista fechó la operación en el año 1002, siendo el caso que por entonces ni la segunda mujer de Berenguer Ramón I, ni el propio nieto de Ermesenda de Carcassone deberían entrar en escena. Aún así, se ha dado ciertos visos de credibilidad, habida cuenta que pudo tratarse de un error del escriba al querer fechar el documento según la datación de los reinados de los reyes francos y equivocando el nombre del rey en cuestión que, frente al de Roberto que consta, debería ser Enrique (GIL

Hay, además, una prueba adicional que la literatura no suele tener en consideración por no tratarse de evidencia escrita, más *artística*, esto es, un texto que fue a inscribirse en el frontal de altar de oro donado para decorar el altar mayor de la catedral gerundense, y en el que efectivamente todavía se la menciona como: GUISLA COMITISSA.<sup>916</sup> Aunque desaparecido, se cuenta suficiente recuerdo documental sobre el contenido de ese grabado en el dicho antependio y se sabe, a ciencia cierta, que el mueble no vio la luz del día hasta después del 21 de septiembre de 1038, cuando en el acta de consagración de Santa María de Girona se explicita su encargo.<sup>917</sup>

Esto, que podría parecer una cuestión irrelevante, pone de entrada un problema, porque si Guisla de Lluçà, legítima usufructuaria del condado de Osona-Manresa, no hubo de renunciar a sus derechos hasta contraer nuevamente matrimonio, -tal y que siempre se ha sostenido-, entonces uno no se explicaría por qué es Ermesenda de Carcassone quien, por encima de ella, ostenta la soberanía sobre la mitra de Vic y, en realidad y en nombre de su nieto, sobre los condados de Barcelona, Girona, Osona-Manresa y sus respectivos obispados. Para aclararlo podría uno hacer valer las "*quasdam definitiones quas feci cum filio meo Berengario comite*",<sup>918</sup> es decir, los pactos a los que la madre de Berenguer Ramón I hubo de llegar con su hijo, si se quiere, bajo mano u extra-oficialmente. De resultas de ello, y aunque a ojos de la legalidad aquél hubiera transmitido la tutela de Osona a su segunda mujer, sería factible que Ermesenda de Carcassone hubiera impuesto sobre su nuera las prerrogativas que, de forma tácita, le correspondían en función de lo dispuesto por Ramón Borrell en su testamento. De hecho, esto explicaría que, aunque Guisla de Lluçà no hubiera vuelto a casarse hasta 1038 o incluso hasta 1039, en 1036 Ermesenda de Carcassone liderara la confirmación de una donación que se había realizado años antes a la catedral de Barcelona, junto a su nuera y su nieto, Ramón Berenguer I,<sup>919</sup> y también explicaría mejor el despliegue decorativo y auto-representativo de suegra y nuera en el frontal de oro gerundense.<sup>920</sup> Lo justificaría como un modo de resarcir esta renuncia virtual a administrar los asuntos de la diócesis de Osona de parte de Guisla de Lluçà o, si se quiere, de neutralizar cualquier posible reclamación que la misma quisiera interponer para socavar la preeminencia de su suegra.<sup>921</sup>

---

ROMÁN, 2004, I, p. 128-129). A la verosimilitud de la noticia contribuiría también, por ejemplo, el hecho de que en 1049 cuando Adegario, abad de Munt, se dispone a donar los mismos bienes de que había sido objeto la donación condal de 1037, recuerde en el documento que el derecho sobre esa propiedad de la iglesia de San Cristóbal de término de Terrassa le venía por la condesa Ermesenda de Carcassone (PUIG USTRELL, 1990, III, N. 346).

<sup>916</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.26-2.28.

<sup>917</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.20.

<sup>918</sup> MIQUEL ROSSELL, 1945-1947, I, doc. 214; FELIU, SALRACH, 1999, II, p. 908-912, doc. 493.

<sup>919</sup> GIL ROMÁN, 2004, II, p. 430, doc. 125.

<sup>920</sup> *Vide infra*.

<sup>921</sup> *Vide infra*.

Del por qué hizo Ermesenda de Carcassone, de entre todos los condados, al de Girona su baluarte daría cuenta la sobradamente conocida relación de parentesco que le unía a quien pontificaba desde 1010 sobre su obispado, su hermano Pere Roger.<sup>922</sup> Se dice tal cual porque aunque la condesa no hubo nunca de descuidar los asuntos relativos al resto de condados y episcopados,<sup>923</sup> ni siquiera durante los conflictos entre 1019/1021-1023 con su hijo,<sup>924</sup> y entre 1039/1041-1043 con su nieto,<sup>925</sup> es cierto que existe una completa serie de juramentos de fidelidad a favor y en contra suyo dónde los respectivos juradores afirman expresamente ignorar o respetar su autoridad “en el condado gerundense”,<sup>926</sup> o bien, incluso algunos que, aún pronunciándose más tarde a favor de Ramón Berenguer I, conceden tributarle el honor debido en todo menos en lo que respecta a las propiedades que les fueron dadas en tierras de Girona por gracia de Ermesenda de Carcassone.<sup>927</sup> No se está aludiendo, con esto último, sino al inicio del proceso, abundantemente estudiado, por el que el conde Ramón Berenguer I favorece una querida centralización hacia su persona y su potestad de toda la herencia originalmente transmitida por su abuelo, Ramón Borrell, seguramente en el objetivo de contrarrestar la rebelión feudal auspiciada por los vizcondes de Barcelona<sup>928</sup> y que, en lo que respecta a Ermesenda de Carcassone, empieza por el intento de quebrantar su legitimidad, y culmina con la venta a él y a Almodis de la Marca, de todos sus derechos condales y episcopales en 1057.<sup>929</sup>

---

<sup>922</sup> STASSER, p. 169-170.

<sup>923</sup> De hecho, es bien conocido el juramento de fidelidad que hace Guifredo II, conde de Cerdanya y Conflent, y de Berga (988/1003-1035), a Ermesenda de Carcassone reconociéndole soberanía no sólo sobre Girona, sino también en los condados de Barcelona y Osona (MIQUEL ROSSELL, 1945-1947, I, doc. 222).

<sup>924</sup> Se trata de la ya famosa tensión surgida entre madre e hijo que supondrá la compra, prenda y enfeudación de varios castillos y que se saldará hacia 1023 con una paz firmada en virtud de la restitución de parte de Ermesenda de Carcassone a su hijo de casi una treintena de castros (PLADEVALL, 1975, p. 50).

<sup>925</sup> También ha sido suficientemente estudiado el conflicto en esos años con el nieto (SOBREQUÉS, 1961, p. 57-58; PLADEVALL, 1975, p. 59; AURELL, 1998, p. 212; SALRACH, SANS I TRAVÉ, 2002, p. 69; GIL ROMÁN, 2004, I, p. 134-137).

<sup>926</sup> Para el conflicto con el hijo, existe el acuerdo pactado entre Berenguer Ramón I y Armengol II, conde de Urgell (1010-1038), en virtud del cual, el primero se compromete a entregar al segundo cien modios de trigo cuando “*habuerit predictus Berengarius Gerundensem comitatum solidum de potestate Ermessindis*”, es decir, cuando recuperara el dominio sobre el condado gerundense en detrimento de la potestad de su madre sobre Girona (FELIU, SALRACH, 1999, I, p. 489-497, doc. 177).

<sup>927</sup> Es el caso del juramento de Ermesenda, vizcondesa de Girona, de tener a favor de Ramón Berenguer I todo cuanto poseía por él, “*excepto hoc quod Ermessindis, comitissa, retinuit in ciuitate Gerunda uel in comitatu Gerundensi ad ipsum diem quando finiuit omnes suas querelas cum te*”, a excepción, por tanto, de aquello que Ermesenda, condesa, retenía en la ciudad de Girona y en el condado gerundense, hasta el día en que terminaran todas sus querellas contra su nieto (FELIU, SALRACH, 1999, II, p. 986-987, doc. 536). Como éste, sin embargo, se cuentan hasta tres juramentos de fidelidad análogos en los que se promete respetar la potestad última de Ermesenda de Carcassone en lo que se refiere a posesiones sobre tierras gerundenses (FELIU, SALRACH, 1999, II, p. 667-668, doc. 307, p. 751-752, doc. 377, p. 757-758, doc. 382), con el añadido de otro pacto en el que Guisla, vizcondesa de Cardona, se inclina a favor de la condesa no sólo para Girona, sino también Barcelona y Osona (FELIU, SALRACH, 1999, II, p. 743-744, doc. 368).

<sup>928</sup> *Vide infra*.

<sup>929</sup> Sancho Berenguer, hijo de Berenguer Ramón I y Sancha de Castilla renuncia, por ejemplo, a sus derechos sobre la administración del condado de Barcelona que le había otorgado su padre en su testamento, en 1049/1050, cuando profesa además como monje de Saint-Pons de Thomières, mientras que Guillermo, hijo de Berenguer Ramón I y Guisla de Lluçà acabará haciendo lo propio en 1054 (RUIZ-DOMÈNEC, 2006, p. 118).

Nunca dejó ella, en ningún caso, de arrogarse la capacidad de intervenir en la *cura Ecclesiae*, y como bien se ha puesto de relieve, esta usanza derivará de la tradición carolingia.<sup>930</sup> ¿Pero qué es, en realidad, lo que se hereda de los reyes francos en materia eclesiástica? Como bien refiere J. Á. García de Cortázar, impuesta la dominación de Carlomagno, salvo en los focos de resistencia hispanos e insulares, en el resto del continente, los ideólogos carolingios guiados por Alcuinus diseñarán un modelo socio-eclesiástico queridamente unitario que, en última instancia, estaría regido por un solo emperador, - Carlomagno y sus sucesores, hasta el desmembramiento del Imperio-, respetando la primacía magisterial de la Santa Sede. A su vez, este teórico control de parte de Roma chocó con las digresiones de los propios teólogos carolingios, desde Jonas de Orléans a Hincmar de Reims, quienes quisieron hacer depender la dignidad real e imperial de la bendición episcopal y, por tanto, someter la autoridad religiosa de los soberanos a la interpretación, -y mediación-, de los obispos. Por ello, la herencia que reciben los condes catalanes de francos y capetos es, de hecho, la misma que se recupera con el *Reichskirchensystem* o sistema de la Iglesia imperial de los Otones: (1) el control por parte de los máximos representantes civiles de la Iglesia mediante la designación de obispos y abades, (2) la voluntad reformista que se concreta en la renovación monástica y la ordenación del *ordo clericorum*, y (3) la intención de seguir propagando el cristianismo allende de las fronteras paganas.<sup>931</sup>

No puede olvidarse que la situación de gobierno que, a principios del siglo XI, afrontan Ramón Borrell y Ermesenda de Carcassone, es posterior al desastre que supuso en 985 el ataque musulmán sobre Barcelona y a la negativa entonces del rey franco-occidental de auxiliar a los condes catalanes, por la que además se enciende aún más el proceso de sustitución de poderes que ya había empezado a gestarse mucho antes.<sup>932</sup> En consecuencia, más que a la pretendida unidad Iglesia-Estado que abanderaba el modelo recentralizador franco, será el reducto de su legado según fue interiorizado e interpretado en términos cesaropapistas por los soberanos del nuevo Imperio germano, con la consecuente descentralización episcopal, el que se refleje en las formas de gobierno condales hasta mediados del primer milenio, sobre todo, en lo que se refiere al ámbito eclesiástico.

Aunque ciertamente la documentación relativa a los procesos de elección de cargos eclesiásticos maquillará muy mucho la intervención laica en la designación, sobre todo del episcopado, a efectos fundamentalmente de evitar acusaciones de nepotismo y simonía, con

---

<sup>930</sup> AURELL, 1998, p. 225; AURELL, 2005, p. 98.

<sup>931</sup> GARCÍA DE CORTÁZAR, p. 180-182, 184-193, 225, 230-232.

<sup>932</sup> ZIMMERMANN, 1991, p. 59-64.



mucha frecuencia, los instrumentos no dejarán de retratar a los condes presidiendo las ceremonias electorales, eso sí, confiando a nivel documental la proclama y peso del proceso al clero.<sup>933</sup> Con todo, y pese a que no tiene demostración posible por no haber perdurado los documentos de elección en 1010 a las mitras de Girona y de Barcelona, siempre se ha sospechado que así como en la de Vic lo documentó la elección de Borrell con la que se abría el capítulo, así de probable fue la mediación de Ramón Borrell y Ermesenda de Carcassone en el nombramiento de su hermano, Pere Roger, al solio de Girona, y de Deusdado a la carga episcopal barcelonesa.<sup>934</sup> La condesa, por su parte y de motu proprio, no sólo hubo de supervisar la nominación del abad de Amer en 1005, sino también hasta en dos ocasiones más, en 1017<sup>935</sup> y en 1041,<sup>936</sup> haciendo lo propio para el nuevo abad de Sant Feliu de Guíxols en 1043.<sup>937</sup> Tomaría, además, el testigo para llevar a puerto los proyectos iniciados junto a su marido en cuanto a reorganización del clero regular se refiere, y aunque, como se verá, promovió importantes fundaciones cenobíticas, quizá lo más llamativo sean su intento por reformar la abadía de Sant Feliu de Guíxols sometiéndola a Saint-Victor de Marseille (1048),<sup>938</sup> y su sanción a la petición de san Armengol, obispo de Urgell (1010-1035), para la unificación de los monasterios urgelitanos de San Lorenzo de Morunys y San Saturnino de Tavèrnoles, con la introducción, además, en el primero de la regla benedictina (1018).<sup>939</sup> Puso la misma atención, desde luego y como se advertirá, a la revitalización de la vida canonical, pero sus esfuerzos, -tal y como sucedió en su afán para la reforma del orden regular-, fueron más y mejor orientados entorno a la ciudad de Girona. Le sobró algo de tiempo, también y como se dijo, para presidir una o dos ceremonias de consagración..., mientras que hubo de atender, de igual modo, las de otras tantas iglesias de primera fila como las de la Seu d'Urgell (1010),<sup>940</sup> Manresa (1020),<sup>941</sup> y Ripoll (1032).<sup>942</sup>

---

<sup>933</sup> Muy interesante a este respecto es el formulario de la abadía de Ripoll estudiado por M. Zimmermann, del tercer cuarto del siglo X, con modelos para la redacción de actas de todo tipo, incluidos preámbulos para la elección de abades que, como bien recuerda el autor, fue explícitamente usado en la designación del abad Froylus de Santa Maria de Serrateix (ZIMMERMANN, 1983, p. 25-86, esp. p. 29, 69-70).

<sup>934</sup> PLADEVALL, 1975, p. 31; PLADEVALL, 2000, p. 12; GIL ROMÁN, 2004, I, p. 76. R. Abadal incluso entendía, por supuesto también sin pruebas, que la designación de Oliba como sucesor de Borrell al frente de la mitra de Osona, la había determinado Ermesenda de Carcassone (ABADAL, 1948, p. 144-146. Cfr. BONNASSIE, 1979-1981, II, p. 92). A su vez, los dichos condes, incluida ella, delegarán la influencia a ejercer sobre el resto del clero en los dichos obispos (ZIMMERMANN, 1989, p. 148-150).

<sup>935</sup> PLADEVALL, 1975, p. 46.

<sup>936</sup> PLADEVALL, 1975, p. 60.

<sup>937</sup> Para el documento de aclamación de Arnaldo, monje de Saint-Michel de Cuxa, como nuevo abad de Sant Feliu de Guíxols donde se relata el ejercicio de su prelatura desde 1043 gracias a la injerencia de Ermesenda de Carcassone: VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), XV, p. 209-213, Ap. 1; JUNYENT, MUNDÓ, 1992, p. 410-413, doc. 12; GIL ROMAN, 2004, II, p. 499-501, doc. 169. Cfr. PLADEVALL, 1975, p. 62.

<sup>938</sup> Intento propiciado en 1048 que después resultaría fracasado: PLADEVALL, 1975, p. 35; AURELL, 1998, p. 229.

<sup>939</sup> RIUS, 1981, doc. 6.

<sup>940</sup> BARAUT, 1981, doc. 315.

<sup>941</sup> JUNYENT, MUNDÓ, 1992, p. 93-98, doc. 63; ORDEIG, 1993-2004, II, p. 27-31, doc. 137.

<sup>942</sup> JUNYENT, MUNDÓ, 1992, p. 165-170, doc. 104.

### 2.1.1 Ermesenda de Carcassone, arbitrate y *factotum*

¿Deberían incluirse en un ejercicio de estudio sobre patronazgo femenino en el período medieval todas las creaciones artísticas que ven la luz por delegación de una fémína a terceros?<sup>943</sup> La respuesta no es sencilla pero quizá la clave se halle en el matiz que distingue: a) las empresas que para obrarse requieren necesariamente la venia de una autoridad superior, de b) aquellas que se entienden causa femenina por contar con la promoción de una mujer aunque al surgir la iniciativa del proyecto de otras voces, sean esos individuos quienes finalmente ostenten la maternidad/paternidad de la obra. Del primer tipo, es decir, de los casos en que Ermesenda de Carcassone actúa como arbitrate, emitiendo simplemente su beneplácito a una creación que nace de la voluntad ajena, podría considerarse la construcción de un riego de parte de los habitantes de la villa de Corró de Baix (Les Franqueses del Vallès), pues en 1020 la condesa, con su hijo, Berenguer Ramón I, les vende el agua que demandan para adecuar la infraestructura y poder así regar sus tierras.<sup>944</sup>

No obstante, puede intuirse escaparía, por supuesto, esta clase de subestructura a cualquier concreción de *kuntswollen* y, sin artísticidad, no habría espacio oportuno a desarrollarla entre estas líneas. Todavía en la primera categoría, sin embargo, se incluiría la ceremonia de dotación de la iglesia de Sant Pere de Casserres (Osona),<sup>945</sup> pues aunque fue fruto de la iniciativa y del empeño de la vizcondesa de Osona, Ermetruit, y de sus sucesoras, que el templo hubo de reedificarse y acoger a una comunidad benedictina, sin la donación del alodio donde fue a enclavarse y que realizó Ramón Borrell en 1005, la propiedad y última palabra sobre la iglesia hubiera permanecido en el seno del casal condal de Barcelona. De hecho, es altamente significativo que la dicha dote la rubrique también Ermesenda de Carcassone, dado que ello vendría a confirmar que el condado de Osona al que se adscribía Casserres efectivamente podría haber formado parte de su esponsalicio y que, como usufructuaria del mismo y de sus posesiones, tuviera que dar su propio consentimiento.

Siendo competente Ermesenda de Carcassone a sancionar las iniciativas pías impulsadas bajo el amparo de sus diócesis, así como en más de una ocasión para las celebraciones de dedicación, por lo menos para los casos de Vic y de Girona, el papel del

---

<sup>943</sup> Para una reflexión sobre este tipo de cuestiones: MARTIN, 2012b.

<sup>944</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.14.

<sup>945</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.03.

director de orquesta, reservado por imposición normativa a obispos y arzobispos consagrantes, quedará sometido al liderazgo de la condesa, en los años inmediatamente posteriores al traspaso de su esposo y, sobre todo, tras las cuitas habidas con su hijo Berenguer Ramón I, su intervención en este tipo de ceremonias será, sin embargo, todavía más bien discreta, limitándose precisamente a eso, a autorizar, asistiendo a los actos y simplemente estampando su firma junto a la de los máximos responsables diocesanos. Así fue, por ejemplo, en la dotación de la iglesia de Sant Cugat del Rec de la ciudad de Barcelona en 1023, construida como recuerda el acta gracias a la munificencia del canónigo Guislaberto, hijo del vizconde barcelonés Udalardo I (985-1014), futuro obispo de la mitra barcelonesa (1034-1062).<sup>946</sup>

Significativamente, siendo así al principio de su viudedad, así igual sucede al final cuando, tras la muerte de su hermano Pere Roger, su hegemonía sobre las atribuciones propias del episcopado gerundense se ve definitivamente cuestionada. A ello había contribuido antes, como se anticipó, la campaña de descrédito de su potestad en tierras de Girona que urde su propio nieto pero, de un modo u otro, la condesa fue obligada, entre 1051 y 1058, a restituir al obispado gerundense, ya sometido a Berenguer Guifredo (1050-1093), un buen nutrido grupo de iglesias y de parroquias sobre las que ostentaba la propiedad ingresando, además, los respectivos réditos.<sup>947</sup> Con todo, para entonces, lo dado y lo hecho a favor del dicho condado y de sus habitantes, habrá sido ya mucho, al punto y como se dijo, de poder salvaguardar, casi hasta al final, el respeto de algunos de sus correligionarios. Y así, todavía en 1053, a cinco años solamente de encontrarse en el lecho de muerte, cuando el matrimonio formado por Silvio Llobet y Adelaida "*coepimus aedificare ecclesiam in honorem Domini et gloriosae Dei genitricis et perpetuae virginis Mariae in loco quoniam vocant Ceruiano*",<sup>948</sup> es decir, se disponían a empezar la edificación de la iglesia de Santa María del lugar de Cervià (Cervià de Ter, Gironès), además de contar con el consenso del obispo y canónigos de Santa María de Girona, y la aquiescencia de Ramón Berenguer I, aún quisieron apelar a la conformidad de Ermesenda de Carcassone. Lo paradójico es que aunque serán los últimos años de vida de la condesa, como la renuncia con la venta a los derechos episcopales no tendrá lugar hasta 1057, siendo intención del matrimonio, -tal y como expresa el documento-, instalar allí una comunidad regular de monjes benedictinos,<sup>949</sup> llama la atención cómo para la regularización de la causa monástica, no deja de invocarse todavía a Ermesenda de Carcassone.

<sup>946</sup> DIAGO, 1603 (1974), p. 93; PUJADES, 1645 (1829-1832), VII, p. 381; BOFARULL, 1836 (1982), I, p. 254; KEHR, 1931, p. 98-100; PLADEVALL, 1975, p. 51.

<sup>947</sup> MARQUÈS PLANAGUMÀ, 1993, I, N. 120.

<sup>948</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.22.

<sup>949</sup> "*Facimus (...) cum consensu domni Raimundi, (...) et domnae Ermesindis, (...) et domni Berengarii, pontificis Gerundensis et cum consensu et uoluntate canonicorum eiusdem uenerandae sedis, ut in eodem loco simul construantur aedificia (...), qui ibi secundum legem beati Benedicti Deo Semper seruiant et regulariter uiuant.*" (Hacemos (...) con el consenso del señor Ramón, (...), y de la señora Ermesenda, (...) y el señor Berenguer, obispo de

Y no será que durante los apuros vividos con sus propios allegados la condesa revirtiera todo su ánimo en torno a Girona, aunque sí hubo de prodigarse allí más intensamente, sino que muy sabiamente, y pese a que nadie parece haberse percatado de ello especialmente, orientará sus expectativas hacia proyectos que por haber iniciado conjuntamente con su esposo partían ya con la legitimidad “debida”. Al mismo tiempo, sus principales donaciones tendrán por objeto bienes sitos en tierras donde la jurisdicción escapaba a sus parientes, sobre todo alrededor del condado emporitano, pues si era menester pleitear por ello con alguien, la condesa muy hábilmente podía hacer dirimir los juicios a sus aliados del seno religioso o vizcondal, quienes se inclinarían así a fallar mayoritariamente a su favor.<sup>950</sup> No obstante, antes de aterrizar en las obras a las que puso su solo nombre y apellido, cabe volver aún la vista atrás a lo que patrocinó estando todavía vivo Ramón Borrell y en consorcio con él.

De calado semejante a la donación de Casserres, fue la entrega irrevocable del alodio y cueva de San Miguel del Fai en 997, que realizan los dos esposos “*de propria*”, “*de nostro iure*”, y en colaboración, a “*domino et potestatem*” de Gombaldo de Besora,<sup>951</sup> quien sería, en los años venideros, uno de los más fieles consejeros de Ermesenda de Carcassone.<sup>952</sup> A diferencia, sin embargo, del dicho templo ausonense, aquí es más difícil determinar, por el contenido del documento, si la fundación de un monasterio en torno a su basílica que se consiente con el donativo, nace de los condes o del noble. Uno de los versos, “*ad refrigerandum utrasque animas nostras*”, esto es, al alivio de sus almas, parecería de entrada inclinar la balanza a favor de los primeros, sobre todo porque la experiencia es muy similar a una de las donaciones con que proveen al cenobio de Tavèrnoles. Ocurre allí que ambos cónyuges se tercian en darle en propiedad una cueva alrededor de Malagastre, con la que el monasterio debía facilitar la creación en aquel sitio de una casa de religión dedicada a San Salvador y del mismo cenobio dependiente, pues debía ser atendida por sus propios monjes y sirvientes.<sup>953</sup>

---

Girona y con el consenso y voluntad de los canónigos de su venerable sede, que en el dicho lugar se construya un edificio (...), quienes allí según la ley de san Benito sirvan siempre a Dios y vivan según la regla.) [Trad. Autora]: GIL ROMÁN, 2004, II, p. 514-515, doc. 177.

<sup>950</sup> A los muchos juicios que la condesa preside fallando a favor de Sant Cugat del Vallès (*Vide infra*), podrían añadirse, en este sentido, aquél por el que restituye al obispo-abad Oliba y a Santa María de Ripoll el castillo y la iglesia de San Pedro Sacalm en 1020 (JUNYENT, MUNDÓ, 1992, p. 98-99, doc. 64), o las veces que ella se ganó la amistad de algún vizconde que, a su respectiva muerte, la nombrará ejecutora testamentaria, como Bremon de Cardona (1014-1029) (GIL ROMÁN, 2004, II, p. 394-396, doc. 106).

<sup>951</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.01.

<sup>952</sup> PLADEVALL, 1975, p. 55.

<sup>953</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.08.

En su caso es verdad que esta piedad está informada por la recuperación, de manos musulmanas, del entorno circundante a Malagastre gracias a una de las expediciones de “conquista” que en 1016 promueve Ramón Borrell, pues el instrumento es al respecto muy explícito afirmándose que “*Donamus namque prompto animo ad cenobium prelibato de hoc quo nobis Deus dedit et liberari concessit a contubernia, et a manibus paganorum*”, es decir, que donaban con el ánimo encendido al monasterio urgelitano aquello que Dios les había dado y liberado de las manos de los paganos. No obstante, no es menos cierto tampoco que a Gombaldo de Besora le realizan la respectiva donación “*ad faciendum quod cumque uoleris*”, para hacer con ello lo que quisiera, siendo esto querido algo que, al mismo tiempo, concretan los propios condes: “*tibi donamus ad construendum coenobium propter desiderii celestis regni*”.<sup>954</sup> Se trataría aquí, por tanto, de una obra a medio camino entre la fundación cenobítica que encargan a San Saturnino de Tavèrnoles, y la donación con todos los derechos del alodio que libera de la dependencia condal a Sant Pere de Casserres, pues al fin y al cabo, no puede negarse la promoción de la pareja alrededor del Fai en tanto que donantes, siendo simultáneamente, que como Ermetruit, será el noble de Besora quien parece haber instigado finalmente la institución de un cenobio en el enclave vallesano y, en última instancia, será también él mismo quien con los años supervise la gestión interna del monasterio incluido su sometimiento en 1042 a Saint-Victor de Marseille.<sup>955</sup>

De muy diversa índole será, sin embargo, el tipo de protección que los condes vierten sobre el monasterio de Sant Cugat del Vallès.<sup>956</sup> Beneficiándose sus abades durante años de la anuencia condal respecto a los fallos para reposición o reclamación de bienes de parte del cenobio, se centrará el matrimonio más que en patrocinar directamente la renovación edilicia de su iglesia y de la clausura monástica emprendida fundamentalmente durante los abadiados de Odón (986-1010) y Guitardo (1010-1053) y asumida por el maestro de obras Fedancio,<sup>957</sup> en auxiliar a su comunidad a reunir y afianzar el temporal, es decir, la suma de recursos patrimoniales necesarios para garantizar la financiación de la campaña constructiva auspiciada, no por los condes, sino por la misma congregación. Actúan pues, como benefactores y no exactamente como donantes porque siempre lo vertebran en forma de transacciones de las que obtienen una contrapartida. En este caso, lo hicieron incluso a expensas del vizconde de

---

<sup>954</sup> (te lo donamos a ti para la construcción de un cenobio según es deseo de los reinos celestiales) [Trad. Autora]: Vid Anexo 2.1, PJ 2.08.

<sup>955</sup> A. Pladevall incluso sostenía que será por emulación de su fiel consejero Gombaldo de Besora que Ermesenda de Carcassone se decidirá a la tentativa, -finalmente fracasada-, de sometimiento de Sant Feliu de Guíxols a Saint-Victor de Marseille (PLADEVALL, 2000, p. 17).

<sup>956</sup> La primera relación de Ermesenda de Carcassone con Sant Cugat del Vallès se documenta tan pronto como en 996, cuando asiste a la celebración del aniversario del mártir homónimo, apoyando por entonces la causa de Sesnanda, quien se había querellado contra Bonfil Sendredo por un alodio (PLADEVALL, 1975, p. 26).

<sup>957</sup> CARBONELL, 1987, p. 279-283, esp. 280; MANCHO, 2012, p. 54; LORÉS, 2013, p. 149-167.

Barcelona, Mir Geribert, en lo que pudo ser el germen de su levantamiento años después contra la condesa y su nieto Ramón Berenguer I.<sup>958</sup>

De todas esas transacciones, los condes obtuvieron como contraprestación las propiedades más importantes en torno a su por entonces priorato de Sant Llorenç de Munt sobre Terrassa, que en las décadas venideras absorbería buena parte de la devoción de los mismos. La génesis de esta fundación tiene lugar en mayo de 1013 y se concreta en un intercambio de tierras y viñas en Vilamilans y Terrassa junto con dos piezas de plata que Ramón Borrell y su esposa entregan al cenobio de Sant Cugat del Vallès en canje por las iglesias de Munt.<sup>959</sup> La concordia entre la pareja y los abades del Vallès se traduciría,<sup>960</sup> igualmente, en la compra el 25 de octubre de aquel mismo año de varios alodios emplazados en Terrassa, Castellar del Vallès y Ullastrell (Vallès Occidental) que habrían de repercutir asimismo en beneficio de Munt.<sup>961</sup> Por su parte, el prelado Guitardo obtenía la nada despreciable cantidad de veinticinco onzas de oro que él destinaría al remate de las obras del recinto claustral de su monasterio.<sup>962</sup> Esta operación, fundamental en términos constructivos para el cenobio vallesano, tendría también una repercusión crucial en los aferes que, en su viudedad, manejaría ya en solitario Ermesenda de Carcassone.

En lo que respecta a Sant Llorenç de Munt no hubieron de manifestarse en una secuela edilicia, a la que también aquí llegaremos sin adelantar ahora acontecimientos, más sí constituyeron esas transacciones el germen de un proceso fundacional duradero, que empezó como un proyecto compartido por sendos cónyuges y al que la condesa hubo de dedicar después considerables esfuerzos, eso sí, no tanto desde el punto de vista arquitectónico, como sí para la reunión del patrimonio sobre el que anclar la existencia y normal funcionamiento de la

---

<sup>958</sup> *Vide infra*.

<sup>959</sup> RIUS, 1946-1947, II, N. 453-454. En el mismo documento se informa de que había sido el padre de Ramón Borrell, el conde Borrell II, quien había vendido al monasterio de Sant Cugat del Vallès las iglesias sitas en el monte de San Lorenzo, esto es, en la todavía llamada montaña de San Lorenzo, por el valor de dos piezas de plata que son las mismas de las que Ermesenda de Carcassone y su marido hacen entrega al cenobio vallesano a cambio de recuperar las dichas iglesias.

<sup>960</sup> Se habla de concordia por tratarse de un pacto tácito de beneficio mutuo pues, sin contar los pleitos ya aludidos, en los años comprendidos entre 1017 y 1044, primero conjuntamente Ramón Borrell y Ermesenda de Carcassone, y tras enviudar la condesa, ella en solitario, habrán de presidir hasta ocho juicios sobre los bienes del cenobio vallesano y en los que acabará concediéndose siempre la razón a los benedictinos (RIUS, 1946-1947, II, N. 438, 470, 479, 496, 529, 542, 545, 571).

<sup>961</sup> RIUS, 1946-1947, II, N. 456. Efectivamente, habrían de ser donadas estas propiedades por Ermesenda de Carcassone y Ramón Berenguer I al monasterio de San Lorenzo de Munt pero no entonces, sino en 1039 (PUIG USTRELL, 1990, II, N. 290).

<sup>962</sup> No debe confundirse, por supuesto, la construcción como parte de este proceso edilicio del claustro del monasterio de Sant Cugat del Vallès que ha sobrevivido hasta nuestros días y cuyas obras arrancan entorno a 1190, más sí a la erección de un ámbito claustral en torno a la primera iglesia monástica (que tampoco es la que ha perdurado) y destinado a la vida comunitaria, algunas de cuyas estructuras sí fueron reaprovechadas parcialmente, de todos modos, en la edificación de aquella estructura porticada del siglo XII (LORÉS, 1991, p. 170; LORÉS, 1994, p. 280; CARRERO, 2004c, p. 202).

casa monástica, así como su expansión. Si no hubo de esmerarse en lo constructivo, sin embargo, probablemente fue porqué sus orígenes se remontarían, de hecho, a la existencia de las mencionadas “iglesias de Munt” que adquiere la pareja; iglesias que, en realidad, comprenderían seguramente nada más que una iglesita dedicada al santo titular del monasterio y dos capillitas con altares consagrados a Santa María y a San Miguel, junto con la iglesia de San Esteban de la Vall (Can Pobla), habiendo dotado probablemente los monjes de Sant Cugat del Vallès a los hombres que las servían de los preceptos necesarios para que se organizaran viviendo en comunidad *sub regula*<sup>963</sup> y, en consecuencia, contándose ya con los espacios necesarios para la vida y el rezo de los oficios.

Será, no obstante, gracias a la redotación de los condes de Barcelona de agosto de 1013 con toda una serie de alodios,<sup>964</sup> que el antiguo priorato se estructurará, por primera vez, como abadía independiente. Se dará el caso, además, que tras el fallecimiento de Ramón Borrell, a lo largo de su vida hasta en siete ocasiones más se empeñaría su viuda en aumentar el temporal del dicho cenobio egarense con bienes inmuebles.<sup>965</sup> Con todo, la más demostrativa de sus actuaciones entorno a Sant Llorenç de Munt por el trasunto que aquí interesa, será la donación que realiza junto a su hijo, Berenguer Ramón I, el 28 de enero de 1021, pues hace entrega al monasterio de la iglesia de Santa María de Vilademàger (Llacuna) con el objeto “*tu iam dictus abbes rehedifices hanc ecclesiam, et officia diuina ibi peragere monachis tuis uel religiosis uestris facias, et sub nostro patrocinio eam cum omnibus rebus, (...), tu et omnes successores tui teneatis et possideatis*”,<sup>966</sup> es decir, de que el abad de Munt, Adegario, no sólo la reconstruyera, sino que estableciera allí un priorato, convirtiéndose así y de nuevo Ermesenda de Carcassone en factótum como para el caso de Tavèrnoles, pero asegurando que bajo el “patrocinio” suyo y de su hijo, fueran de la propiedad de Sant Llorenç todos los bienes de la nueva casa de Vilademàger que debían colocar, por delegación condal, bajo su dependencia.<sup>967</sup> A pesar de todo ello, documentado el templo de la Llacuna desde 1020, no puede saberse a ciencia cierta si el abad de Munt dio realmente salida a los deseos de Ermesenda de Carcassone y puso nuevamente en pie la iglesita, pues la incursión sarracena en el término en 1053 fue causa segura de la destrucción de la capilla por entonces existente.<sup>968</sup>

---

<sup>963</sup> BALLBÈ, 1982, p. 13-31.

<sup>964</sup> PUIG USTRELL, 1990, II, N. 148. Cfr. PLADEVALL, 1975, p. 35.

<sup>965</sup> PUIG USTRELL, 1990, II, N. 191, 235, 259, 264, 290, 341, III, N. 349. Cfr. PLADEVALL, 1975, p. 46.

<sup>966</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.15.

<sup>967</sup> En la misma línea se tiene documentada otra deja de Ermesenda de Carcassone, junto a Guisla de Lluçà y Ramón Berenguer I de una iglesita sita en el alodio de San Cristóbal en el término de Terrassa que, según el documento, donaban a la comunidad de San Lorenzo de Munt con la facultad de edificar allí: Vid Anexo 2.1, PJ 2.19.

<sup>968</sup> No debe confundirse la iglesia prioral de Santa María de la Llacuna con el templo de San Pedro del mismo término de Vilademàger, ni tampoco los restos de la cabecera de la iglesia que hubieron de subsistir hasta mutilarse en 1980

### 2.1.2 Todos los caminos llevan a Girona

La tradición documental en torno a la catedral de Santa María de Girona acuñó al recuerdo secular de Ermesenda de Carcassone, de entre todos los rasgos que moldearon su identidad, la virtud del promotor. Así era consignado en el *Libro de Notas de los óbitos* de entre 1624 y 1815, donde el epígrafe reservado a la conmemoración del aniversario de su muerte lo sintetiza en un breve: "*Aquest dia òbit d'Ermessenda Comtessa, que va dotar aquesta Santa Església amb moltes coses*".<sup>969</sup> Y si la memoria funeraria contribuyó a popularizar su magnanimidad para con la sede catedralicia gerundense, también hay un rastro escrito mucho más antiguo de cuales fueron esas muchas cosas con que hubo de dotarla. Aunque podrían estudiarse por separado, la protección sobre la casa canonical y el templo-catedral se antoja inseparable pues, si la condesa contribuyó a la mejora de unos espacios que debían facilitar la vida comunitaria, su aportación a la renovación casi *a fundamentis* de la iglesia no pretendía sino satisfacer mejor las necesidades de culto que debían observar esos mismos clérigos que auxiliaban al obispo en el normal funcionamiento del obispado, todo ello nacido de su voluntad de intervenir en la reforma del ordo clerical, ya veremos cómo.

La empresa como tal, sin embargo, no constituye sino la culminación de ese proyecto reformista, seguramente más a nivel de *estructura* e infraestructura que respecto a cambios en la "normativización" de la institución canonical, al que quizá empezó a dársele forma tan pronto como en 1010 cuando, desde entonces, hubo de ocupar el solio del obispado gerundense su hermano Pere Roger. Teniendo que someterse la prerrogativa necesariamente al control de quienes, en instancia superior, detentaban la máxima autoridad sobre el episcopado, no hubo de desaprovecharse la circunstancia y, ciertamente, la implicación y munificencia condal hicieron posible llevar el barco a puerto en los términos deseados. Quizá fue, en cualquier caso, la hermana la que implantó en la mente del obispo la idea de ennoblecer al extremo el cargo que finalmente ostentaría durante unos cuarenta años. Puede o no que los documentos lo revelen aunque sea veladamente. De todos modos, la simiente del relato se planta mucho

---

pues seguramente pertenecían al templo que, con la ayuda de la comunidad de San Lorenzo de Munt, hizo reconstruir después de 1053 el sacerdote Selva que la rigió durante toda la primera mitad del siglo XI (PLADEVALL, ADELL, 1980, p. 281-289).

<sup>969</sup> (Este día óbito de Ermesenda Condesa, que dotó esta Santa Iglesia con muchas cosas) [Trad. Autora]: ROURA, 1985, p. 72.



antes de que empiece a documentarse cualquier participación de Ermesenda de Carcassone y, con ello, el íncipit de la historia debe obligadamente avanzarse en el tiempo.

### 2.1.2 a) La sede episcopal de Santa María Girona: *nouimus fundatores ac accerrimos defensores*

El acta de consagración de la catedral de Girona emplazaba al reconocimiento público de Ermesenda de Carcassone, su nieto, Ramón Berenguer I, y su hermano, Pere Roger, como “*uere eiusdem ecclesiae nouimus fundatores ac accerrimos defensores*”,<sup>970</sup> es decir, en verdad fundadores de esta iglesia y sus acérrimos defensores en el presente (1038). ¿Hubieron ellos, sin embargo, de sembrar los frutos que después cosecharían como verdaderos propiciadores? La organización del clero que servía la sede de Girona se ha presumido basada en la existencia de un solo capítulo para toda la Antigüedad Tardía y el período de dominio franco y, de hecho, hasta mediados del siglo X, cuando con la designación en 949 del título de abad de sant Feliu (una carga canonical)<sup>971</sup> se da comienzo a la fragmentación con dos cabildos diferenciados que servirán respectivamente las basílicas de Sant Feliu y de Santa María.<sup>972</sup> La historiografía también ha concluido que desde los primeros tiempos se debieron observar ciertas normas de vida en común ancladas en las directrices emanadas de la tradición conciliar hispana,<sup>973</sup> siendo el caso que la difusión del Instituto canonical aquisgranense, en realidad, sólo debió introducir novedades específicas en cuanto a la distribución patrimonial.<sup>974</sup> Bien se ha insistido en señalar que la donación en 888 del obispo Teuter (870-888) de las décimas y oblaciones de todas las iglesias que eran potestad de la mitra a las basílicas de Sant Feliu y de Santa María para que sus clérigos “*abeant potestatem ad illorum stipendia*”,<sup>975</sup> sería indicativa de una embrionaria autorización a la posesión de parte del clero de bienes privativos, -sin referencias explícitas a la propiedad privada-, mientras que la idea de que el patrimonio episcopal fuera anteriormente indivisible también se prestaría a reforzar la teoría para una

---

<sup>970</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.20.

<sup>971</sup> SOBREQÜÉS, *et al.*, 2003, p. 263-264, doc. 285.

<sup>972</sup> BAUER, 1962-1963, p. 98; MARQUÈS PLANAGUMÀ, CLARA, 1992, p. 12; SUREDA, 2008, p. 533. Por supuesto no puede dejar de mencionarse el documento que para la literatura evidencia a las claras la dicha separación, casi sin discusión posible, pues en el testamento de 966 de Sunifredo II, conde de Besalú, Cerdanya y Conflent (927-968) se especifican por separado las donaciones para cada uno de sendos capítulos (SOBREQÜÉS, *et al.*, 2003, p. 334-337, doc. 347).

<sup>973</sup> CARRERO, 2000b, p. 768-769; CARRERO, 2004c, p. 190-191.

<sup>974</sup> BAUER, 1962-1963, p. 86-90.

<sup>975</sup> (tuvieran derecho a su manutención) [Trad. Autora]: SOBREQÜÉS, *et al.*, 2003, p. 104, doc. 65.

residencia común de dichos sirvientes que debería prolongarse, como mínimo, más de medio siglo, y que dependería del amparo de la diócesis.<sup>976</sup>

Precisamente, justo en coincidencia con el momento en que se documenta la segregación de sendos capítulos, hay otros documentos que sí refieren más explícitamente la tendencia a favorecer la independencia económica del clero respecto del dominio patrimonial del obispado con un sistema de prebendas separadas previstas al mantenimiento de cada clérigo, y que, al mismo tiempo, delatan un posible funcionamiento autónomo de las dos corporaciones canónicas. Desempolvados hace tiempo aunque rehabilitados por M. Sureda precisamente para hilar lo expuesto, los instrumentos agregan hasta seis donaciones,<sup>977</sup> comprendidas entre 970 y 979, destinadas *senso lato* a Santa María pero concretadas a beneficiar a varios miembros de la comunidad. Se sospecha, además, que de los bienes aportados por Teuter en 888, el cabildo de Sant Feliu hubo de conservar la mayor parte, incrementándolos además en las mismas últimas décadas de la décima centuria.<sup>978</sup>

Obrándose paulatinamente la emancipación en lo institucional para la distinta distribución de cargas canónicas, y en lo económico, cabría suponer que también pudo facultarse una segmentación del espacio residencial. Así, de hecho, se ha teorizado para con una plausible permanencia de los clérigos de Sant Feliu en la que en 979 recibe documentalmente el nombre de *mansione Sancti Felicis*,<sup>979</sup> y una progresiva disgregación de los miembros de la comunidad de Santa María hacia las casas del llamado “alodio de Santa María” que se documentarán en 1020 en el linde nororiental de la iglesia-catedral.<sup>980</sup> Seguramente, la única diferencia, -ultra a una posible desigual repartición de bienes canónicos-, para con la situación de los dos capítulos a principios del siglo XI repercutiera, justamente, sobre el estado de conservación del templo que les servía a la celebración de los oficios.<sup>981</sup> En este sentido, no puede dejar de mencionarse un documento de redotación registrado casi de refilón en el testamento formulado en 979 por Mirón II, conde de Besalú,

---

<sup>976</sup> SUREDA, 2008, p. 693.

<sup>977</sup> SUREDA, 2008, p. 664.

<sup>978</sup> MARTÍ BONET, MARQUÈS PLANAGUMÀ, 2006, p. 486.

<sup>979</sup> Allí testaba, en 979, Guadamiro, abad de Sant Feliu de Girona (SOBREQUÉS, *et al.*, 2003, p. 387, doc. 435), independientemente de que con el término se quisiera designar un solo espacio habitacional o un conjunto de casas.

<sup>980</sup> SUREDA, 2008, p. 697-700.

<sup>981</sup> Aunque la reforma de la catedral y canónica de Santa María a principios del siglo XI pivotó sobre las cuestiones institucionales y administrativas relacionadas con la división capitular, tampoco pueden olvidarse los debates historiográficos que desde época moderna plantean la disputa sobre la catedralidad asociándola a Sant Feliu o a Santa María, mientras que la literatura más reciente se inclina por situar la instalación primera del conjunto episcopal en Sant Feliu y la vinculación a Santa María a partir de época carolingia (MARQUÈS PLANAGUMÀ, CLARA, 1992, p. 9-11; MARQUÈS PLANAGUMÀ, 2007, p. 24-25; CANAL, *et al.*, 2004a, p. 88, 99-103; 183-186). Para un recorrido por las fuentes que informan la discusión: SUREDA, 2004a, p. 69-109; SUREDA, 2008, p. 16-135.

Cerdanya y Conflent (968-984) y obispo de Girona (970-984),<sup>982</sup> que rescató recientemente M. Dels Sants Gros para proponer, muy sugestivamente, que por entonces se hubieran auspiciado, en correspondencia con el momento en que se promueve la invención de las reliquias de san Felices,<sup>983</sup> unas obras para reedificación de la basílica de Sant Feliu. En cambio, en lo que concierne a Santa María...

El ya famoso documento, que se tiene casi de fundación de la catedral románica, en virtud del cual el 18 de junio de 1015 se ponía de manifiesto la venta de Pere Roger a Ramón Borrell y Ermesenda de Carcassone de la iglesia de San Daniel de Girona con sus alodios por una cantidad de cien onzas de oro que los condes ya habían anticipado, resuelve en explicar el estado endémico del templo pues se pone explícitamente como causa fundamental de la transacción la necesaria reconstrucción de la catedral al ser tan precario que "*satis cognitum cunctis est ese destructa, ut seruienes Deo in eodem domo pluuiali tempore ibi non possunt psallere nec in alio tempore ob ruinam tecti uetustissimi eiusdem domus prescripte ibi non possunt sacra misteria peragere*",<sup>984</sup> es decir, que sabido era por todos que la iglesia había sido destruida, y que sirviendo a Dios en esa casa, en los tiempos de lluvia no se podían cantar los salmos y, en general, officiar los sagrados misterios. Para paliar ambas situaciones era pues, menester, obrar la reconstrucción y no reparación pues el documento afirma que el precio debía invertirse por decisión de la pareja "*in ipsios parietibus faciendios et in ipsa cooperacionae ecclesie iam dicte*",<sup>985</sup> a levantar las paredes y a la cubrición de la iglesia predicha. De la urgencia de esta operación seguramente fue ya bien consciente Pere Roger nada más alzarse con la dignidad episcopal y, en realidad, no podía ser ya mucho antes sino vox populi. De ahí que antes de la implicación en el proyecto de la condesa y de su esposo, hubieran de adelantárseles por lo menos otras tres mandas conocidas *ad opera* y documentadas en 959, en 996/997 y 1007.<sup>986</sup> Identificadas como parte del proceso necesario de recaudación previo a la ejecución de un proyecto edilicio, últimamente se suele referir el epígrafe del acta de consagración de 1038 en el que se comenta sobre la iglesia "*quam caeperant afundamentis decenter renouare*",<sup>987</sup> esto es, "que comenzaron a renovar decorosamente desde los fundamentos", para argumentar que la obra debió iniciarse no antes del pontificado de Pere

---

<sup>982</sup> GROS, 2004, p. 269-270. Cfr. SUREDA, 2008, p. 184-185, 697.

<sup>983</sup> VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), XIII, p. 75.

<sup>984</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.06.

<sup>985</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.06.

<sup>986</sup> Se trata del legado testamentario del clérigo Adalberto (MARQUÈS PLANAGUMÀ, 1993, p. 135-136, doc. 51), el censo que impone Odón, obispo de Girona (995-1010) a la parroquial de la Vall del Bac, y la manda también testamentaria de Armengol I, conde de Urgell (992-1010) (BARAUT, 1980, p. 131-132, doc. 300). Todas ellas fueron recientemente discutidas considerando que la primera difícilmente pudo llegar a ejecutarse y que las dos últimas se encuadrarían en la fase de recaudación previa necesaria (CANAL, *et al.*, 2004a, p. 186-187; SUREDA, 2008, p. 185-188).

<sup>987</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.20.

Roger,<sup>988</sup> aunque por esa regla de tres, la referencia, por supuesto, no lo refiere solamente a él sino también a su hermana Ermesenda de Carcassone. Si la primera ofrenda (cien onzas de oro) *ad opera* de la condesa se coloca antes del 18 de junio de 1015, entonces no hay razón para descartar que, efectivamente, fuera entonces cuando hubieran de arrancarse los trabajos, incluida la planificación.

¿Cuánto antes exactamente? Quizá no mucho, habida cuenta de que al día siguiente, el 19 de junio de 1015, los mismos condes proceden a ampliar el valor dado a la fábrica con “cuatro *mujadas* de tierra”.<sup>989</sup> A la fortuna dada pues, inicialmente, Ermesenda de Carcassone no volvería a añadir nada específicamente hasta el momento previo a su muerte, aunque ni si quiera entonces hubo de revertir directamente sobre la construcción de la catedral más sobre su mobiliario litúrgico y sobre los edificios de la canónica, así como del mismo modo habría de beneficiar en las décadas sucesivas a 1015 a la propia institución en diversas ocasiones. De quien sí consta una manda específica a la obra de la iglesia es de Pere Roger, fechándose en 1031 la donación que, además de repercutir sobre la casa canonical, preveía el destino de dos o tres tercios de derechos episcopales que se habían adquirido “*ad restaurationem predictae sancte ecclesie*”.<sup>990</sup> ¿Cuánto de lo que se conoce del templo románico pudo ser financiado gracias a las donaciones de la condesa? Los últimos estudios, combinando el análisis contrastado de las fuentes documentales con las arqueológicas parecen avalar que mucho (Fig. 2.01),<sup>991</sup> habida cuenta de lo que se supone terminado ya para la dedicación de 1038 y lo que hubo de construirse hasta su muerte el 2 de marzo de 1058.

<sup>988</sup> SUREDA, 2008, p. 188. El extremo que recientemente propone M. Sureda para las obras comenzadas necesariamente antes de 1015 con una supuesta referencia en el documento de 18 de junio de 1015 a “*murs ja dreçats*” (SUREDA, 2018, p. 107-108) no puede darse exactamente por infalible, habida cuenta que lo que la noticia documenta es que el dinero se había dado al levantamiento de las paredes pero sin poder saberse, por tanto, si ya habían empezado los trabajos edilicios, sobre todo, teniendo en cuenta que esa suma no debió entregarse mucho antes de la fecha de emisión de la carta de venta pues al día siguiente los condes amplían precisamente la cantidad: Vid Vid Anexo 2.1, PJ 2.07.

<sup>989</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.07.

<sup>990</sup> MARQUÈS PLANAGUMÀ, 1993, N. 85; MARTÍ, 1997, N. 203.

<sup>991</sup> Por supuesto, muchas de las ideas vienen a corroborar algunas de las defendidas por la historiografía anterior, mientras que otras se matizan, desmienten o actualizan. Se trata fundamentalmente de las sucesivas lecturas realizadas por M. Sureda para la caracterización general de la catedral románica o de alguna de sus partes, en las que se sirvió de los hallazgos publicados a raíz de la excavaciones realizadas por el Proyecto Picasso (1996-1997) y el Proyecto Progress (1998-1999) (PALAHI, *et al.*, 2000), así como de la revisión posterior de los resultados que fue posible gracias a exploraciones adicionales que abarcaron el subsuelo de la catedral y que revelaron nuevos restos (PALAHI, *et al.*, 2002, p. 285-292; PALAHI, GARCÍA, 2006, p. 381-394; SUREDA, 2006, p. 377-380), teniendo en cuenta también los descubrimientos a razón de campañas arqueológicas o de intervenciones varias muy anteriores (en el claustro en 1952, 1959, 1963; en la capilla conventual en 1961 y 1974; en la Plaza *dels Apòstols* en 1968; en los subterráneos de la propia catedral en 1974; y en la nave en 1975) (NOLLA, 1979a, p. 101-108; NOLLA, 1979b, p. 181-191; NOLLA, 1980, p. 83-91), contrastando todo ello con la documentación pertinente (SUREDA, 2006-2007, p. 213-242; desarrollados en profundidad en SUREDA, 2008, y compendiados en SUREDA, 2009, p. 221-236; SUREDA, 2018, p. 107-124).

La imagen más fehaciente que resulta de la catedral románica revela, a grandes rasgos (Fig. 2.02-2.03), una iglesia de una sola nave<sup>992</sup> frente a las tres que tradicionalmente se proponían,<sup>993</sup> quizá dividida en cuatro tramos,<sup>994</sup> habiéndose igualmente conjeturado la presencia de soportes de articulación algo compleja. Adosados a los muros perimetrales, en estos pilares se encabarían columnas, que rematarían en capiteles con sus respectivas impostas, sobre los que apeñarían los torales de la bóveda de cañón de la nave, y arrancando de los plintos en los que reposarían las mismas columnas otros arcos que irían yuxtapuestos al frente interno de los muros laterales. Estas suposiciones sobre el sistema de soportes, las ha fundamentado M. Sureda muy sugestivamente, primero, en los hallazgos arqueológicos que se hicieron respecto del hastial occidental (Fig. 2.01), donde para el muro de Poniente se intuyó una triple división por vía de los restos de una pareja de columnas, -plinto, basa y parte del fuste-, que se localizaron flanqueando el portal de ingreso al templo;<sup>995</sup> segundo, en las muestras escultóricas conservadas fundamentalmente en el fondo lapidario de la sede y que, aunque fragmentarias y habiéndose recortado casi todas las piezas, integraban tanto partes de capiteles como de cimacios, y cuya decoración escultórica, -como se recordará más adelante-, bien puede inscribirse en las décadas centrales del siglo XI, al tiempo que fueron obrados en piedra arenisca, siendo ese material el que específicamente se empleará para algunos elementos justamente de refuerzo estructural del templo.<sup>996</sup> El tercer argumento toma como punto de partida las discusiones sobre la cubrición original de la iglesia con una cubierta efímera de madera o una alternativa de obra, pues considerada la anchura estimada de la nave ( $\approx 11,50$  m.),<sup>997</sup> los dichos soportes con las arcadas de refuerzo estático se harían “ineludibles” de querer considerar una cubrición original en piedra, al tiempo que darían salida a la dimensión monumental de unos capiteles e impostas que difícilmente podrían haber servido a otras partes del templo, como una articulación con nichos y pilares de la pared de fondo del ábside o a coronar las columnas del pórtico occidental, sobre el que se volverá enseguida.

El documento “fundacional” de 18 de junio de 1015 refería lacónicamente que una parte de las cien onzas debía aplicarse “*in ipsa cooperacionae ecclesie iam dicte*”.<sup>998</sup> Por descontado, la referencia deja abierta cualquier interpretación a la primera cubrición y, de hecho, no han faltado las propuestas a considerar que, por ejemplo, en 1081 todavía no se

---

<sup>992</sup> FREIXAS, *et al.*, 2002, p. 29; Para la discusión de los datos arqueológicos: SUREDA, 2008, p. 315-319.

<sup>993</sup> BASSEGODA, 1889, p. 20; PALOL, 1955, p. 10; MARQUÈS, 1966-1967, p. 381; OLIVER, 1973, p. 15; CALZADA, 1979, p. 12; MARQUÈS, 1980, p. 218. Cfr. PALAHI, *et al.*, 2000, p. 57.

<sup>994</sup> Así se ha deducido de la probable delimitación de algunos de los tramos por las puertas laterales, así como del estudio de la metrología (SUREDA, 2008, p. 388-389).

<sup>995</sup> SUREDA, 2008, p. 205.

<sup>996</sup> SUREDA, 2008, p. 500-503.

<sup>997</sup> SUREDA, 2008, p. 389.

<sup>998</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.06.

había cubierto si quiera la cabecera. Así se ha sostenido para razonar una relativa lentitud de las obras de la fábrica catedralicia que, en cierto sentido y como se verá, es innegable.<sup>999</sup> La idea parte, sin embargo, de un documento, el testamento de Bernardo Guillermo, sacristán, emitido y publicado aquel año, por el que se ofrendan inicialmente “*quator corios*”, una “*copam*” y “*I. solidos*”, “*ad cooperiendum capud Sancte Marie*”,<sup>1000</sup> mientras que en la publicación sacramental posterior, se prescinde ya de los cuatro cueros, se mantiene la copa, y el número de sueldos se incrementa en treinta.<sup>1001</sup> Hay quien se inclina por pensar que, contrariamente, el ábside mayor hubo de estar necesariamente cubierto en el momento de la consagración de 1038. Y, es que, algunas de la quejas de Pere Roger para la recaudación de 1015 refieren expresamente los techos viejos que impedían el culto y la recitación de los salmos. Por ello, parecería elocuente a priori la sugerencia de que, ante semejante impedimento, se haría difícil de creer que no se hubiera querido dotar a la iglesia y, más aún al ámbito presbiteral, de una solución más permanente para la cubierta hasta más de sesenta años después.<sup>1002</sup>

Aún así, algunas de las lecturas que se ofrecen sobre los dos instrumentos testamentarios antedichos no son en la misma medida igual de garantistas. Se ha señalado, por ejemplo, que al involucrarse ajuar, quizá con la palabra *capud* en este caso se podría estar evocando el altar y no la cabecera de la iglesia,<sup>1003</sup> pese a que en la documentación catedralicia, las alusiones en las que se emplea el término generalmente refieren esta última.<sup>1004</sup> En todo caso, se estima que la manda de 1081 podría referirse también a una reparación de la cubierta.<sup>1005</sup> En esta línea se ha razonado incluso que hubiera tenido por destino el revestimiento con teja del presbiterio.<sup>1006</sup> Sobre ello se ha contrargumentado, muy razonablemente, que cuando quiso hablarse de retejo en la documentación hubo de especificarse: así ocurre en un diploma de 1053 en función del cual se dispone “*renouet cooperturam tegularum ecclesie sancte Marie omni anno*”<sup>1007</sup> y, por tanto, que se renueve la techumbre de tejas de la iglesia de Santa María cada año.<sup>1008</sup> Pensar que hasta 1081 la cabecera estuvo dotada de una cubierta nueva de madera, además, no tendría por qué contradecir necesariamente que el proyecto se hubiera pensado para acoger la bóveda de

---

<sup>999</sup> CARRERO, 2004c, p. 198.

<sup>1000</sup> MARTÍ, 1997, p. 391-392, doc. 377.

<sup>1001</sup> “(...) *Ad cooperiendum capud sancte Marie copam suam (...) et solidos .XXX.*” (MARTÍ, 1997, p. 396, doc. 379).

<sup>1002</sup> SUREDA, 2008, p. 322.

<sup>1003</sup> SUREDA, 2008, p. 346-347.

<sup>1004</sup> Sin ir más lejos, en el testamento de 1292 de Guillermo Gausfredo (VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), XII, p. 184) se hace una manda al baldaquino de plata diferenciando entre la zona donde estará instalado “*ad capud predictae ecclesie*”, y el espacio sobre el cual alzará “*faciendum desuper altare*”.

<sup>1005</sup> SUREDA, 2008, p. 347.

<sup>1006</sup> PALAHI, *et al.*, 2000, p. 30.

<sup>1007</sup> MARTÍ, 1997, p. 277-279, doc. 269.

<sup>1008</sup> CARRERO, 2004c, p. 198.

obra, más podría también indicar que hasta entonces, antes que el abovedamiento, se privilegió el levantamiento de otras partes del edificio. ¿Cuáles?

La fundamentación de la iglesia fue más compleja de lo habitual, pues en buena parte el alzado de la fábrica románica se cimentó sobre el templo romano preexistente.<sup>1009</sup> Además, en los fundamentos detectados, por ejemplo, en la zona norte del macizo occidental, bajo el nivel de la puerta que comunicaba el cuerpo central, -la galilea-, con la estructura de su flanco norte (baptisterio), y en el muro norte de su pórtico, se apreciaron un fragmento mural a base de bloques de piedra arenisca, y otro a base de pequeñas piezas de calcárea dispuesta en hiladas uniformes, con una hilada en la que se habían reaprovechado materiales en arenisca (Fig. 2.01). Los fundamentos observados respecto del muro este de la estructura sur del macizo occidental (campanario viejo) y de la pared meridional de la nave en su extremo occidental, consistían en bloques pequeños trabados con mortero, y grandes sillares de arenisca respectivamente, proporcionando además la valiosa información de haberse realizado la cimentación allí contemporáneamente (Fig. 2.01).<sup>1010</sup> Significaba esto que la planta de la iglesia, tal y como se ha descrito hasta ahora, junto al macizo de Poniente, el falso transepto, de escasa amplitud y menor altura que la nave, así como con la cabecera, de la que sólo puede afirmarse contundentemente acogiera un gran ábside semicircular precedido de un largo tramo presbiteral, fue proyectada tal cual desde el inicio (Fig. 2.02).<sup>1011</sup>

La documentación temprana de los altares del templo-catedral anterior a la fábrica románica que se alza a partir de c. 1015, con la dedicación conocida de uno de ellos a san Miguel y su más que probable traslado a la sede nueva,<sup>1012</sup> así como las menciones en la primera mitad del siglo XI a los altares de san Juan y de santa Anastasia,<sup>1013</sup> sirvió tradicionalmente y a falta del dato arqueológico, -del que no se disponía-, a reforzar la imagen, en realidad ficticia, de una iglesia con tres naves y una cabecera que debía contar, como mínimo y en consecuencia, con la capilla mayor y varios absidiolos laterales en batería.<sup>1014</sup> No obstante, las propuestas más recientes para una restitución del diseño en planta del transepto después de haberse reinterpretado los hallazgos arqueológicos sobre su perímetro, y

---

<sup>1009</sup> SUREDA, 2008, p. 154-158.

<sup>1010</sup> SUREDA, 2008, p. 447-451.

<sup>1011</sup> Para las últimas restituciones de la planta de la catedral románica tras la confrontación de la evidencia textual con el dato arqueológico: SUREDA, 2008, p. 195-256. Una síntesis de la discusión en: SUREDA, 2008, p. 257-266; SUREDA, 2018, p. 107-124, esp. p. 109-115; con atención a la planta y alzado del macizo occidental: SUREDA, 2009, p. 221-236.

<sup>1012</sup> BARAUT, 1980, p. 63, doc. 232. Un altar de ubicación compleja no sólo al interior de la catedral más cuando se documenta ya en 993 (PALAHI, *et al.*, 2002, p. 290-292; SUREDA, 2008, p. 353-354).

<sup>1013</sup> Sobre la documentación de los altares más antiguos del templo-catedral: SUREDA, 2004b, p. 667-678, esp. p. 667-672; SUREDA, 2008, p. 352-363.

<sup>1014</sup> MARQUÉS, 1987.

atendiendo a la estrechez de cada uno de sus brazos, se inclinan por considerar, muy convincentemente, una solución similar a la que se ha teorizado para la catedral de Vic,<sup>1015</sup> con los altares secundarios embebidos en el grueso del muro oriental (Fig. 2.02).<sup>1016</sup> Sabido de sobras es que, a la axila noroccidental del brazo septentrional del transepto se haría adosar el campanario nuevo o Torre de Carlomagno que ha sobrevivido, correspondiendo sus dos pisos inferiores seguramente a la parte más antigua de la fábrica (Fig. 2.04).<sup>1017</sup> Con un total de siete, los dos primeros son ciegos, aunque todos los pisos presentan los consuetudinarios frisos de arcuaciones lombardas en cada una de las caras y rematados por una hilera de dientes de sierra de basalto, -estando esta banda presente en todos los pisos menos el primero-, agrupados en dos registros verticales separados por una lesena y con las correspondientes lesenas angulares.

El macizo occidental es, por supuesto, la parte mejor conocida, no sólo porque la documentación relativa hubo de ser más y mejor estudiada desde hace tiempo,<sup>1018</sup> sino porque también resultó ser una de las partes más excavadas. Como se dijo, de la puerta de acceso de la galilea a la nave sobrevivieron los restos de dos columnas que flanquearían el portal a banda y banda, y también se ha supuesto por la evidencia arqueológica, que para superar el desnivel entre la altura de la puerta y el nivel de circulación en el pórtico se disponía de una escala. Dos corredores surgían en los muros norte y sur del pórtico permitiendo el ingreso a las estructuras laterales del macizo occidental,<sup>1019</sup> como se ha anticipado, una torre-campanario en el flanco diestro, desarrollada en altura y de la que se puede imaginar una fisonomía similar a la Torre de Carlomagno, así como una estructura más baja que sirvió a la función bautismal, en cuyas hechuras hubo de adecuarse igualmente el léxico arquitectónico lombardo (Fig. 2.01).<sup>1020</sup> Las dos columnas que dividían el frente de Levante de la galilea en tres segmentos se han intuido correlativamente para la pared de Poniente igualmente, por tanto, tripartita, y que debía acoger, por su parte, la puerta exterior (Fig. 2.02).<sup>1021</sup> También es bien conocido que sobre el pórtico central se dispuso un segundo cuerpo en altura que seguramente se prolongaba longitudinalmente sobre el espacio inferior del baptisterio.<sup>1022</sup>

---

<sup>1015</sup> SUREDA, 2008, p. 368.

<sup>1016</sup> ADELL, PUJADES, 1995, p. 139-148.

<sup>1017</sup> Se han individualizado dos fases constructivas de la Torre Campanario, -sin considerar las reparaciones de los pisos superiores-, la más antigua hasta una altura de la mitad del tercer piso, por la presencia de una banda dentada que marcaría el límite: MARQUÈS, 1962, p. 15-16.

<sup>1018</sup> VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), XII, p. 177; FLÓREZ, et al., 1747-1859, XLV, p. 25; MARQUÈS, 1955, p. 286-287; MARQUÈS, 1980, p. 218-219; ESPAÑOL, 1996, p. 73-78; SUREDA, 2008, p. 207-212; SUREDA, 2009.

<sup>1019</sup> SUREDA, 2008, p. 206.

<sup>1020</sup> Se ha deducido ello a partir del hallazgo de dos elementos correspondientes a lesenas en los muros excavados tanto del baptisterio como del campanario viejo (SUREDA, 2008, p. 453-454).

<sup>1021</sup> SUREDA, 2008, p. 205-207.

<sup>1022</sup> SUREDA, 2008, p. 294-295.



Que en los límites del pórtico se habían acogido enterramientos y algunos especialmente connotados, se conocía mucho antes de las prospecciones arqueológicas, gracias a la documentación catedralicia.<sup>1023</sup> Sucede, no obstante, que si bien se sabe a ciencia cierta que Ermesenda de Carcassone hubo de sepultarse allí, gracias al documento de traslado de los sepulcros condales de ella y de su bisnieto Ramón Berenguer II, Cap d'Estopes, († 1082) al interior del templo que obró el rey Pedro III, el Ceremonioso (1336-1387), en 1385 (Fig. 2.05),<sup>1024</sup> parece probable que la galilea estuviera en pie en el momento de su muerte en 1058, habida cuenta que, por lo menos, hubo de proyectarse inicialmente. La disposición última de su codicilo testamentario donde provee a la canónica de Santa María y a sus albaceas, - integrantes de la misma-, con lo necesario para vivir “hasta que sea sepultada”, debería leerse como una manda que había de salvaguardar su futuro sepelio, el que debió dársele obviamente tras el óbito, mientras que el hecho de que se destinen unos bienes para asegurarlo in media res, no significa necesariamente que el cuerpo porticado gerundense que debía recibir sus restos mortales, no estuviera lo suficientemente adecuado por entonces, sino que hubo de transferirlos a la urbe, dado que ella encontró la muerte, como recuerda el documento, en el sitio donde dictó las adiciones a su testamento de 1057 pues se nos dice “*sedebat in lecto, in quo solita erat iacere in domo, que est iuxta ecclesiam consecratam in honore Sancti Quirici, martiris, et Sancte Julite, matris eius, que ecclesia est in comitatu Ausone in termino de Besaura, et ibi sedendo, ab egritudine detenta, laudavit suum testamentum*”,<sup>1025</sup> es decir, “yacía en el lecho, cuando yacía sola en la casa que está junto a la iglesia consagrada en honor de San Quirico, mártir, y Santa Julita, madre suya, iglesia que está en el condado de Osona en el término de Besora, y allí sentada enferma, dictó su testamento”. Trasladarlos, por tanto, de Besora a Girona.

Podría dudarse, casi con seguridad, de que en esos momentos, la capilla en altura del Sepulcro, sobre la galilea, para cuya construcción se realizan mandas a finales del siglo XI,<sup>1026</sup> se hubiera obrado, mientras que, por lo menos, la torre-campanario diestra debía muy probablemente estar en pie, habida cuenta de que en la ofrenda para la cubrición de un

---

<sup>1023</sup> VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), XII, p. 177; FLÓREZ, *et al.*, 1747-1859, XLV, p. 25; MARQUÈS, 1980, p. 218-219; ESPAÑOL, 1996, p. 73; PALAHI, *et al.*, 2000, p. 59.

<sup>1024</sup> COSTA, 1979-1980, p. 278-279.

<sup>1025</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.24. Parece redundante volver a insistir en el viejo debate historiográfico sobre la sepultura en la catedral de Santa María de Girona de Ermesenda de Carcassone o Mafalda de Apulia (Fig. 2.06), con la supuesta posterior exhumación y re-inhumación en el sepulcro gótico que, por otro lado, ya fue hace tiempo solventado a favor de la primera por M. Costa y G. Roura: COSTA, 1979, p. 269-281; ROURA, 1985, p. 69-73.

<sup>1026</sup> ESPAÑOL, 1996, p. 74; SUREDA, 2008, p. 226.

campanario en 1078, se designa un “*clocharium nouum*”.<sup>1027</sup> Esta manda ha hecho suponer, con verosimilitud, que los dos campanarios de la catedral estuvieran, por lo menos, parcialmente contruidos, hasta qué altura y en qué medida, imposible, por otro lado, de determinar. La única duda posible sería si el campanario viejo designa la torre occidental o la Torre de Carlomagno.<sup>1028</sup> Que el honor de inspirar la construcción de la galilea pudo ser de la condesa y no, por ejemplo, de su bisnieto, con el que hubo de compartir espacio privilegiado en los arcosolios del pórtico, quizá lo refrendaría un uso litúrgico que recoge el *Rituale Ecclesiae Gerundensis* (Barcelona, Biblioteca Universit ria de la Universitat de Barcelona, Ms. 229), sobre la absoluci3n de los difuntos o, más bien, su recorrido procesional y la estaci3n en la galilea donde se recitaba una oraci3n en recuerdo de los sacerdotes traspasados, pues dicha prerrogativa s3lo era concedida adicionalmente a Ermesenda de Carcassone (f. 165r).<sup>1029</sup>

Saber qué estuvo alzado y que no al momento de la dedicaci3n del templo en 1038 también es tarea casi quimérica. Más allá de poder especular con que el ábside mayor estuviera a punto a la ceremonia, que los muros perimetrales quizá de la nave y del transepto estuvieran elevados hasta cierta altura se hace también plausible. Tal vez es por ello que el acta se refiere a la iglesia en términos de “*post consumationem*”.<sup>1030</sup> También es cierto, sin embargo, que el texto nos revela ret3ricamente que la condesa y su hermano “aceleraron su dedicaci3n antes de que la muerte improvisa les sucediera”.<sup>1031</sup> Esta urgencia, puesta ya de relieve por E. Junyent,<sup>1032</sup> fue leída, y seguramente con atino, en funci3n de la inusual extensi3n del contenido que se reserva al, por otro lado habitual, detalle de las penas que habrán de sufrir posibles usurpadores de los bienes con que se engrosa la dotaci3n, tal que una intenci3n de los fundadores de paliar una posible amenaza laica a la propiedad de esos dones.<sup>1033</sup> Aunque ciertamente las noticias que lo avalan antes de 1038 no son demasiadas,<sup>1034</sup> y quizá por esto en los últimos tiempos se ha vuelto a insistir en la literalidad del epígrafe sobre

---

<sup>1027</sup> También en 1081 se realiza precisamente otro legado a cubrir uno de los campanarios: MARTÍ, 1997, p. 391-392, doc. 377; MARTÍ, 1997, p. 396, doc. 379.

<sup>1028</sup> Cuesti3n que parece haberse resuelto de resultados del análisis de los documentos bajomedievales que confirman que la Torre de Carlomagno seguramente s3lo hubo de recibir la denominaci3n de “campanario viejo” cuando hubo de demolerse el campanario occidental: SUREDA, 2008, p. 309-311.

<sup>1029</sup> “*Ad Galileam (...). Pro comitissa: “Quesumus domine pro tua pietate miserere anima famule tue et acontagiis mortalitatis exutam in eteme salvationis partem restituas” (...)*”: SUREDA, 2001, p. 293.

<sup>1030</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.20.

<sup>1031</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.20.

<sup>1032</sup> JUNYENT, MUND3, 1992, p. 230-231.

<sup>1033</sup> SUREDA, 2008, p. 190-191. Su sugerencia para con la desproporci3n de la cita de las penas de excomuni3n con respecto a la especificaci3n de los bienes de la dotaci3n, est  en línea con lo que comenta E. Junyent sobre la urgencia del documento, resaltando este autor, además, que tampoco se comentan los límites diocesanos (JUNYENT, MUND3, 1992, p. 231).

<sup>1034</sup> Se ha destacado, por ejemplo (SUREDA, 2008, p. 191), c3mo en 1025 se documenta una evacuaci3n y restituci3n de bienes a favor de la can3nica de Santa María, que habían sido antes usurpados por ciertos señores feudales (MARTÍ, 1997, p. 207-208, doc. 191).

una avanzada edad de Ermesenda de Carcassone y de Pere Roger<sup>1035</sup> que, en realidad, no hubieron de fallecer hasta más de diez y veinte años después respectivamente, tampoco puede olvidarse que es justo en el año siguiente, el de 1039, cuando al desposar Ramón Berenguer I a Isabel de Barcelona empezará a fraguarse el proceso por el cual el conde nieto intentará socavar la autoridad de su abuela en tierras gerundenses y, con ello, cuestionar la legitimidad de su potestad sobre los bienes del condado de Girona, y en consecuencia no sólo los dados a al seno eclesiástico, sino inclusive los que la condesa pone en manos de otros particulares laicos.

El examen del material escultórico revela, de hecho, que casi con seguridad los capiteles e impostas que seguramente debían rematar los soportes ya antedichos pudieron obrarse precisamente después de la consagración y no antes. Se trata, como se dijo, de un conjunto heterogéneo de fragmentos pétreos en arenisca, en su mayoría repicados,<sup>1036</sup> de los que si a caso ahora interesa recalcar los correspondientes a los capiteles, siendo que a las impostas habrá de volverse más adelante en la reconstrucción del relato fundacional y edificio del convento femenino de San Daniel de Girona, sobre todo porque, además, son las piezas que en todo caso verbalizan, por su filiación estilística, un *post quem* más antiguo y, con ello, con más seguridad “cercano” del momento de la consagración. Estudiados al detalle por M. Sureda, a partir de ocho fragmentos<sup>1037</sup> pudo restituir hasta un máximo de cinco capiteles, pocos si debían componer el sistema de soportes predicho, pese a que las circunstancias de su desmantelamiento y posterior reutilización justamente hacen posible que un grupo en origen mucho más numeroso hubiera sido, en lo conservado, drásticamente reducido. La decoración presenta un repertorio esencialmente ornamental característico de la escultura del primer milenio en estas geografías, con temas que tradicionalmente se defendían con origen en la tradición califal, pero que la historiografía actual contempla, en realidad, como derivados de un lenguaje que combina el vocabulario de las experiencias rosellonesas de principios de siglo en piedra y de otras manifestaciones propias de estas tierras en estuco, con el léxico y formas que surgen de la reinterpretación del capitel corintio que empieza a operarse también en este mismo horizonte temporal. Los motivos y su definición plástica se inscriben, de hecho, en el mismo tipo de problemática aquí ya discutida en relación a la escultura de la cripta de Sant Pere de Àger, aunque es probable que los ejemplares de Girona encarnen un estadio formal incluso anterior.<sup>1038</sup>

---

<sup>1035</sup> SUREDA, 2018, p. 108.

<sup>1036</sup> Seguramente para ser reutilizados en las cargas de las bóvedas de la catedral gótica: SUREDA, 2006-1007, p. 215; SUREDA, 2008, p. 500.

<sup>1037</sup> Inventariados por la catedral como N.I.C. 0721, N.I.C. 0796, N.I.C. 0684, N.I.C. 0685, N.I.C. 0693; N.I.C. 0746, N.I.C. 0772, junto con la pieza que M. Sureda cataloga como R-82 (SUREDA, 2008, p. 479).

<sup>1038</sup> Para una recapitulación de la problemática con la bibliografía oportuna: *Vide supra* CASE STUDY 01.

Y así, se distinguen distintos temas tallados a bisel, entre los cuales, algunos geométricos con cintas triples que generan entrelazos, y otros vegetales, de mayor complejidad. Entre los últimos, se individualizan fundamentalmente cuatro composiciones. Una con palmetas con los tallos encintados y a partir de las cuales se generan roleos entrelazados; una variante de la anterior, donde los roleos están habitados por una doble palmeta; otra donde el tema incorpora palmetas inscritas en medallones anudados y de las que brota una cinta que enlaza con el dado, a partir del cual se generan unas volutas; y la última que difiere completamente el motivo fitomórfico, aquí con dos series de hojas lisas con las puntas vueltas. Aunque M. Sureda trae a colación la producción miniada,<sup>1039</sup> más quizá que como fuente de modelos en Girona,<sup>1040</sup> se podría evocar como reflejo de la perpetuación de motivos de tradición anterior, mientras que la asociación con la escultural monumental de Sant Pere de Rodes, se entiende mucho más ajustada.<sup>1041</sup> Efectivamente, de aquellos capiteles del Empordà, hay un grupo que rehúye las formulaciones que derivan del corintio para inundarse las cestas con entrelazos de cintra triple, generando complejos nudos y algunos medallones que circunscriben palmetas de tres folíolos, muy próximas en lo formal al léxico gerundense. Tanto para palmetas como entrelazos se retoman, en realidad, motivos que incluso en las composiciones tienen una raíz común rosellonesa que se puede apreciar, no sólo en los montantes del célebre enmarque de la ventana de Sureda, sino también en un capitel interior de la misma iglesia de San Andrés o, incluso, en algún ejemplar en estuco como la lipsanoteca de San Miguel de Vivers, con motivos florales del tipo casetonado, -esto último, como se verá, más pertinente para las impostas. En alguno de los capiteles de los pilares de Levante de la catedral de Sainte-Eulalie-et-Sainte-Julie de Elne se reproduce también algún tema análogo, con un dado del que emanan tallos que rematan en palmetas trifoliadas y volutas, o bien, medallones que inscriben palmetas anudadas. La solución del relieve de la escultura de Girona está ya lejos, sin embargo, de aquellas muestras rosellonesas y, efectivamente, se aproxima al tratamiento plástico de aquellos capiteles emporitanos, con especial atención en algunos casos a primar un cierto efecto de claroscuro mediante el profundo vaciado del fondo de la cesta, acercándose así a la plasticidad conseguida en algunos de los fragmentos catedralicios.<sup>1042</sup>

Fechados según las últimas propuestas c. 1030,<sup>1043</sup> los de Girona podrían estar informados por recursos formales y plásticos que hubieran irradiado del connotado templo de

---

<sup>1039</sup> SUREDA, 2008, p. 488-490.

<sup>1040</sup> La cuestión es más obvia en casos más imbricados en la gestión de ese lenguaje escultórico como bien se ha señalado para la escultura de Sant Pere de Rodes (LORÉS, 2001, p. 37; LORÉS, 2002, p. 72-73).

<sup>1041</sup> LORÉS, 2001, p. 36; SUREDA, 2008, p. 485-488.

<sup>1042</sup> Para la escultura de Rodes: LORÉS, 2002, p. 69-73.

<sup>1043</sup> LORÉS, 2002, p. 69.

Rodes, como así se ha mantenido. Esto haría factible lo anticipado para colocar los trabajos en los dichos soportes y en su decoración más hacia las décadas centrales del mismo siglo. Con ello hasta aquí se habría dibujado más o menos el aspecto de la catedral que hubo de financiar y vivir Ermesenda de Carcassone, siendo que problemas como la cubrición del ábside, quizá se resuelvan atendiendo a otra manda, en este caso, también testamentaria, de 1118, que se ofrenda “*ad cooperiendam ecclesie*”,<sup>1044</sup> y que podría reafirmar cómo, aunque, -y por insistir porque tal y como fue planteado por M. Sureda, aquí se cree también en ello-, el proyecto hubiera concebido la cubrición original en piedra, tal y como sospechaba E. Carrero, el proceso edilicio fuera algo más retardatario,<sup>1045</sup> y se hubiera optado por una cubierta en madera que para 1038 debía cobijar ya el ábside, iniciándose el proceso de abovedamiento al remate de los elementos estructurales de soporte, y así procediendo a la construcción de la bóveda pétreo de la capilla mayor post 1081, -o muy poco antes-, y estando en marcha los trabajos al respecto para el resto de la iglesia todavía en 1118. Por otro lado y en resumidas cuentas, si el diseño y la implantación de las partes más importantes, fue unitario, no es que para las zonas construidas bajo los auspicios de la condesa hubiera de irse a buscar planos similares demasiado lejos. La solución para un ábside monumental y una sola nave se comparten con la catedral de Sant Pere de Vic consagrada por Oliba en las mismas fechas;<sup>1046</sup> la estrechez del transepto quizá se justificaría desde los propios límites que imponía sobre todo al Norte el trazado de la muralla que recorrería en uno de sus tramos el muro interno de la galería claustral de Mediodía, así como el reaprovechamiento de las estructuras en torno al “alodio de Santa María”;<sup>1047</sup> finalmente, la composición en planta del macizo occidental se ha paragonado a la del homólogo del monasterio de Santa María de Ripoll, -consideradas incluso las manipulaciones de la restauración novecentista-, y salvo por el desarrollo en altura quizá de la estructura izquierda que en Girona hace las veces de baptisterio.<sup>1048</sup>

También la técnica constructiva constituye un caso complejo y, en realidad, será el resultado de la integración de dos tipos fundamentales de operativa: una de tradición “lombarda” que abarcó la construcción de los lienzos murales principales a base de pequeños bloques de calcárea bien escuadrados, presentando los muros una estructura de doble pared,

---

<sup>1044</sup> ALTÉS, 1979-1980, p. 143. La manda de 1118, en realidad, sin mencionar ninguna parte del edificio en concreto, más bien refiere la iglesia en general, lo que podría ser indiciario no de que entonces se iniciara el abovedamiento sino de que por entonces todavía estuvieran *in progress* los dichos trabajos de cubrición, que se habrían empezando, como es lógico, por la parte de la cabecera.

<sup>1045</sup> CARRERO, 2004, p. 198.

<sup>1046</sup> FREIXAS, SUREDA, 2009, p. 43, 46-47.

<sup>1047</sup> Para los límites orográficos y artificiales preexistentes que podían impedir un desarrollo más amplio de transepto: SUREDA, 2008, p. 158, 366-368.

<sup>1048</sup> SUREDA, 2009, p. 232-233.

con el interior relleno de ripio, y empleada también en algunos de los fundamentos;<sup>1049</sup> y una que se ha asociado a talleres versados en un *modus operandi* más especializado, ampliamente versado en conocimientos de estática y que se encargó de dar forma a algunas estructuras (a nivel de alzado y de fundamentos) y a elementos de refuerzo de otras empleando sillares de mayores dimensiones, de piedra arenisca, bien tallados. En cuanto a la segunda tecnología, las excavaciones del proyecto *Progress* sirvieron, de nuevo, a detectar su recurso en el muro este del pórtico o galilea, y en sus paños perimetrales que constituían una especie de zócalo, así como combinados con bloques de calcárea en sus muros norte y sur a nivel, de nuevo, del zócalo, y en las esquinas. También incorporaban algunas piezas en arenisca los muros orientales de calcárea de las estructuras del baptisterio y del campanario viejo en su prolongación hacia Norte y Sur (Fig. 2.01). Por su parte, M. Sureda, lo rastreó hasta la Torre de Carlomagno, identificando cómo, -y según se hace perfectamente visible-, en los tres primeros pisos bajos, en las lesenas, tanto en la central como en las de refuerzo angulares, entre los bloques de calcárea se intercalaron algunas piezas más grandes y mejor talladas y pulidas en arenisca (Fig. 2.04).<sup>1050</sup>

Dicho todo lo anterior, es posible que los trabajos edilicios no hubieran adelantado para 1038 tanto como podría esperarse. Se recordó antes una donación que en 1031 realizaba el obispo Pere Roger, a la obra de la catedral, y que abarcaba bienes propios del dominio episcopal.<sup>1051</sup> El acta de consagración, sin embargo, recoge un verso donde se indica que “*Quibus non solum de rebus ecclesiasticis, sed etiam de suis ad in comune uiuendum ita sufficienter dederunt, ut absque excusatione et in sanctis locis frequentiam habere, et diuinum officium possent peragere.*”,<sup>1052</sup> es decir, que los fundadores no sólo habían facilitado la vida común dando de bienes eclesiásticos, sino también de los suyos propios. Aunque el fragmento glosado pudiera dar a entender que se refiere a las estructuras canónicas en torno al recinto de clausura, a cuya construcción, como ahora se verá, también hubieron de contribuir sus donaciones, el asunto se puede extender al espacio catedralicio habida cuenta que se alude a la celebración de los divinos oficios. Que Ermesenda de Carcassone había aportado posesiones personales es un hecho que documentan las cien onzas de 1015, pero que la generosidad diocesana no hubiera sido tampoco suficiente para financiar las obras y que también su propio hermano hubiera tenido que asistir quizá con su propio pecunio, podría ser indiciario de que se hubieran experimentado ciertos retrasos por problemas de financiación, que se solventarían, desde luego, a raíz de la dotación de 1038. De ahí que una buena parte

---

<sup>1049</sup> *Vide supra.*

<sup>1050</sup> SUREDA, 2008, p. 452-455.

<sup>1051</sup> MARQUÈS PLANAGUMÀ, 1993, N. 85; MARTÍ, 1997, N. 203.

<sup>1052</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.20.

de lo descrito quizá pudiera llevarse a término a partir de entonces y rematarse, por supuesto, en décadas incluso del siglo siguiente, habiéndose concluido para la fecha del óbito de la condesa lo que arriba se ha sugerido.

No sería hasta su viudedad que Ermesenda de Carcassone decide inmiscuirse en la reforma de la vida canonical de la mitra gerundense,<sup>1053</sup> priorizando, eso sí, de entre los dos capítulos que la servían, al de Santa María. Parece lógico que se centrara en el cabildo en torno a la catedral, si se entiende que los clérigos de Sant Feliu contaban con un espacio de residencia adecuado y si se acepta, como se anticipó, la propuesta de que su basílica fuera precisamente “renovada” en las décadas finales del siglo X. De todas las razones posibles para requerirse la dicha revisión, nada parece indicar que el clero de Girona observara unas costumbres de vida especialmente relajadas. La independencia económica para la adquisición progresiva de bienes privativos de parte de los clérigos que promovía la institución aquisgranense, ya había también empezado a implementarse antes. Así sólo restan dos circunstancias que debieran atenderse significativamente y, de hecho, ambas comenzarán a ser subsanadas durante el pontificado de Pere Roger, justamente con el beneplácito e intervención de Ermesenda de Carcassone, y serán los motivos, por otro lado, que hacen explícitos los propios documentos: un requerimiento de dotación que permitiera aumentar los bienes del obispado y, más particularmente, los destinados al mantenimiento de sus sirvientes, quizá para compensar las propiedades de los de Santa María respecto de sus homólogos de Sant Feliu; y una mejora de las estructuras habitacionales que permitieran la vida en común, ya veremos en qué términos.

La dotación se obra tan pronto como el 20 de noviembre de 1019 y hay dos hechos del instrumento especialmente significativos. El primero, que aunque fue Pere Roger quien encabeza la donación de bienes, se especifica que lo hace “*permitente Ermessende, comitissa, eadem filioque suo condam Berengario, comite*”,<sup>1054</sup> con el permiso de Ermesenda de Carcassone, -su hermana-, y de su hijo, Berenguer Ramón I, que para el caso es como si la lauda la hubiera concedido la condesa dado que en esas fechas detentaba la regencia. El segundo, que el gran montante de bienes que ceden, en primer lugar el obispo, y a

---

<sup>1053</sup> No puede dejar de comentarse como es al año siguiente de enviudar que la condesa, tutelando ya entonces a su hijo Berenguer Ramón I, empieza a redirigir bienes de su propiedad que podían ser objeto de disputa al seno de la Iglesia y, más concretamente, de la canónica de Santa María de Girona que quedará bajo su protección, teniendo ella, además, la salvaguarda del condado gerundense. Así, tan pronto como a 30 de junio de 1018 entrega al obispado senso lato el alodio de Ullastret, como dice el documento, “*quod abemus in comitatu Impuritanense*” (que tenemos en el condado de Empúries) [Trad. Autora]; alodio que, de hecho, le será reclamado casi inmediatamente (26 de agosto de 1018) por el conde Hugo I, de Empúries (GIL ROMÁN, 2004, I, p. 370, doc. 93). Tampoco parece casual que la dotación canonical de Girona que obra la condesa al año siguiente, en 1019, abarque un buen número de parroquias emporitanas (Vid Anexo 2.1, PJ 2.11).

<sup>1054</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.11.

continuación conjuntamente los tres, con varias parroquias del condado gerundense con agregados emporitanos, se destina ya “*ad hedificandum et munerandum atque ditandum iam dictam canonicam domum*”,<sup>1055</sup> es decir, a la construcción, donación y dotación de la casa canonical “*ad seruicium Dei et eiusdem genitricis*” y, por tanto, también dando a entender más veladamente que se destina específicamente al bien de sus servidores, el clero.<sup>1056</sup> La evolución natural del sistema de prebendas que permitirá a los clérigos la acumulación de un patrimonio personal con la institucionalización de la fundación de beneficios que prolifera a partir del siglo XII, hallará, sin embargo, un ejemplo casi embrionario en el “beneficio” que más tarde se conocerá como *canonicat vell*,<sup>1057</sup> y que se fundó en torno al altar catedralicio de santa Anastasia.

Varias consuetas gerundenses de 1599 (f. 21) y 1645 (f. 90), se hacen eco también, en la conmemoración del aniversario de su traspaso, de cómo Ermesenda de Carcassone fue “fundadora del Primer benefici de la Seu”.<sup>1058</sup> Ocurre que no puede considerarse ese beneficio tal y como se entenderá en los siglos sucesivos más seguramente y como se ha señalado, como donaciones particulares al establecimiento en torno a un altar de un clérigo, en su caso probablemente el de santa Anastasia dado que es sobre el mismo que en 1058 se lleva a cabo la lectura sacramental de su testamento,<sup>1059</sup> el cual, con dignidad de canónigo o elevado entonces a la misma, en lugar de recibir a título personal la oportuna cantidad (canonjía), aportaba el legado a la suma de rentas o de porciones de la mensa capitular.<sup>1060</sup> Que contribuyó específicamente al mantenimiento de los clérigos lo revela el acta de consagración de 1038 donde se suplica que “la dicha condesa temerosa de Dios, y el ínclito obispo hermano suyo junto con el conde Ramón, mantengan a los clérigos de esta iglesia durante la vida presente y con los bienes necesarios como si estuvieran de paso de modo que puedan más fácilmente llegar a los bienes celestiales que se les ha prometido, los cuales fueron prefigurados por la tierra prometida.”<sup>1061</sup> Y así es que hubo de hacerlo la condesa de forma prolongada, volviendo a presidir la confirmación y ampliación de la dotación canonical en 1031.<sup>1062</sup>

---

<sup>1055</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.11.

<sup>1056</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.11.

<sup>1057</sup> PONTICH, a. 1736, I, f. 136r.

<sup>1058</sup> ROURA, 1985, p. 72.

<sup>1059</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.24.

<sup>1060</sup> SUREDA, 2008, p. 356-357.

<sup>1061</sup> “*Sic sis praedicta comitissa Dei timorata, et antistes inclitus frater ipsius cum Raimundo comite clerum ecclesiae ipsius in praesenti uita rebus sustentant necessariis quasi in uia, ut facilis ad promissa perueniant celestia quae dudum per promissionis terram fuerant figurata.*”: Vid Anexo 2.1, PJ 2.20.

<sup>1062</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.17, con el recuerdo temprano de la dotación fechado post 1058: Vid Anexo 2.1, PJ 2.25.



El documento de dedicación también informaba, sin embargo, de cómo Ermesenda de Carcassone y su hermano “construyeron las casas donde pudieran vivir quienes quisieran servir a Dios y hacer allí vida común”.<sup>1063</sup> La edificación de la casa canonical debe tenerse, evidentemente, por la renovación de las dependencias en torno al recinto claustral, aunque ni por entonces ni en sus tiempos deba darse la construcción de las estructuras porticadas que definirán a finales del siglo XII el claustro stricto sensu,<sup>1064</sup> más justamente lo dicho, la de las estructuras adyacentes.<sup>1065</sup> No se partió, sin embargo, de cero pues, como ya se anticipó, existían por entonces casas muy próximas al perímetro catedralicio, dentro de la muralla septentrional. Lo refiere un documento fechado solamente un año después, en virtud del cual Ermesenda de Carcassone cede a disposición del clero de Santa María, junto con su hijo Berenguer Ramón I, -aunque de nuevo liderando ella y se puede decir que personalizándolo pues son los mismos años antes del primer casamiento del hijo en que todavía debió tutelarlo-, de:

*“aliquod ex alode nostro quod habemus infra muros predicta ciuitate Gerunda. Donamus namque et concedimus a predicta Sancta Maria propter amorem Dei et eius genitricis uel omnibus sanctis et propter remedium anime nostre siue pro anima Raimundi comitis bone memorie qui requies sit perpetua a Deo concessa, et est iste alodis uidelicet ipsa turre rotunda cum ipsos muros que sunt ex utraque parte in circuitu de ipsa turre et cum ipso casale uel curte qui est ante ipsa turre, qui affrontat predictus alodius uel turre cum muribus siue parietibus, de oriente in ipso alode uel pariete de Othone leuita qui fuit de condam Pontione, de meridie cum ipsa ecclesia de Sancta Maria siue in ipso cimiterio de predicta ecclesia, de occiduo affrontat in alode de Sancta Maria ubi Raimundus leuita abitabat, de uero circi affrontat predicto alode cum turre et muros in nostro proprio alode uel in uinea de nos donatores uel de Raimundo qui fuit condam comite, qui aduenit predicta omnia ad me Ermesendis comitissa per donatione de uiro meo Raimundo comite uel per meum decimum, et ad me Berengario per uocem parentorum Quantum istas affrontationes includunt, sic donamus Deo et Sancta Maria totum ab integrum cum exiis et eorum regressis ut ex presenti die et in perpetuum clericis Deo et Sancta Maria habeat potestatem ad possidendum in seruicio Sancte Marie”<sup>1066</sup>*

“alguno de nuestros alodios que tenemos dentro de los muros de la predicha ciudad de Girona. Donamos y concedemos a la predicha Santa María por amor a Dios y a su madre y a todos los santos, y por el remedio de nuestras almas, así como por el alma de Ramón, conde de buena memoria a quien Dios le conceda descanso eterno, este alodio mencionado, esa torre redonda con esos muros que están a ambos lados del circuito de esa torre, así como el casal con el corral (patio) que está delante de esa torre, limitando el predicho alodio y la torre con los muros y las paredes, por el Este en el alodio con el muro de Odón, sacerdote, que fue del conde Poncio; al Sur con la iglesia de Santa María así como con el cementerio de la predicha iglesia; al Oeste limita en el alodio de Santa María donde Ramón, sacerdote, habitaba; y al Norte limita el predicho alodio con la torre

<sup>1063</sup> “*Nam et domos in quibus qui Deo militare cuperent canonice uiuerent predicta Ermessindis uenerabilis comitissa frater quoque eius antites magnificus Domnus uidelicet Petrus, (...) extruxerunt.*”: Vid Anexo 2.1, PJ 2.20.

<sup>1064</sup> LORÉS, 1994, p. 275-289.

<sup>1065</sup> CARRERO, 2004c, p. 202-203.

<sup>1066</sup> MARQUÉS PLANAGUMÀ, 1993, p. 184-185, doc. 80.

y los muros en nuestro propio alodio así como en la viña nuestra y de Ramón, quien fue conde, sobreviniéndome todo ello a mí Ermesenda, condesa, por donación de mi marido Ramón, el conde, así como por mi décima, y a mí Berenguer por herencia de mis padres. Que todo lo que estos límites incluyan, así lo donamos a Dios y a Santa María todo íntegramente, con sus entradas y sus salidas, desde el presente día y a perpetuidad para que los clérigos de Dios y de Santa María tengan potestad y lo posean en servicio de Santa María”.

Si el alodio que entrega la condesa estaba “encerrado” al Norte y al Sur por la muralla y la iglesia-catedral respectivamente, limitaba al Oeste con un alodio donde residía en 1020 el sacerdote Odón, y al Este con un alodio que, designado “de Santa María”, puede entenderse propiedad del clero de Santa María y en el que además había una casa donde antiguamente había habitado el presbítero Ramón, entonces la tradicional identificación del casal donado por la condesa junto con su torre redonda integrada en la muralla con el antiguo dormitorio claustral y actual capilla conventual (Fig. 2.07),<sup>1067</sup> no sólo admite poca discusión, sino que además, ocupando el dicho dormitorio el ala este del claustro, entonces se infiere que a Poniente de esa estancia ya había en 1020 también una propiedad alodial que pertenecía a los clérigos de Santa María y donde, de hecho, se sabe habitaban pues así lo dice el documento; espacio residencial que, de necesidad, paulatinamente conforme avanzara la construcción de las estancias del claustro pudo quedar en ellas integrado. ¿De dónde se ha hecho derivar siempre la correspondencia entre el casal de Ermesenda de Carcassone y el espacio de la capilla conventual?

Que el dormitorio estuviera ubicado allí lo certifica un comentario de Sulpicio Pontich (c. 1670-1738), canónigo de Santa María de Girona, “*Dormitori de la Iglesia era ahont vuy es la Sacristia, y si entrave per lo Claustro (sic.)*”,<sup>1068</sup> si se enlaza con la noticia de refacción de la cabecera de 1312 en la que se indica que “*in dormitorio veteri fierit sacristia*”,<sup>1069</sup> es decir, que en el dormitorio viejo debía rehacerse la sacristía. La correlación entre el casal condal cedido y el dormitorio se deviene de atender a un legado testamentario de Ermesenda de Carcassone, “*dimitto domino Deo et canonice Sancte Merie sedis Gerunde .XXX. uncias auri de mancosos adalis, ex quibus sit cooperta domus, que debet esse dormitorium, quam ego feci, et sit edificata auulsura*”,<sup>1070</sup> por el cual, por tanto, entregaba en 1057 a Dios y a la canónica de Santa María de la sede de Girona 30 onzas de oro para que fuera cubierta la casa, que debe ser un dormitorio, que ella hizo, y que debe ser edificada con bóveda.<sup>1071</sup> Del precioso valor documental del “*quam ego feci*”, además, se infieren dos datos cruciales. En primer lugar, que

<sup>1067</sup> FONT, 1952, p. 29; ADELL, 1991b, p. 115.

<sup>1068</sup> PONTICH, a. 1736, II, f. 44r.

<sup>1069</sup> FONT, 1952, p. 29.

<sup>1070</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.23.

<sup>1071</sup> La prescripción del abovedamiento se ha mantenido desde que así lo interpretaran L. Batlle, N. Dalmasas y A. José: BATLLE, 1979, p. 106-107; DALMASES, JOSÉ, 1986, p. 117.

aquel casal se rehízo o sufrió alguna reforma en un momento posterior a su donación en 1015 y no mientras se usó como palacio, pues el *feci* sucede en el verso al “que debe ser dormitorio”,<sup>1072</sup> mientras que sobre el segundo dato se volverá unas líneas más abajo. Una noticia adicional, la que documenta cómo en 1045 el canónigo Aldebrando testó mientras “*iacebat intus in dormitorio sancte Marie sedis Gerunde*”,<sup>1073</sup> daría pie a especular con que para entonces la obra nueva o reforma de la dependencia para pernoctar ya se hubiera facultado, contando con una cubierta provisional que después la condesa misma se encargaría de restituir sufragando una nueva.

Del proceso edilicio del claustro es, en realidad, el dormitorio la única construcción que se obró a ciencia cierta bajo la promoción de la condesa.<sup>1074</sup> En todo caso, de la fábrica de la capilla actual, una estancia que ultra a la conversión en sacristía ha habido de sufrir con el tiempo otras tantas transformaciones, los restos que se pueden corresponder a la estancia antigua se limitan al paramento oeste, por el interior justo en el nivel del zócalo, donde se puede ver todavía hoy alguna hilada de bloques pequeños en calcárea (Fig. 2.08), y al exterior, es decir, en el frente que se abre a la galería claustral, una buena porción de pared, con el mismo tipo de sillares calcáreos de pequeñas dimensiones, talla algo irregular y sin pulir (Fig. 2.09). Dos vanos allí abiertos, de medio punto dovelado que derraman hacia el claustro podrían haberse abierto también en alguna de las fases más antiguas (Fig. 2.10).<sup>1075</sup> No puede

---

<sup>1072</sup> De hecho, que se realizara una renovación de la fábrica de ese edificio por decisión de Ermesenda de Carcassone no contradice, por ejemplo, la observación de E. Carrero de que para ello se reaprovecharan parte de las estructuras de lo que fue ese antiguo palacio (CARRERO, 2004c, p. 199).

<sup>1073</sup> La emisión del testamento en julio de 1045 documenta que Aldebrando testa mientras “*iaceo (...) in lectulo meo*”, es decir, mientras yacía en su lecho (MARTÍ, 1997, p. 252, doc. 243), al tiempo que en la publicación sacramental de su testamento, en agosto de 1045, se explica, como se ha dicho, que ese lecho estaba en el dormitorio (MARTÍ, 1997, p. 254, doc. 244).

<sup>1074</sup> A su horizonte vital podría quizá corresponder todavía un espacio del ala sur que tal vez sirvió como sala capitular, al haberse detectado en un muro encajado entre el zócalo de la Torre de Carlomagno y la capilla de Bell-ull, con aparejo similar al del dicho campanario en bloques pequeños de calcárea desbastados, un sillar de piedra arenisca que forma parte tanto de la fachada del antiguo capítulo como de la base del campanario, pudiéndose haber proyectado ambos espacios simultáneamente (SUREDA, 2008, p. 576). Sobre la sala capitular: ADELL, 1991b, p. 115; CARRERO, 2004c, p. 206-207). Tampoco puede olvidarse que en el testamento ya citado de Aldebrando de 1045 se hace un legado “*Ad Guifredo refectorario*” (MARTÍ, 1997, p. 252, doc. 243, p. 254, doc. 244), es decir, al encargado del refectorio, dando indicios de que por entonces alguno de los espacios de la clausura canónica era empleado como tal (CARRERO, 2004c, p. 195-196, 207-209). En cualquier caso, otras mandas tempranas, como un legado de 1064, documentan que respecto a las supuestas casas canónicas que según el acta de consagración de 1038 habían ya construido Ermesenda de Carcassone y Pere Roger, en realidad, en ese año se contaba con “*ipsam mansionem de ipsa canonica quam Iohannes faciebat hedificare*”, es decir, que un tal Juan, clérigo, estaba construyendo una residencia relacionada con la vida canónica. La noticia, de hecho, debe ponerse en conexión con otras tantas menciones a casas usadas por el cabildo de Santa María que nada tenían que ver con el dormitorio promocionado por la condesa: *Vide infra*. Por otro lado, no parece oportuno volver a traer aquí la discusión sobre la construcción de otro dormitorio canónico “nuevo” que nada tuvo que ver con la aportación de Ermesenda de Carcassone y que ha servido para encender los debates sobre la cronología edilicia del claustro: SUREDA, 2004c, p. 679-685; con la réplica, CARRERO, 2004c, p. 200-201; y contra-réplica: SUREDA, 2008, p. 609-612.

<sup>1075</sup> Para la relación con la fábrica antigua: CARRERO, 2004c, p. 200-201.

olvidarse tampoco que la condesa previó se cerrara la estancia con una bóveda de obra, aunque no quede traza material de ella.

Se ha discutido sobre si entre las pretensiones de reforma del clero secular se contaba o no el deseo de que todos los miembros del cabildo cumplieran literalmente la intención con la que se construyen las “casas” canónicas donde según el acta de 1038 debían hacer “vida común”, es decir, si se pretendió que todos fueran a residir entre las paredes del dormitorio.<sup>1076</sup> Por supuesto, si se planteó la duda fue por la documentación a lo largo de todo el siglo XI de otras casas, ajenas a ese espacio, aunque en la misma vecindad de la catedral donde diversos miembros del capítulo decían habitar.<sup>1077</sup> La mejor solución para explicar esta supuesta secularización que contradeciría la voluntad de los reformadores, parece ser la que planteó E. Carrero, al atender a la distinción entre las varias dignidades de las distintas cargas canónicas, esto es, el estatus menor de los canónigos beneficiados que bien pudieron ser los que debieran ocupar el dormitorio financiado por la condesa,<sup>1078</sup> sobre todo, si se tiene en cuenta que ella misma hubo de patrocinar una de esas canonjías.<sup>1079</sup>

En último lugar cabe rescatar el breve “*quam ego feci*” del testamento de la condesa,<sup>1080</sup> que hace juego, además, con el “*extruxerunt*” de las casas de la canónica que recoge el acta de consagración en relación a ella y a su hermano,<sup>1081</sup> pues no refleja sino una muy literal asociación de su persona a la tarea edilicia, eso sí, no manual, sino en cuanto a la autoría intelectual, pues de no haber sido emitida por una mujer bien seguro antes habría sido comparada con las caracterizaciones de otros célebres promotores, como el compostelano Diego Gelmírez a quien la *Historia Compostela* caracteriza como *sapiens architectus* (I, LXXVIII),<sup>1082</sup> o el abad Goderammus de St. Michaelis in Hildesheim (1022-1030), *architectus caementarius*.<sup>1083</sup> Si bien obviamente el epígrafe relaciona a Ermesenda de Carcassone con los edificios canónicos, no está de más subrayar cómo en los documentos dotacionales de la canónica se destaca su presencia en la celebración del acto y necesaria autorización, así como recalcar que cuando en el acta de dedicación de la iglesia, -que ella preside-, al enfatizarse

---

<sup>1076</sup> “*Nam et domos in quibus qui Deo militare cuperent canonice uiuerent*” y “*ad in comune uiuendum ita sufficienter dederunt*”: Vid Anexo 2.1, PJ 2.20.

<sup>1077</sup> SUREDA, 2008, p. 669-671, 720-724.

<sup>1078</sup> CARRERO, 2004c, p. 203-205.

<sup>1079</sup> También resulta curioso que la primera mención del altar de santa Anastasia en 1045 se corresponda al juramento sobre él del testamento del clérigo Aldebrando, de quien se sabe usó específicamente el dormitorio promocionado por la condesa. Para la transcripción del documento: MARTÍ, 1997, p. 254, doc. 244.

<sup>1080</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.23.

<sup>1081</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.20.

<sup>1082</sup> *Historia Compostelana*, 1988, I, LXXVIII, 2. Cfr. CASTIÑEIRAS, 2010b, p. 32-109; CASTIÑEIRAS, 2011c, p. 268-280.

<sup>1083</sup> HISCOCK, 2000, p. 25-42.

textualmente cómo los “fundadores” obraron la reconstrucción del templo y de las casas para los canónigos, su rol como promotora siempre antecede al de su hermano, el obispo.

¿En qué medida debería calificarse a la condesa como “autora” del proceso constructivo? Evidentemente, ni en el diseño de planos y alzados, -que tampoco quizá debería atribuirse a los mencionados obispos y abades-, y ni siquiera en ciertas elecciones formales para dotar a los espacios, en función de la liturgia, de un determinado simbolismo religioso pues, aunque siempre se ha presumido como una personalidad letrada y con un profundo conocimiento en materia eclesiástica,<sup>1084</sup> ese tipo de contenido alegórico-eclesiológico debía emanar de sus asesores del seno justamente eclesiástico. Otras intenciones, sin embargo, como el querer hacer de la catedral su panteón personal, sí pudieron informar, en cambio, el que encargara a sus maestros de obra la proyección de un remate occidental que contemplara el espacio del pórtico-galilea y su monumentalización. Desde luego, la inspiración en lo formal debía escapar también a sus propios criterios aunque sí pudo estar informada, como se ha sugerido,<sup>1085</sup> por quien a lo largo de su vida sería uno de sus más notorios aliados, el obispo-abad Oliba,<sup>1086</sup> -no como director de la proyección/implantación, claro, más sí quizá como proveedor de los contactos oportunos-, habida cuenta sobre todo de la estrecha relación entre la planta y alzado catedralicios y algunas de las mejores fábricas olibianas. No obstante, no debe dejar de introducirse un matiz que ha sido también bien señalado, esto es, la práctica contemporaneidad entre la proyección de la catedral ausonense y la de Girona, por lo que quizá no sólo tendría que valorarse el recurso a quien gobernara la sede de Osona desde 1017/1018, sino también el que se buscara la iluminación en la cultura rivipullense de la que Oliba participó y se nutrió desde su elección como abad en 1008.<sup>1087</sup> Bien seguro, por otro lado, que la condesa hubo de supervisar todos los pasos dados.

---

<sup>1084</sup> PLADEVALL, 1975, p. 20.

<sup>1085</sup> SUREDA, 2008, p. 520-527; SUREDA, 2009, p. 234-236.

<sup>1086</sup> La relación entre ambos bien pudo originarse antes de 1017 pues R. D'Abadal ya sospechaba que la elección del obispo-abad a la mitra de Vic como obispo coadjutor pudo estar influenciada por Ermesenda de Carcassone (ABADAL, 1948, p. 144-146. Cfr. BONNASSIE, 1979-1981, II, p. 92). Tampoco puede dejar de referirse, -aunque la familiaridad entre ambos se reseña a lo largo de todo el capítulo-, como R. Albareda insinuaba que en los días próximos a la consagración de Sant Pere de Vic, el obispo-abad hubo de actuar como anfitrión y hospedar a la condesa y a su nieto, Ramón Berenguer I, reteniéndolos algún tiempo en Ripoll y Vic (ALBAREDA, 1931 (1972), p. 71).

<sup>1087</sup> SUREDA, 2009, p. 235.

### 2.1.2 b) San Daniel de Girona: una fundación monástica femenina como reacción a la *Cuperemus quidem*

Para explicar la fundación del monasterio femenino de San Daniel de Girona generalmente se suele referir una noticia, la misma que documenta la primera contribución significativa de los condes Ramón Borrell y Ermesenda de Carcassone a la obra de la catedral gerundense de Santa María (Fig. 2.11). El documento de venta de 18 de junio de 1015 especifica que era de propiedad del obispado gerundense una “*aeccliam unam in honore Christi et sancti Danielis fundatam cum omnibus suis alodialibus*”,<sup>1088</sup> es decir, una iglesia fundada en honor a Cristo y a San Daniel; aquélla que compran a Pere Roger por valor de cien onzas de oro para después revertir el precio en la misma obra catedralicia. La dicha iglesia debía estar localizada en el alodio en torno a la ubicación actual del cenobio, extra muros y en el valle de San Daniel, en el término homónimo a muy poca distancia de la ciudad de Girona. Quizá la mención temprana a su existencia junto a sus posesiones, fue lo que dio pie a A. Gironella para especular con que una parte de la fábrica del templo que ha sobrevivido pudiera corresponderse con esa obra más antigua.<sup>1089</sup> Las cartas y las piedras cuentan, sin embargo, otra historia.<sup>1090</sup>

También podría pensarse, a priori, que la intención de constituir una casa cenobítica de mujeres en el lugar había sido del conde pues, en el documento de fundación, fechado a 15 de marzo de 1018, la fundadora, Ermesenda de Carcassone, recordaba que “*per dicta permissione de predicto uiro meo domno Reimundo comito bona memoria*”, fue con el permiso del predicho señor suyo, Ramón Borrell, -de buena memoria, dado que, de hecho, había fallecido tan sólo un año antes-, que ella había incoado o principado que se edificara la iglesia de San Daniel.<sup>1091</sup> Sus propias palabras, sin embargo, delatan simplemente que la iniciativa había sido de la condesa y que para promover la construcción del templo había solicitado la aquiescencia de su esposo. No obstante, ese epígrafe, “*incoau predicta ecclesia edificare et Deo auxiliante perficere*”,<sup>1092</sup> es imprescindible, en realidad, a la comprensión de que el proyecto de edificación se había iniciado todavía en vida del marido pues, si requisito su autorización era sólo porque la propiedad eminente del lugar con su iglesia antigua había sido adquirida conjuntamente en 1015 por los dos miembros del matrimonio.<sup>1093</sup> De hecho, el

---

<sup>1088</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.06.

<sup>1089</sup> GIRONELLA, 2010.

<sup>1090</sup> Como se verá más adelante, la homogeneidad del aparejo en las partes más antiguas de la iglesia monástica, salvo en las partes donde deliberadamente se quiso combinar la técnica edilicia lombarda con otra tecnología de refuerzo, permite descartar, casi de entrada, la pertenencia del absidiolo norte a una edificación más antigua.

<sup>1091</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.09.

<sup>1092</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.09.

<sup>1093</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.06.

instrumento nos revela así el período aproximado en el que debe colocarse el comienzo de la empresa, entre 1015 y 1018. Del mismo modo, el diploma es fundamental para entender que, hubiera el tipo de estructura que hubiera allí, Ermesenda de Carcassone se decidió a levantar una nueva sobre la que en 1018 esperaba, Dios mediante, pudiera llevarse a buen término y completarse (*perficere*) y que, por tanto, en ese mismo año estaba ya en marcha.<sup>1094</sup>

Se ha dicho siempre que el templo, en planta, se adecúa a la tipología de cruz griega,<sup>1095</sup> pues la longitud de la nave con el ábside mayor equivale aproximadamente a la que alcanzan ambos brazos del transepto (Fig. 2.12). Sucede, no obstante, que J. Roig y Jalpí nos recuerda que “la capilla mayor se hizo de nuevo en mi tiempo, y es muy hermosa, y clara”,<sup>1096</sup> es decir, que el ábside central fue completamente rehecho en el siglo XVII, mientras que todo el transepto sur fue igualmente transformado, seguramente poco antes de 1421 cuando se emite una licencia de caridad para financiar los gastos de construcción de un nuevo ábside<sup>1097</sup> que seguramente se corresponda, por necesidad, con el absidiolo sur, de hechura moderna.<sup>1098</sup> Pude intuirse, en cualquier caso, que la capilla principal debió ajustarse en sus medidas al espacio ocupado originalmente por el ábside mayor, siendo lo dicho de misma aplicación al homólogo del costado meridional. De resultas, ciertamente se genera una estructura que en plano resulta muy similar a la adoptada para otras iglesias cenobíticas femeninas, aunque no en general, sino más bien, a la que se diseñó para el convento de mujeres más importante de la Cataluña condal por aquellos tiempos, esto es, el de San Pedro de las Puellas, en Barcelona; particularidad que de seguro debió informar el recurso en Girona a una planta tan anómala a la realidad arquitectónica románica en estas geografías.

---

<sup>1094</sup> Signifique este tipo de progreso lo que signifique, habida cuenta que si algo hubo de aprovecharse de cualquier estructura previa, fue en todo caso para la cimentación y sólo podría evaluarse mediante una prospección arqueológica al nivel de los fundamentos del nuevo templo, mientras que si no hubo de reutilizarse nada, el proceso en marcha ya en 1018 podía abarcar muy distintas fases como la de derrumbe de la iglesia anterior, o la proyección y encintado de la nueva. El progreso edilicio del edificio hasta la finalización a nivel de las cubiertas y del cimborrio que, como se verá, debe situarse necesariamente entre 1015/1018 y las décadas centrales del siglo XI, esto es, abarcando unos cuarenta años aproximadamente, difícilmente podría revelar que en el momento de la dotación fundacional se estuvieran ya alzando las partes quizá más antiguas de la cabecera. Y aún así, lo único que habría de encontrarse bajo el suelo y, en concreto, debajo del altar mayor, -hoy completamente inaccesible-, es la cripta o capilla del mártir titular, San Daniel, de la que da cuenta la descripción de J. Roig y Jalpí: “La Capilla de S. Daniel Martyr, cuya vida devotamente escribió el V. P. Fr. Antonio vicente Domenec en su Flos Sanctorum, esta baxo del Altar mayor, à la qual se baxa por muchas gradas, y en el Altar, que es consagrado, està colocado un tumulo, ò sepulcro de piedra, en que està gravada la historia del Santo con mucho arte, y primor, dorado, y muy hermoso, en el qual està recondido el Sagrado cuerpo de aquel glorioso Heroe. Ay instituydos dos Beneficios; el uno es de la presentacion de la Señora Abadessa; y del otro no se hallan titulos de su fundación. (sic.)” (ROIG Y JALPÍ, 1678, p. 391).

<sup>1095</sup> OLIVA, 1959, p. 77; ADELL, 1991a, p. 180-181.

<sup>1096</sup> ROIG Y JALPÍ, 1678, p. 391.

<sup>1097</sup> Un resumen de todas las licencias de caridad emitidas por el monasterio para obras y reparaciones se halla en: MORENO, 2014, p. 84-86.

<sup>1098</sup> Sobre las obras y reformas de hechura gótica obradas en el cenobio de San Daniel de Girona: FREIXAS, 1981, p. 113-118.

Tampoco es que los elementos del alzado se presten, sin embargo, a un estudio mucho más fácil. A las alteraciones ya reseñadas deben sumarse, asimismo, las que resultaron de las obras de restauración emprendidas a mediados de la pasada centuria (1959-1960) y que documentaron M. Oliva y J. Dalmau, el primero haciéndose eco del desmantelamiento del coro levantado en el hastial occidental de la nave,<sup>1099</sup> y el segundo refiriendo cómo en la reunión de 17 de noviembre de 1959 la Comisión Provincial de Monumentos acordó asesorar a la abadesa del cenobio para que “las obras que faltan realizar en la iglesia y altar mayor de la misma, sean realizadas en armonía con la tónica o características de estilo de las realizadas en la restauración de dicho templo”.<sup>1100</sup> Tan a fondo fue esta reparación violletiana que, junto al repicado de las paredes para retirar el encalado y descubrir elementos de la fábrica románica otrora ocultos, se sanearon también los paños murales más afectados, restituyéndolos a imitación de, e incluso empleando el mismo tipo de material lítico y dificultando así, sobremanera, la distinción para con los lienzos no retocados.<sup>1101</sup> Parece, con todo, que fue el absidiolo norte, de perfil semicircular y cubierto con bóveda de horno, con embocadura de arco de medio punto doblado, donde menos cambios se obraron (Fig. 2.13). En el registro inferior de esa pared absidal es, en efecto, donde mejor puede apreciarse todavía y en buena medida la técnica constructiva primera, con un aparejo a base de sillares de dimensiones más bien pequeñas, de talla irregular y sin pulir, pero dispuestos en hiladas bastante uniformes y trabados con gruesas juntas por vía de un mortero que presenta un característico color almagre (Fig. 2.14).<sup>1102</sup> De hecho, en la fachada norte de la nave, ultra a las diversas restituciones murales, todavía pueden observarse paños de características análogas.

La supervivencia aún hoy en día de esa capilla lateral permite suponer que también en el flanco opuesto, en el brazo sur del transepto, se debió abrir uno de semejante hechura, con una ventana de salida aspillerada y derrame interno, de arco de medio dovelado, centrando el

---

<sup>1099</sup> Aunque también reseñó brevemente todo el alcance de la restauración “La restauración va revelando una buena estructura del edificio con sus paramentos de piedra desvastada, propios del primer románico, los ventanales laterales de doble derrame, el de la fachada y el ojo de buey del hastial, aparte de algunos motivos decorativos lombardos del exterior del frontispicio. Además de ello aparece tras la limpieza toda la belleza del interior de la cúpula octogonal del cimborrio, sostenida por pechinas sobre los arranques de los arcos torales, descubriéndose los ventanales de la linterna y apareciendo los cimacios esculpidos de las columnas del crucero, todo ello de gran interés arqueológico. La supresión del coro moderno y el proceder a cegar los altares laterales posteriores a la obra románica ha devuelto toda la elegancia a esta iglesia del siglo XI, de planta de cruz griega triabsidal, de mayor interés todavía por los pocos ejemplares que nos han quedado de una estructura similar. (sic.)” (OLIVA, 1959, p. 77).

<sup>1100</sup> DALMAU, 1959, p. 26.

<sup>1101</sup> Informado por la comunidad de monjas de San Daniel de Girona sobre el alcance de la dicha restauración, M. Sureda recabó de las mismas dos atestaciones de gran trascendencia, primero, sobre el recurso por parte de los albañiles encargados de la misma de “pedra groga”, es decir arenisca, para restituir parte de los paramentos (SUREDA, 2006-2007, p. 223; SUREDA, 2008, p. 461); y segundo, sobre cómo a partir de las impostas originales decoradas y de factura románica que quedaron al descubierto con el retirado del enlucido, la hermana M. Agnès Brunet en el mismo año de 1959 reprodujo las de los otros tres pilares de los torales miméticamente (SUREDA, 2006-1007, p. 221; SUREDA, 2008, p. 493).

<sup>1102</sup> Ya hubo de detectarlo así en la misma pared absidal J. Adell (ADELL, 1991a, p. 180).



paramento absidal justo por debajo del arranque de la bóveda. Incluso puede especularse con que las tres ventanas que hoy se abren en el ábside mayor, en realidad, pudieran equipararse a las tres aberturas que en origen pudo tener la estructura románica. La iglesia, de hecho, resultaría bastante bien iluminada pues junto a los vanos de la cabecera, por lo menos se practicó otro, de análoga fisionomía y quizá doble derrame, en el muro oeste del transepto norte, -hoy tapiado-, entendiéndose que seguramente a ese habría correspondido otro en el brazo contrario adulterado. Además, para cada uno de los paramentos laterales de la nave se abrieron dos vanos similares con otro, a idéntica altura, en la fachada de Poniente. Por encima de esta ventana, sin embargo, se perforó el muro con un gran óculo, parcialmente modificado, habida cuenta de las hiladas que corren justo alrededor y que identifican la superficie del vano, al inicio quizá bastante más grande.<sup>1103</sup>

Las cubriciones tampoco desentonan demasiado de lo habitual, con bóveda de medio cañón en la nave y sendos brazos del transepto, mientras que sobre el crucero se construyó una estructura cupulada sobre trompas, que debía soportar los esfuerzos de la torre-campanario alzada encima (Fig. 2.15). Se organiza ésta en dos cuerpos de perfil octogonal, con cada uno de los lados delimitado por lesenas angulares que definen dos plafones verticales reseguídos en el límite superior por un friso con tres arcuaciones ciegas sobre pequeñas mensulitas triangulares. En el tambor de la cúpula se abrieron, en los costados que centran los cuatro flancos del crucero y entre las trompas, cuatro ventanas de arco de medio punto y derrame interno, al tiempo que, en la base, justo en los riñones del arco toral que se abre al presbiterio, se practicaron dos diminutos óculos. En el segundo piso de la torre, en cambio, también en correspondencia a las caras centrales del crucero, se practicaron cuatro ventanas geminadas, cuyos arcos reposan sobre un capitel troncocónico que, a su vez, apea en un fuste igualmente liso (Fig. 2.12).<sup>1104</sup>

Encabado todo el perímetro de la nave entre edificios modernos, la única posibilidad de observar la decoración exterior de sus paramentos, es accediendo al interior de las dichas construcciones (Fig. 2.16-2.18), donde las paredes descubren en altura y bajo la cornisa otros tantos frisos de dos arquillos ciegos entre lesenas (Fig. 2.19-2.21), hechos los arcos a base de lositas, como sucede en el campanario, y siendo la decoración semejante en las arquerías entre lesenas que decoran la pared externa del ábside norte. Algo más articulada es la decoración de la fachada oeste (Fig. 2.22), con un remate que se adapta en su perfil triangular

---

<sup>1103</sup> Esta particularidad la reseñó ya A. Moreno (MORENO, 2014, p. 93).

<sup>1104</sup> Se hacía eco M. Oliva de que las columnas de los ventanales del cimborrio eran de "jaspe" (OLIVA, 1959, p. 77) y, de hecho, todavía se aprecia que los fustes son efectivamente de mármol, menos una que fue reemplazada en 1809 (MORENO, 2014, p. 92).

a las dos vertientes de la cubierta y que cobija tres registros verticales separados por lesenas, los dos exteriores con tres arcadas ciegas y el interior acogiendo el óculo. Bajo ellos una hilada horizontal marca, tanto dentro como fuera, el límite del coro interno que fue desmotado.<sup>1105</sup> La mayor originalidad en la articulación mural, sin embargo, se reserva al interior de la iglesia pues en el crucero, sobre los arcos formeros que abren a un lado y al otro el transepto, se dispusieron dos bandas ornamentales formadas por dos series de ocho arcadas ciegas (Fig. 2.23-2.25). Aunque ya J. Adell hizo hincapié en la excepcionalidad de la presencia interior del ornato típicamente lombardo, la solución siempre se ha leído como una licencia creativa que,<sup>1106</sup> -debería añadirse-, quizá pudo hallar inspiración en los motivos análogos que recorren alguna de la escultura monumental del templo.<sup>1107</sup>

Justamente, los torales sobre los que se hizo descansar el cimborrio, son recogidos por impostas de piedra arenisca que reciben las respectivas pilastras adosadas al muro a base de sillares del mismo material, de sección prismática y muy anchas, -de casi 1 metro-, para contrarrestar, por supuesto, los empujes de la torre-campanario. Esos cimacios, de los cuales sólo se conserva el original del pilar suroeste (Fig. 2.26),<sup>1108</sup> hacen juego con las dos impostas sobre las que reposa el arco formero que abre al transepto sur (Fig. 2.27-2.28), así como con las que decoran las jambas de la embocadura del absidiolo septentrional (Fig. 2.29-2.30). Respecto a estas últimas, la decoración se distribuye a tres niveles, el de arriba recorrido por arquillos ciegos, el intermedio con un friso de ovas, y el de abajo acomodando la forma de una moldura de gola perfilada por pequeños orificios cuadrangulares y ornada la parte cóncava con tres pequeños baquetones. La banda que reproduce el característico cimacio jónico sirve también de enmarque superior e inferior a la imposta del pilar que soporta el toral, estando la primera faja de ovas coronada por una estrecha moldura baquetonada y donde, en el registro medio, se dispusieron cinco dados en relieve. Las dos impostas del arco formero alcanzan una amplitud algo mayor y redundan en el mismo tipo de repertorio. Muy meteorizadas, el friso de ovas que desde abajo remata el bloque y los dados que si a caso se insinúan por encima en la del brancal diestro, se hallan idénticos en el cimacio del bando opuesto, salvo porque allí entre los dentículos se inscribieron unos medallones con florecillas octopétalas. La filiación estilística de este léxico de gusto antiquizante interpretado en clave románica había pasado casi desapercibida a la historiografía hasta los estudios más recientes de M. Sureda,<sup>1109</sup> quien

---

<sup>1105</sup> Subvencionada una nueva restauración en 2008 por la Generalitat de Cataluña, el edificio moderno que cubría buena parte del lateral diestro del hastial de Poniente fue derrumbada para dejar al descubierto todo el frontispicio (MORENO, 2014, p. 87).

<sup>1106</sup> ADELL, 1991a, p. 180-181.

<sup>1107</sup> Siendo el caso que esa decoración atiende al ornato característicamente lombardo, la presencia al interior sólo hace pareja con los frisos de arcuaciones ciegas que comparecen sobre las impostas talladas.

<sup>1108</sup> Sobre la originalidad de las piezas esculpidas: *Vide supra*.

<sup>1109</sup> SUREDA, 2006-2007, p. 213-242, esp. p. 219-227; SUREDA, 2008, p. 491-494.

aunque encuentra paralelismos con la escultura occitana y, en particular, con el tratamiento estilizado y con la libre construcción sintáctica del tema romano del cimacio jónico y los frisos denticulados de algunas impostas de la catedral de Vaisons-la-Romaine y de la decoración exterior del ábside de Saint-Jacques de Béziers,<sup>1110</sup> se decanta, habida cuenta de la datación relativamente más baja de los dichos casos, por emparentar los ejemplares de San Daniel con algunos fragmentos de cimacios procedentes del fondo lapidario de la catedral de Santa María de Girona.<sup>1111</sup>

Se trata, en realidad, de un grupo de impostas donde se concretan las mismas soluciones ornamentales y, por las mismas, se quiere decir idénticas, desde molduras perfiladas con agujeritos de contorno cuadrado, registros diversos de cimacios jónicos, secuencias paralelas de baquetones y denticulos, e incluso algún motivo floral similar allí en forma de casetón, eso sí, con una traducción plástica del vocabulario de raíz clásica mucho más esmerada, tanto por el tratamiento del relieve como por la regularidad formal de los motivos, mientras que en San Daniel impera la síntesis a favor de una estilización aún mayor. Por ello, se inclinaría uno por dar credibilidad a la tesis que ha defendido sobre la evocación en el material catedralicio de restos con génesis en el mundo romano y no románico, quizá procedentes del antiguo templo que sirvió de precedente arquitectónico a la iglesia-catedral, y que habrían estado disponibles para su estudio todavía en la primera mitad del siglo XI y, con ello, al alcance de los escultores medievales.<sup>1112</sup> Por extensión, también parece plausible su idea para un intento de copia en San Daniel de Girona de la sintaxis experimentada en los cimacios catedralicios,<sup>1113</sup> sobre todo, teniendo en cuenta la escasez de precedentes en estas geografías, y más allá de algún tema a base de roleos muy cercano a las ovas enmarcadas por esgucios, y de algunos frisos casi ajedrezados que comparecen en algún capitel de entre la escultura monumental de Sant Pere de Rodes,<sup>1114</sup> y con la que precisamente se compara

---

<sup>1110</sup> SUREDA, 2006-2007, p. 235; SUREDA, 2008, p. 495-498.

<sup>1111</sup> Se trata de los fragmentos identificados por el Inventario catedralicio como N.I.C. 0722, N.I.C. 0749; N.I.C. 0745; N.I.C. 0729; N.I.C. 0744; N.I.C. 0742; N.I.C. 0764; N.I.C. 0735; N.I.C. 0754; N.I.C. 0012; N.I.C. 0751; N.I.C. 0725; N.I.C. 0726; N.I.C. 0708; N.I.C. 0723; N.I.C. 0732; N.I.C. 0710; N.I.C. 0712; N.I.C. 0714; N.I.C. 0728; N.I.C. 0702; N.I.C. 0703; N.I.C. 0707; N.I.C. 0727; N.I.C. 0753; N.I.C. 0752, junto al que M. Sureda cataloga como R-84, y otro deslocalizado de la Plaza dels Lledoners de Girona (SUREDA, 2008, p. 482-485).

<sup>1112</sup> SUREDA, 2008, p. 498-499. De hecho, entre todos los fragmentos del fondo lapidario de la catedral de Girona, hay un grupo del que tradicionalmente se defendió la filiación romana (MARQUÈS, 1968, p. 3-8; NOLLA, 2003, p. 107-119), pese a que algunos materiales han sido más recientemente catalogados correctamente como románicos, aunque de diversas cronologías, y otros siguen manteniendo la adscripción antigua (SUREDA, 2008, p. 160-164).

<sup>1113</sup> SUREDA, 2006-2007, p. 228; SUREDA, 2008, p. 495.

<sup>1114</sup> El mismo autor señala otros posibles precedentes, sobre todo, en cuanto a la reproducción más bien poco fiel del cimacio jónico en una imposta de la iglesia emporitana de Santa María de Vilanant, o la recuperación en el célebre dintel de San Andrés de Sureda de las flechas y óvalos (SUREDA, 2006-2007, p. 237). Para la irradiación de la escultura de Sant Pere de Rodes: LORÉS, 2002, p. 72.

buena parte de los capiteles de cronología más alta de la catedral de Girona, hoy descontextualizados.<sup>1115</sup>

El parentesco a nivel decorativo no es, sin embargo, el único tipo de relación que se ha establecido entre sendas fábricas gerundenses. Señalaba ya J. Adell la combinación tecnológica en la obra de la iglesia de San Daniel del tipo de aparejo de piedra calcárea descrito anteriormente y reservado fundamentalmente a los paramentos, de característica estrictamente lombarda, con el empleo de grandes sillares de piedra arenisca mejor tallados y desbastados, tanto para los elementos sustentantes, por ejemplo, en las pilastras de formeros y torales, en los brancales del arco de embocadura del absidiolo norte o en las lesenas (Fig. 2.31), como para el refuerzo estructural de las esquinas de los muros, y como se hace visible, sobre todo, al exterior del hastial de Poniente (Fig. 2.22).<sup>1116</sup> Esta tecnología, que identificaba como de tradición local, ha sido, de hecho, también apercibida para la iglesia catedralicia y constituiría, junto con los particulares escultóricos, un argumento adicional para establecer en cierto modo la “contemporaneidad” de sendas obras.<sup>1117</sup> Quizá la única diferencia sensible para con la técnica constructiva que impera en la iglesia monástica sean los lienzos de las partes altas, en los que la progresión en altura denuncia cómo paulatinamente se va implementando una talla ligeramente algo más regular de los sillares, todavía sin pulir, y connatural al lento avance en el tiempo de la fábrica. En este sentido también se aprecia una distinta configuración de los arquitos ciegos del ábside norte a partir de dovelas, respecto a la del resto de arcuaciones ciegas del templo, a base de losas horizontales.<sup>1118</sup>

Si la adscripción de las impostas de la catedral gerundense a elementos estructurales, tales que soportes interiores adosados a la nave,<sup>1119</sup> permitiría considerar su creación en las décadas centrales del siglo XI, entonces, la talla de los cimacios de San Daniel por un equipo de escultores quizá surgidos del mismo taller pero menos hábiles, no debería colocarse

---

<sup>1115</sup> LORÉS, 2001, p. 36; SUREDA, 2008, p. 485-490, esp. p. 485-488.

<sup>1116</sup> ADELL, 1991a, p. 180.

<sup>1117</sup> M. Sureda no sólo individualiza las particularidades de la tecnología constructiva de la catedral de Girona, sino que las pone también en relación, precisamente, con la iglesia monástica de San Daniel, según las había identificado allí J. Adell: SUREDA, 2006-2007, p. 233; SUREDA, 2008, p. 452-461. Para los elementos catedralicios donde el autor detecta el empleo de la dicha técnica gracias a los resultados de las excavaciones del *Progress* (PALAHI, et al., 2000): *Vide supra*.

<sup>1118</sup> Distinción que, evidentemente, también fue bien notada en su momento por J. Adell: ADELL, 1991a, p. 180.

<sup>1119</sup> De entre todos los fragmentos conservados y aunque su posible contextualización en el espacio catedralicio adolece el repicado y recorte a que fueron sometidas las piezas para adaptarse, seguramente, a la carga de la bóveda gótica, salvo para uno identificado con una imposta con decoración a tres caras y que se ha emparentado con un capitel que podría coronar algún elemento del pórtico-galilea de la catedral gerundense, el resto de piezas se proponen como elementos integrantes de soportes internos de la nave (SUREDA, 2006-2007, p. 230-234; SUREDA, 2008, p. 500-503).

demasiado después.<sup>1120</sup> A ello habría que sumar la experimentación de estructuras de cubrición cupulares sobre trompas que se hizo en iglesias como Sant Pere de Àger o Sant Vicenç de Cardona en las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XI, sin olvidar el cimborrio documentado en relación al campanario en la catedral de Vic.<sup>1121</sup> Todo esto revelaría un proceso edilicio iniciado hacia 1018, que no habría de concluirse hasta el tercer cuarto de la centuria pero, casi con probabilidad, mucho antes de la supuesta consagración del templo en 1096 que se adeuda a la residencia entre los muros del cenobio de la ya ex-condesa (1078-1082) y por entonces vizcondesa de Narbonne (1086-1108) Mafalda de Apulia, quizá todavía en esas mismas décadas centrales del siglo.<sup>1122</sup> De hecho, que el periplo constructivo fue dilatado puede inferirse perfectamente de la donación testamentaria de Ermesenda de Carcassone en 1057 y en beneficio del cenobio de veinte onzas de oro con las que, aunque no se especifica en el documento, bien seguro debía sufragarse el progreso de los trabajos edilicios, habida cuenta de la pequeña fortuna que representa la manda.<sup>1123</sup>

No habría, por tanto, razones aparentes para pensar que Ermesenda de Carcassone no hubo de supervisar personalmente la implantación de la iglesia monástica y su desarrollo constructivo, así como facultar el desplazamiento de canteros y escultores de la propia catedral, o incluso inspirar la adopción de soluciones formales como las que se han asociado a Cardona, con cuyos patrocinadores hubo de estar íntimamente relacionada.<sup>1124</sup> Todo ello, por supuesto, confiando el diseño del proyecto a un arquitecto que supo conjugar la singularidad de la planta griega con un alzado que incorpora el repertorio ornamental y la tecnología edilicia lombarda y que hubo necesariamente de implicar a canteros versados en ese conocimiento técnico y decorativo y, al mismo tiempo, especializados en la tecnología de tradición local, especialmente compleja en cuanto al recurso a imbricar elementos de refuerzo con materiales de arenisca y, por tanto, bien distintos a los típicos sillares de dimensiones pequeñas y fácilmente intercambiables propios de las maestranzas lombardas. Invocar el viaje a Roma de la condesa para lograr del papado la excomunió de Ramón Berenguer I y Almodis de la Marca

---

<sup>1120</sup> De hecho, este es justo el horizonte temporal de realización que se ha propuesto para las impostas, en el segundo cuarto del siglo XI (SUREDA, 2006-2007, p. 227; SUREDA, 2008, p. 495).

<sup>1121</sup> “*ad operam Sancti Petri inter clocharium et cimborium (...)*” (ORDEIG, 2003, p. 386-387, doc. 1073). Cfr. ADELL, 1982, p. 405-423.

<sup>1122</sup> No existe noticia documental medieval de la consagración de la iglesia de San Daniel de Girona, más la historiografía moderna siempre la coloca en 1096 sin referencia (FELIU DE LA PEÑA, 1709, I, p. 227), por supuesto, a documento alguno. Se podría inferir que quizá, esta fecha de 1096 se derivaría de una lectura errónea de la datación de un instrumento de donación al convento relacionado con Mafalda de Apulia y fechado en 1085 (MARQUÈS PLANAGUMÀ, 1997, p. 83-84, doc. 24); ofrenda que, al mismo tiempo, hizo pensar a los mismos autores que su contribución para con el monasterio había implicado no sólo la supuesta consagración, más su implicación en el proceso edilicio (ROIG Y JALPÍ, 1678, p. 389; FELIU DE LA PEÑA, 1709, I, p. 227).

<sup>1123</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.23.

<sup>1124</sup> En este sentido valga recordarse como el vizconde de Osona, Bremon, bajo cuyo patrocinio se inician los trabajos constructivos de la iglesia de Sant Vicenç de Cardona, la hace albacea testamentaria: *Vide supra*.

en 1053,<sup>1125</sup> como fuente para informar la recuperación en las evocaciones escultóricas de la iglesia monástica de la *romanitas* de la *città eterna*, no parece desacertado,<sup>1126</sup> sobre todo si se entiende que la labra de los cimacios bien podría colocarse a mediados del siglo XI, quizá precisamente en correspondencia con el momento de mayor relación suya con la Santa Sede, frente a etapas anteriores en las que su actitud para con la Iglesia rehuyó fundamentalmente cualquier vinculación con la Roma papal.

Se ha dicho, no obstante, que Ermesenda de Carcassone no hubo de tener relación en lo constructivo con el convento de San Daniel más allá de su fundación...<sup>1127</sup> Se ha dicho mal. Ocurre, además, que su papel para con el cenobio de monjas benedictinas quizá es más anómalo del que normalmente desempeñan las condesas fundadoras para la realidad monástica femenina en la plena edad media. Uno, en un ejercicio de especulación apriorístico y aceptando que, al no conservarse recuerdo documental del testamento de Ramón Borrell, no puede conocerse todo su contenido, se inclinaría a pensar que quizá hubo el conde de imponer a su futura viuda la cláusula tan habitual de restricción hereditaria en caso de contraer segundas nupcias. En consecuencia, de entrada, la condesa podría haber estimulado la institución de una casa cenobítica que le sirviera de retiro al mundo, en tanto lugar de residencia permanente en la cercanía de su amado hermano, y espacio desde el que poder reconducir y gestionar el patrimonio que, sin volver a casarse, habría efectivamente heredado. Lo que se sabe de seguro a causa del hecho documentado es primero, que el obispo Pere Roger, les vendió la iglesia y dominio de San Daniel para que “*de hoc quod non uobis uindimus faciatis quod uoleritis*”, es decir, que de “lo que nosotros os vendemos haced cuanto queráis”;<sup>1128</sup> y, segundo, lo que Ermesenda de Carcassone quiso hacer con lo comprado, contando con la autorización de su todavía esposo:

*“nos ambo suprascripti Ermesindis, comitissa uel Berengario, comite, de nostro iure in tuo trado dominio mente spontanea et uolumptate beniuola propter amorem Dei et omnibus sanctis siue pro anima Raimundo, comite, qui fuit condam et propter redemptionem animarum nostrarum ipso testante tradimus et donamus atque concedimus a predicta ecclesia Sancti Danielis que est sita ante lerunda*

---

<sup>1125</sup> PLADEVALL, 1975, p. 20.

<sup>1126</sup> A esta relación personal de la condesa con la Santa Sede a partir de 1053 alude justamente M. Sureda aunque para justificar, en general, la adopción de un lenguaje de evocación clásica no sólo para las impostas de San Daniel, más también para las del templo catedralicio, si bien, la colocación cronológica anterior de aquellas piezas haría que la idea no funcionara del todo, habida cuenta de cómo la relación de Ermesenda de Carcassone con San Pedro es bastante posterior a la consagración de 1038 cuando entiende ya se habrían realizado los cimacios catedralicios. En su caso, cuadran mejor otras conexiones que refresca el mismo autor para con el papado, tanto de Pere Roger, como del obispo-abad Oliba, quien pudo asesorar a ambos hermanos en el proceso constructivo y decorativo de la catedral (SUREDA, 2006-2007, p. 238-241).

<sup>1127</sup> MORENO, 2014, p. 84. Se refiere la autora, por supuesto, a nivel documental, pero cabe volver a recordar, en este sentido, la donación testamentaria de la condesa que bien pudo destinarse a la finalización de las obras.

<sup>1128</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.06.

*ciuitate in ipsa ualle, ut ab odierno die uel deinceps predicta ecclesia beati danielis et omnibus clericis uel Deo deuotis siue laicorum sexus Deo et sanctis in predicta ecclesia seruientibus semper in perpetuum a predictos alaudes cum illorum terminibus semper possidentes et abentes sine impedimento uel blandimento de nullo homine uel femine Semper in perpetuum permaneat.*<sup>1129</sup>

(nosotros ambos Ermesenda, condesa, y Berenguer, conde, los sobredichos, de nuestro derecho entregamos con la mente libre y buena voluntad, por amor a Dios y a todos los santos, así como por el alma de Ramón, conde, quien fue conde, y para la redención de nuestra alma y la del testante, entregamos y donamos y concedemos al dominio de la predicha iglesia de San Daniel que está situada en la ciudad de Girona en ese valle, a partir de ese día hodierno y los siguientes, a la predicha iglesia de san Daniel y a todos los clérigos, y a las deodevotas, con los de sexo laico que en la predicha iglesia sirven a Dios y a los santos, siempre y a perpetuidad, los predichos alodios con sus términos que siempre los posean y los tengan sin impedimento ni encanto de ningún hombre o mujer, y siempre y a perpetuidad permanezcan) [Trad. Autora].

Aseguró, por tanto, la condesa la dotación de una congregación de deodevotas que en 1018 ya estaba instalada en torno a la iglesia de San Daniel, servida por algunos clérigos y auxiliada por algunos laicos, con los bienes alodiales suficientes al funcionamiento doméstico y duradero del cenobio, al tiempo que ideó la renovación de la iglesia monástica con la construcción ex novo de un templo que les facilitara la observancia de la vida religiosa. Los bienes que entregó, como ella misma dispone documentalmente, los libró a perpetuidad y en propiedad de la comunidad cenobítica, sin reservarse derecho alguno sobre ellos, siendo esto en principio indiciario de que no contempló habitar en el monasterio y poder así seguir controlando el dicho patrimonio, más confiar plenamente su gestión a su abadesa, lo que, por otro lado, no significa que en alguna ocasión no se prestara a asistirle en la administración de ese temporal. De hecho, existe precisamente un documento que no sólo refrenda la atención ininterrumpida de Ermesenda de Carcassone para con San Daniel, más que ilustra simultáneamente esta misma premisa. Se trata de noticia fechada a 3 de agosto de 1028, en virtud de la cual la condesa a una con Bonafilla, abadesa de San Daniel de Girona (1028-?), y su congregación, permutan a Gaufrido Bernardo el alodio de Castellar, en el camino que iba hacia Girona, por otro localizado en el lugar de “Lauredo”, del condado de Girona.<sup>1130</sup>

Cuando hubo de inmiscuirse, sin embargo, en las cuestiones referentes al manejo de su patrimonio, seguramente fue siempre con objeto de que nadie pudiera interponer reclamaciones por su posesión de parte del cenobio. De hecho, se cuenta con un diploma donde vuelve a mencionarse el alodio de Castellar, en esta ocasión, describiéndolo como perteneciente al condado de Barcelona y, por lo tanto, aludiendo a un alodio quizá distinto, probablemente el de Castellar del Vallès que ella había donado a Sant Llorenç de Munt, dado

---

<sup>1129</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.09.

<sup>1130</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.16.

que se cita junto a otras posesiones próximas al Penedès; alodio del que al jurar obediencia a Ramón Berenguer I en 1057 ordena quede fuera del montante de bienes sobre los que le promete fidelidad.<sup>1131</sup> Se deduce, con ello, que la condesa operó una consciente salvaguarda respecto de las posesiones de las que hacía donación al seno religioso y sobre las que podría plantearse alguna reivindicación en función de intereses de terceros. Es así, por ejemplo, que en las donaciones testamentarias que procura todavía al cenobio gerundense, se afana en especificar sobre las veinte onzas de oro que ofrenda y que “Ponce, vizconde, me debe y tenía en prenda por su alodio de Petriano”, que “si esas no les fueran dadas al predicho cenobio de San Daniel y a su abadesa dentro de los 30 días posteriores a mi muerte, que sea justamente el alodio de Petriano, que tenía yo en prenda, propio y libre del predicho cenobio de San Daniel”.<sup>1132</sup> Realiza, por tanto, una manda condicionada a la buena voluntad de un mediador, pero ante la desconfianza, deja fijada la transferencia de la propiedad que equivale a ese precio en oro a las monjas gerundenses a fin, desde luego, que de un modo u otro pudieran venderlo y obtener el valor que ella quiere destinar sí o sí como legado al cenobio.

Si la condesa hubiera previsto actuar como *domina* o administradora material del cenobio, su injerencia quizá se habría puesto de manifiesto al tramitar personalmente los ingresos de las nuevas oblatas. Lamentablemente, no se tiene recuerdo de las oblaciones que se cursaron en su época, aunque existe un documento que generalmente pasa desapercibido en las reconstrucciones históricas del monasterio, esto es, el de oblación de Garsinda, hija de Guillermo y Ermengarda, en 1070;<sup>1133</sup> como se ha dicho, desafortunadamente posterior al fallecimiento de Ermesenda de Carcassone. En todo caso, hay otros indicios que permiten suponer que nunca requiso de la residencia en clausura que, por otro lado, hubiera truncado sus expectativas de regencia y tutela de los asuntos de gobierno sobre los condados legados a su hijo y, más tarde, a su nieto. No sin grandes dificultades ha podido hilvanarse cierto conocimiento arqueológico y documental alrededor del alojamiento condal en la urbe gerundense.<sup>1134</sup> A las conocidas donaciones del conjunto de casas y del casal extra muros que sirvieron al conde Borrell II en sus visitas esporádicas a la ciudad, pasando después a otras manos,<sup>1135</sup> en el período aquí considerado, el instrumento más remoto que atestigua la presencia de una torre en propiedad, justamente, de Ermesenda de Carcassone, es el que registra la donación en 1020 de “*ipsa turre rotunda cum ipsos muros que sunt ex utraque parte in circuitu de ipsa turre et cum ipso casale vel curte qui est ante ipsa turre*”,<sup>1136</sup> de parte de la

---

<sup>1131</sup> FELIU, SALRACH, 1999, II, p. 987-988, doc. 537.

<sup>1132</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.23.

<sup>1133</sup> MARQUÈS PLANAGUMÀ, 1997, p. 77-78, doc. 19.

<sup>1134</sup> CANAL, *et al.*, 2010, p. 224-234.

<sup>1135</sup> CANAL, 1989, p. 52.

<sup>1136</sup> MARQUÈS PLANAGUMÀ, 1993, p. 184-185, doc. 80.



condesa a la canónica de Girona, de una torre redonda que formaba, efectivamente y como se vio, parte del circuito defensivo amurallado de la Força Vella, junto con un palacio (*casale*) situado entre esa torre y la iglesia-catedral de Santa María. Como bien se ha señalado, sin embargo, ciertamente nada dice el diploma que permita conjeturar que fuera empleado ese casal como residencia de los condes,<sup>1137</sup> aunque de haberlo sido, tan pronto como dos años después de la fundación del convento de San Daniel, la condesa se habría encontrado en la necesidad de buscar nueva morada.

Si se quisiera hacer una lectura apresurada, cualquier observador astuto sumaría dos más dos e irremediamente sospecharía que con la intención de ceder su supuesto espacio residencial en Girona a los canónigos de la sede, quizá habría intentado Ermesenda de Carcassone salvar antes la situación proveyéndose a sí misma de un conjunto monástico femenino donde poder habitar. Sucede, no obstante, que no fue aquel palacio donado el que habitualmente emplearían los condes al objeto de hospedarse en la ciudad, más seguramente otro. Que no fue, desde luego, para la condesa el de San Daniel lo avala una referencia contenida en uno de los documentos de juramento de fidelidad y cesión de derechos condales y episcopales de 1057 a Ramón Berenguer I, donde se hace constar que Ermesenda de Carcassone le traspasa "*ipsa statica de ierunda*",<sup>1138</sup> esto es, el derecho de residencia del conde en la ciudad de Girona, se entiende, con el palacio correspondiente y las casas adyacentes que servían al mismo propósito, siendo difícil se tratara para un hombre, -el conde-, de un espacio vinculado a un cenobio de mujeres. De hecho, el jeroglífico fue hace tiempo bien interpretado, como una alusión al verdadero recinto habitacional condal en Girona.<sup>1139</sup>

Se conocía, sin embargo y para añadir más leña al fuego, que la Torre *Gironella* hubo de servir al dicho conde y a su esposa, Almodis de la Marca, como lugar de representación, siendo empleada como sede para un juicio que se desarrolla entre 1054 y 1056 sobre la propiedad del castillo gerundense de Begur,<sup>1140</sup> así como para oficializar ciertos pactos y homenajes.<sup>1141</sup> Tampoco, sin embargo, hubo de funcionar el dicho *castro Gerundele*, como palacio residencial pues ese honor se reservaba a un casal, como se ha dicho, hace tiempo identificado, dado formó parte del grueso de reparticiones inmuebles que se obró en 1079 entre los condes Berenguer Ramón II (1076-1097) y Ramón Berenguer II (1076-1082), bisnietos de Ermesenda de Carcassone. La nota de regesta, tal y como la transcribió J. Pujades, ha sido

---

<sup>1137</sup> CANAL, *et al.*, 2010, p. 231.

<sup>1138</sup> FELIU, SALRACH, 1999, II, p. 987-988, doc. 537.

<sup>1139</sup> CANAL, *et al.*, 2010, p. 231-232.

<sup>1140</sup> FELIU, SALRACH, 1999, II, p. 792-793, doc. 410.

<sup>1141</sup> CANAL, *et al.*, 2004b, p. 97-102.

objeto de varias malinterpretaciones<sup>1142</sup> pero también recientemente bien rehabilitada y contextualizada, entendiéndose que con lo transcrito, “que dividieron la ciudad de Gerona y que al conde Berenguer Ramon, por la parte que le tocaba, le fue señalada la torre Gironella, corral, torres y muro de aquella junto con todo el lienzo de pared que va desde la capilla, discurriendo hacia oriente y tramontana, hasta el castillo sobre las puertas con muchas casas designada en aquella carta juntamente con su horno y el palacio condal o casas condales sitas junto a la iglesia de Santa María del Mercadal (...) (sic.)”,<sup>1143</sup> se estaba, en realidad, describiendo el tramo de muralla que desembocaba en el castillo de *Sobreportes*, a los pies de la catedral de Santa María, en la vecindad del cual estaría instalado un complejo con palacio y varias casas condales que tendrían anejos no un templo del barrio del Mercadal, sino la documentada iglesia de Santa María de las Puellas de Girona o del *Mercadell*, emplazada justamente al lado del portal de *Sobreportes*.<sup>1144</sup>

Distinto sería el caso del retiro temporal de Mafalda de Apulia para cobijarse entre los muros de San Daniel, pues sucede cuando habiendo enviudado por segunda vez con la muerte en 1105 de Aimerico de Narbonne,<sup>1145</sup> -sin que ello signifique que no hubo de frecuentar antes el cenobio-, decide volver a la tierra que la había acogido como esposa del conde Ramón Berenguer II hasta el célebre fratricidio de 1082, pues ostentando ya solamente a título honorífico la dignidad condal, difícilmente podía haber vivido en el palacio condal de la ciudad de Girona. Sin pretensiones, por tanto, de habitar y controlar el normal funcionamiento cotidiano del cenobio, y con la libertad que le procuraron las sucesivas tutelas condales para hacer y decidir cuanto quisiera con su propio patrimonio, no tenía Ermesenda de Carcassone motivo aparente para volcar tanto dispendio en el convento gerundense. Así pues, las razones que informaron sus esfuerzos deben buscarse en otras circunstancias. La más plausible refiere la realidad histórica que afronta la institución monástica femenina catalana justo antes de la fundación de San Daniel de Girona.

En la ciudad de Barcelona, el monasterio de San Pedro de las Puellas vivía, a principios del siglo XI y habiéndose superado ya los estragos de la destrucción causada en 985 por Al-manzor, una época fecunda, documentándose en 1006 reclamas de numerario para las obras de reforma del edificio cenobítico.<sup>1146</sup> La coyuntura para el condado de Osona no podía, sin embargo, ser más adversa. Después de múltiples y continuadas disputas y tentativas de apropiación indebida de bienes respecto del ingente grueso de propiedades amasado en torno

---

<sup>1142</sup> BLANCH, 1865, p. 75-76.

<sup>1143</sup> PUJADES, 1645 (1829-1832), VIII, p. 2-3.

<sup>1144</sup> CANAL, *et al.*, 2010, p. 230.

<sup>1145</sup> MARQUÈS, 1965, p. 13-18; VAJAY, 1971, p. 129-150.

<sup>1146</sup> PLADEVALL, 1983, p. 67-75.

al monasterio gerundense de Sant Joan de les Abadesses, en 1016/1017 el papa Benedicto VIII (1012-1024) emitiría su famosa bula *Cuperemus quidem*,<sup>1147</sup> con la que se solicitaba a Borrell, obispo de Osona, y a Oliba, abad de Santa María de Ripoll, la extinción de la comunidad benedictina femenina y que supondría, con la ejecución ese mismo año de la gracia papal por el conde de Besalú, Bernardo I, *Tallaferro* (988-1020), la expulsión de su abadesa, Ingilberga (996-1017), y de todas las monjas con la consecuente institución de una comunidad canonical masculina.<sup>1148</sup> De resultas, justo un año antes de la dotación fundacional de San Daniel, en el condado que Ermesenda de Carcassone había detentado por virtud de su esponsalicio, se produce un radical vacío en torno al devenir de las *deo militantes*.

Dos factores, sin embargo, desaconsejaban seguramente que la condesa, proclive a la reforma del orden monástico, se entrometiera en la reestructuración de la vida cenobítica femenina del condado ausonense: el primero, lo terrible y escandaloso de las circunstancias que revistieron la supresión de la comunidad de mujeres del cenobio de San Juan, directamente influenciadas por las aspiraciones del conde de Besalú para crear una demarcación episcopal para su propio condado;<sup>1149</sup> el segundo, la hegemonía que ejercía el obispo-abad rivipullense sobre los asuntos competentes a la mitra de Osona. Frente a esta tesitura, seguramente no halló mejor modo de paliar la situación Ermesenda de Carcassone que dirigir personalmente una nueva fundación en el corazón de uno de los condados sobre los que a la muerte de Ramón Borrell, de repente, había obtenido ciertas prerrogativas, sobre todo, teniendo en cuenta además que lo hizo en torno a una iglesia de la que disponía en propiedad *de iure*, gracias a una maniobra que originalmente no había sido sólo por ella principada, sino también por su marido y albergando, en consecuencia, la legitimidad que le otorgaba la naturaleza de un proyecto aparentemente compartido. Nunca hubo, de hecho, de renunciar a conmemorar el papel del conde a nivel documental, pues además de recordar en el documento fundacional que procedía teniendo su pleno consentimiento, también hace explícito que actúa esperando "*propter redemptionem animarum nostrarum ipso testante*", el remedio de sus almas y la del testante, su marido.<sup>1150</sup>

---

<sup>1147</sup> VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), VIII, p. 237-241, Ap. 13; FERRER, 2009, p. 41-43, doc. 13.

<sup>1148</sup> ABADAL, 1948, p. 98-104.

<sup>1149</sup> FERRER, 2009, p. 44-46, doc. 14. Cfr. GROS, 1995, p. 79-83.

<sup>1150</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.09.

### 2.1.2 c) La Estola “de san Narciso”: una *inventio* para difusión del culto a san Narciso

En el monasterio de San Daniel de Girona se sospecha pudieron confeccionarse algunos de los tejidos de hechura románica más suntuosos de los que han sobrevivido en estas tierras. M. Castiñeiras lo argumentó muy convincentemente para el célebre Tapiz de la Creación (Museu del Tresor de la Catedral de Girona, Inv. 1) y lo intuyó, asimismo, para la estola llamada “de san Narciso” (Fig. 2.32),<sup>1151</sup> procedente de Sant Feliu de Girona. La asociación de la labor textil medieval a la realidad monástica femenina,<sup>1152</sup> ciertamente, hacen verosímil el que la prenda, de origen sin duda gerundense, fuese bordada en el único cenobio de mujeres estrechamente relacionado con la dicha urbe. Sucede, sin embargo, que como se ha avanzado, no fue el tejido donado para aquél monasterio de San Daniel y, aunque su relación con el lugar de donde fue recuperado es indiscutible, quizá hay algún indicio que demuestre que, originalmente, la pieza fue concebida para un receptor distinto, tal vez no como parte del ajuar de un establecimiento eclesiástico, sino para alguno de sus sacerdotes oficiantes. Quizá no. Para iluminar todas las sombras que oscurecen la cuestión conviene, sin embargo, retrotraernos a lo que se conoce de la historia misma de la estola, así como a su caracterización formal.

En la ciudad de Girona, el 21 de agosto de 1936, dándose fe notarial y en presencia de un nutrido grupo de testigos y autoridades diversas, J. Folch i Torres procedió al examen del altar y de la urna que contenía los restos de san Narciso (Fig. 2.33).<sup>1153</sup> En aquel momento, estando explorando las vestiduras que envolvían el cuerpo, se produjo el célebre hallazgo de que “*per darrera l’apariència de coll del cadàver penja una estola blanca amb voraviu vermell i inscripcions i les pales fetes d’un brodat amb imatges amb sedes de color, de la fi del segle tretze, o primers del catorze (sic.)*”,<sup>1154</sup> es decir, de que por detrás de lo que se intuía más o menos como el cuello, colgaba una estola blanca con los bordes en rojo que, además, contenía

---

<sup>1151</sup> CASTIÑEIRAS, 2011b, p. 38.

<sup>1152</sup> DODWELL, 1993 (1995), p. 35-66; HAMBURGER, p. 37-51; Para una reivindicación de la producción artística femenina conventual en la edad media, no sólo textil, y superando además ciertos enfoques metodológicos tradicionales: GERCHOW, MARTI, 2008, p. 132-150. Para una discusión similar contemplando, además, la realidad artesana extra conventual: CARR, 1976, p. 5-10; MARTIN, 2012b, p. 12-22. Imprescindible para la baja edad media: SEEBERG, 2012, p. 355-391. Siendo el caso el de la estola “de san Narciso” una prenda con bordados figurados que presuponen su creación en un taller especializado con acceso, además, a un *scriptorium*, -seguramente el mismo *scriptorium* catedralicio gerundense-, puede descartarse casi de entrada que la estola fuera obrada por una aristócrata en un ambiente privado, siendo también habitual que las damas de estatus laico proveyeran los templos con los ornamentos textiles apropiados al culto: *Vide infra* CASE STUDY 05.

<sup>1153</sup> Como recuerda J. Clara, la iglesia gerundense de Sant Feliu fue asaltada, en el contexto de la Guerra Civil Española (1936-1936), durante el 20 de julio de 1936, motivándose así la exploración de los “daños” que pudiera haber sufrido el templo y la abertura del sepulcro de san Narciso (CLARA, 1981, p. 251-260).

<sup>1154</sup> El relato completo de la apertura de la urna-sarcófago que contenía en 1936 el cuerpo de san Narciso dentro de la basílica de Sant Feliu de Girona fue publicado íntegramente por J. Clara: CLARA, 1981, p. 258-260.

inscripciones y que tenía los apéndices bordados en sedas coloreadas; la misma estola que aquí es objeto de estudio pese a que la inminencia del análisis llevó al cronista a formular una precipitada atribución al siglo XIII o, todo lo más, a principios de la centuria siguiente.

El relato del descubrimiento no ofrece discusión posible: fuera quien fuera que la hizo, quien la encargó, y a quien o donde que se donó, en 1936 la estola estaba, sí o sí, encintada a la nuca incorrupta de aquel santo y así hubo de atestiguar. Los huesos de san Narciso, sin embargo, habían sido objeto con los siglos de varias profanaciones, algunas de las cuales documentadas ya en 1285,<sup>1155</sup> -sacrilegios de los que se harían derivar, por cierto, las diversas leyendas sobre las moscas que brotaban de las heridas del cuerpo cuando alguien intentaba quebrantarlo-,<sup>1156</sup> y hubieron de instalarse en varios sepulcros hasta depositarse definitivamente, no sólo con la dicha estola sino con un juego de indumentaria presbiteral casi completo, en la urna-sarcófago.<sup>1157</sup> Quizá fue esto lo que llevó a A. Mundó a cuestionar que la prenda hubiera pertenecido si quiera a ese santo, aunque probablemente no. Argumentaba sus dudas refiriendo una noticia de la que se podría acaso inferir que en la primera mitad del siglo XI se quería obrar un nuevo sepulcro pero no a san Narciso, sino que alojara los restos del mártir gerundense san Felices, que habían sido exhumados por Miron Bonfil, obispo de Girona (970-984) y conde de Cerdanya y de Besalú, antes de su muerte en 984.<sup>1158</sup> El relato de la exhumación se debe, como bien apuntaba el mismo autor, a quien fuera su nieto, el obispo-abad Oliba, pues antes de 1018 quiso que los versos con la narración de esos hechos constaran en el epitafio del sepulcro de su tío enterrado en el panteón condal de Santa María de Ripoll.<sup>1159</sup>

Lo cierto es que su suposición bien podría ser cierta y que la estola hubiera acabado rodeando el hueso santo en un momento indeterminado. Lo que ocurre es que, en realidad, no hay nada en el corpus figurativo de la dicha prenda que haga alusión alguna ni al martirio ni milagros de san Felices ni, por supuesto, a los de san Narciso ni, en general, a nada que remotamente se pueda relacionar con ambos a priori. La ausencia de referencia visual o epigráfica en el tejido a este segundo santo es más obvia porque su culto no hubo de empezar a difundirse en Girona hasta principios del siglo XI y, en general en tierras catalanas, hasta más o menos 1032 por gracia del mismísimo obispo-abad rivipullense.<sup>1160</sup> Bueno, sería ciertamente

---

<sup>1155</sup> MARTIN ROS, 1991, p. 149.

<sup>1156</sup> VIVÓ, 1989, p. 16-21.

<sup>1157</sup> MARTIN ROS, 1991, p. 149.

<sup>1158</sup> MUNDÓ, 1994, p. 144, 160. Comparte también la opinión de A. Mundó, P. A. Mariaux (MARIAUX, 2012, p. 419).

<sup>1159</sup> VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), XIII, p. 75-76.

<sup>1160</sup> Así lo pensaba, desde luego, A. Mundó, con el que no se puede sino convenir en esto totalmente: MUNDÓ, 1974, p. 112. Quizá, por ello, pensó que la estola debía destinarse necesariamente al ajuar de Sant Feliu, pues fechaba el

así de evidente si se quisiera mantener, como se ha defendido, que la estola fuera obra de los siglos IX o X.<sup>1161</sup> En todo caso... en la consagración que ofició ese mismo año de la basílica de Santa María de Ripoll, en el famoso *Sermón de las reliquias* del día de la dedicación se afirmaba “*Sunt similiter ibi reconditae gloriosi martiris atque pontificis Narcissi reliquiae, qui a remotissimis terrarum partibus sanctitate et gratia plenus huc adveniens, occidentalibus populis verae fidei lumen ostendit, et apud Gerundam gloriosa norte quievit*”,<sup>1162</sup> haberse depositado en el reconditorio reliquias de los mártires, así como de san Narciso, quien había ido a santificar tierras lejanas y vuelto lleno de gracia para verter sobre el pueblo Occidental la luz de la fe, encontrando finalmente la muerte en la ciudad de Girona. Es de suponer (o no), por tanto, que el cuerpo santo del que Oliba extrajo las reliquias debía hallarse ya en Girona y, por lo menos, desde 1002, habida cuenta de que en la Bula emitida ese año por el papa Silvestre II (999-1003) al obispo gerundense Odón (995-1010),<sup>1163</sup> al confirmar las posesiones del obispado de Girona, se menciona la “*Ecclesia Sancti Felicis martyris et sancti Narcissi quae est juxtam portam civitatis Gerundae*”.<sup>1164</sup> De ello podría inferirse, cuanto menos, una presencia tácita del cuerpo o la implantación temprana de su culto en esa ciudad pero,<sup>1165</sup> de lo que no hay duda alguna, es de que sí estaba físicamente en la dicha iglesia, como mínimo, en tiempos del obispo Berenguer Guifredo (1050-1093).

Sighard, abad del monasterio de St. Ulrich und Afra de Augsburg (1084-1099) envió a la ciudad gerundense una delegación encargada de compilar algunas reliquias del obispo Narciso al que se debía supuestamente la conversión de la titular de su abadía, santa Afra.<sup>1166</sup> La gestión hubo de afrontarla personalmente el mitrado de Girona antedicho, Berenguer Guifredo, quien en 1087 remitiría de vuelta una carta al prelado de Augsburg detallando el resultado de la empresa. En la misiva, el obispo anunciaba:

---

contenido epigráfico de la estola en el siglo X y, por tanto, mucho antes de que el culto a san Narciso estuviera institucionalizado en estas geografías (MUNDÓ, 1994, p. 144).

<sup>1161</sup> M. Guardia y C. Mancho situaron *el terminus ante quem* de la estola en el siglo IX (GUARDIA, MANCHO, 1996-1997, p. 1463), mientras que F. Volbach, en la consulta que le hizo en 1953 J. Mercader sobre la datación consideró sus bordados de ejecución en los siglos IX-X (MERCADER, 1954, p. 150).

<sup>1162</sup> VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), VIII, p. 213. Cfr. JUNYENT, MUNDÓ, 1992, p. 362-369, doc. 27.

<sup>1163</sup> A. Mundó planteaba, sin embargo, la posibilidad de que el obispado gerundense tan sólo pretendiera hacer creer que tenían el cuerpo y que, por eso, se menciona la advocación a san Narciso en la dicha bula de 1002 (MUNDÓ, 1974, p. 101). No puede dejar de mencionarse, sin embargo, la relación explícita de Silvestre II con el monasterio de Santa María de Ripoll, donde residió durante un tiempo desde 967, cuando por entonces era tan sólo Gerberto, monje del monasterio de Saint-Guéraud de Orhac, para ampliar sus estudios del *Trivium* (BEER, 1908, I, p. 47-69; LINDGREN, II, p. 291-304; ZIMMERMANN, 1997, p. 79-101; PLADEVALL, 1998).

<sup>1164</sup> MARCA, 1688, col. 958-959.

<sup>1165</sup> Bien podría ser también que la difusión en tierras catalanas ya durante el siglo IX de manuscritos con la pasión de santa Afra a la que, en tiempos de Carlomagno (MUNDÓ, 1974, p. 99-100), se interpolaron una *Conversio* a modo de prólogo y como apéndice una *Passio* de sus compañeras y madre, -Digna, Eumenia, Euprepia e Hilaria-, en los que se mencionaba a san Narciso y a su diácono san Felices, hubieran estimulado la implantación más temprana del culto.

<sup>1166</sup> Así lo aseguraban las interpolaciones carolingias de la *Passio* tardo-antigua de santa Afra (VELSER, 1591, p. 4-67) y, de ahí, el interés del abad Sighard en san Narciso por estar su abadía dedicada a la dicha santa: *Vide supra*.

“de sacrosanctis salutis nostrae thesauris munificum munus dirigimus: videlicet ex ossibus, et carne, et croure terrae mixtis, ac vestimentis sanctissimi doctoris nostri, Felicis martyris Christi, (...); non illius qui beatissimi Narcisi episcopi, diaconus est dictus: quoniam ipse translatus a piissimo rege Francorum Carolo apud Parisiorum civitatem honorifice requiescit; item de gloriosissimi patris nostri Narcissi Pontificis et Martyris Christi vestimento et stola, cum quibus conditus est in sepulcro. De corpore autem ejus vobis ideo mittere nequivimus, quoniam ita hactenus Dei gratia servatur incorruptum (...). Mittimus etiam vobis de ossibus capitis atque manus sancti Romani pretiosissimi martyris Christi, socii videlicet praedicti Felicis venerandi martyris Gerundensis, Hispaniaque doctoris. (...)”<sup>1167</sup>

Las muestras de santidad dadas lo impelieron a enviar, por tanto, a Sighard del tesoro gerundense: los huesos, carne, tierra, y vestimentas de san Felices, es decir, reliquias de uno de los dos san Felices que se veneraban en Girona, en su caso, del santo de origen africano, transmitiéndole además huesos de la cabeza y de la mano de san Román, compañero ahora sí del san Felices diácono. La distinción entre los dos mártires ya la hace Berenguer Guifredo en su texto, afirmando que no podía mandarle reliquias del segundo san Felices, discípulo éste del obispo Narciso de Augsburgo-Girona, por haberse dado la *traslatio* de su cuerpo a París por voluntad del mismísimo emperador Carlomagno.<sup>1168</sup> Por cuanto a nosotros interesa respecto de san Narciso, el obispo gerundense en alarde de honestidad manifiesta no poder expedir a Augsburgo nada que tuviera relación con su cuerpo del que dice haberse conservado milagrosamente incorrupto. En compensación, le dirige algunas reliquias del tipo *brandea*, esto es, de la vestimenta del santo, y de entre esa indumentaria, muy significativamente les da de una “*stola, cum quibus conditus est in sepulcro*”, es decir, fragmentos de una estola con la que estaba enterrado en su tumba-sarcófago.

A raíz de la publicación del contenido de esa epístola por A. Mundó,<sup>1169</sup> siempre se ha dado por hecho que en 1087 san Narciso estaba ya vestido con la estola al cuello,<sup>1170</sup> de la que, además, Berenguer Guifredo hubo de extraer entonces algunos recortes. Así lo ha

---

<sup>1167</sup> (a la función benéfica, del tesoro que es sacrosanta salud nuestra, os dirigimos: a saber, huesos, y carne, y una mezcla de tierra, con las vestiduras santas de nuestro doctor, el mártir de Cristo Felices, (...); no de aquél que se dice diácono del santísimo obispo Narciso: el cual fue trasladado por el piadoso rey de los francos Carlos a la ciudad de París por cuestión de honor; así como igualmente de nuestro glorioso padre el obispo y mártir de Cristo Narciso, vestiduras y estola, con las que está sepultado en el sepulcro. De su cuerpo del que queríais que os enviáramos no podemos, pues por la gracia de Dios se ha conservado incorrupto (...). Os enviamos igualmente, huesos de la cabeza y de las manos de san Román admirable mártir de Cristo y compañero del predicho Felices mártir gerundense, doctor Hispalense (...)) [Trad. Autora]. La edición crítica de la carta en: MUNDÓ, 1974, p. 101-103. Para una síntesis de su contenido: MUNDÓ, 1995, p. 9-10.

<sup>1168</sup> Intentó ya J. Pujades recapitular todo lo sabido de las *vitae* de los santos gerundenses Narciso y Felices sin mucho éxito en el esclarecimiento de la confusión sobre los dos santos homónimos y mezclando, por supuesto, componentes de las distintas hagiografías de san Narciso: PUJADES, 1645 (1829-1832), III, p. 135-136, 146-147.

<sup>1169</sup> MUNDÓ, 1974, p. 101-103.

<sup>1170</sup> VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), XIII, p. 114; FLÓREZ, *et al.*, 1747-1859, XLIII, p. 307; MERCADER, 1954, p. 150-151; MARTIN ROS, 1991, p. 149; GUARDIA, MANCHO, 1996-1997, p. 1460.

mantenido toda la literatura menos el mismo transcriptor que, como se ha anticipado, estaba convencido de la creación de la faja para el sepulcro nuevo de san Felices.<sup>1171</sup> Aquella suposición, en cualquier caso, estaría bien informada a costa del estado en que en 1936 fue recuperada la prenda, desde luego fragmentario, dividida en tres partes de anchura análoga (4,9-5,4 cm.) y de largura desigual (A, 85 cm.; B, 118 cm.; C, 84,9 cm.),<sup>1172</sup> sin contar además los apéndices del tercer fragmento (C) bordados y, según pudo examinar R. M. Martín, ambos troceados (no mutilados o desechos) (Fig. 2.34).<sup>1173</sup> La emisión de la carta que documenta el tráfico de reliquias en 1087 podría darnos, en consecuencia, una cronología relativa,<sup>1174</sup> ni que fuera a nivel indiciario, de que la estola hubo de confeccionarse ya antes de aquel mismo año. En esto hay poco debate y así lo sostiene la historiografía, salvo porque en algunas observaciones de corte histórico-artístico, al afrontarse la filiación formal de los tres bordados con temas figurativos que incorpora el tejido, se han identificado prototipos compositivos y estilísticos muy diversos y también cronológicamente muy dispares que, en consecuencia, han permitido establecer distintas dataciones desde el siglo IX hasta el siglo XI.<sup>1175</sup>

La estola llamada “de san Narciso” fue decorada con una larguísima inscripción, para cuya transcripción fehaciente habría de esperarse nuevamente a la lectura del docto A. Mundó (Fig. 2.32).<sup>1176</sup> El contenido, según afortunadamente ha podido preservarse todavía hoy en día, reza:

[Centro de la estola]

---

<sup>1171</sup> MUNDÓ, 1994, p. 144, 160.

<sup>1172</sup> Medidas tomadas de R. M. Martín (MARTÍN ROS, 1991, p. 145).

<sup>1173</sup> El apéndice bordado con la representación de san Lorenzo fue restaurado en 1955 por la Sección Textil del, por entonces, Museo de Arte de Barcelona, y cosido al fragmento C tal y como todavía hoy se mantiene: MARTÍN, 1991, p. 145. Cfr. TOMÀS, 1956, s.p.

<sup>1174</sup> La carta fue redactada no en 1058 (GUARDIA, MANCHO, 1996-1997, p. 1459), sino poco antes de 1087 o ese mismo año, y fue enviada junto a las reliquias correspondientes que aterrizan en Augsburg el 21 de julio de 1087 según se conoce por una interpolación al dorso del original manuscrito (MUNDÓ, 1974, p. 104).

<sup>1175</sup> Las aportaciones de estudiosos varios que enriquecieron el informe de restauración de la pieza que firmó P. Tomàs, revelaron, de parte de D. Blanxart, que se trataba de un tejido con la urdimbre de seda de color blanco y la trama de lino, y de parte de J. Ainaud una puntualización sobre la técnica, llamada de cartones (TOMÀS, 1956, s.p.), con punto similar al de matiz, pero más rudimentario calificado por R. M. Martín como *prepunto de figuras*, empleada ya desde los siglos VI-VII (GUARDIA, MANCHO, p. 1459). Sobre el estilo: *Vide infra*.

<sup>1176</sup> Hubo también intentos anteriores, de J. Mercader (MERCADER, 1954, p. 151-152) y de R. M. Martín, sobre la base de lo aportado por J. Mercader (MARTÍN ROS, 1991, p. 149), así como posteriores (SANTIAGO, 2003, p. 180-182). Para la transcripción aquí de la inscripción ha sido fundamental la que ya hizo A. Mundó (MUNDÓ, 1994, p. 144), sobre todo, en cuanto a la lectura de algunos caracteres que el deterioro hace especialmente difíciles de identificar. Se ha seguido, además, el orden de transcripción según determina la lógica ordenación de los fragmentos, a fin de concretar una secuencia de lectura coherente de la inscripción, tal y cómo se cree debían formar la estola y entendiendo que, aunque el bordado del martirio de san Lorenzo se remendó a la otra punta del fragmento C, en realidad, formaría el final del fragmento de tejido A, pues el bordado de María del pedazo más largo B se interpreta, sería el que bordeara precisamente el cuello y, con ello, el intermedio de las tres partes que se han conservado. Las interpolaciones entre corchetes se extraen directamente de las sugeridas por A. Mundó quien, a su vez, debió deducirlas de los textos litúrgicos en los que se inspira toda la inscripción, de ahí la veracidad que aquí se les concede.



[A] (in) (nomi)NE DOMIN(u)S NOSTRI HIESU XP(ist)i [A]  
[B] PATREM CUM PROL(em) || EORUMQUE SP(iritu)M ALMUM [B]  
[C] (utri)USQUE TRINUM DEITATIS CREDIMUS UNNUM. [C]  
[A] En el nombre de Nuestro Señor Jesucristo, [A]  
[B] el Padre, con su Hijo y el Espíritu Santo, [B]  
[C] uno y tri, cada deidad trinitaria creemos una. [C] [Trad. Autora]

[Borde interior de la estola]

[A] BENEDICAD NOS DEUS PATER CUSTODIAT [nos] [hiesus] (x)P(istu)s |  
INLUMINET NOS SPIRITUS SANT(us) || [A]  
[B] () VITE NOSTRE CONFIRMED NOS UIRTUS XPI(st)i ||  
INDULGEAT NOBIS DOMINUS (u)NIVER(salis)[a delicta nostra] [B] ||  
[C] ATIUTORIUM + NOSTRUM + IN NOMINE + DOMINI + QUI M() [C]  
[A] Bendícenos Dios Padre, custódiarnos Jesucristo,  
ilumínanos Espíritu Santo. [A]  
[B] Confirma nuestras vidas virtuoso Cristo,  
perdónanos Señor Universal (nuestros delitos) [B]  
[C] Auxilio + nuestro + en el nombre + del Señor + quien m(e) (...) [C] [Trad. Autora]

[Borde exterior de la estola]

[A]() XP(istu)s UINCIT XP(istu)s REGNAT XP(istu)s IMPERAT |  
EXAUDI XP(ist)E TU ILL(um) [adjuua] [A] ||  
[B] (s)ALUS ET UITA S(an)C(t)A MARIA TU ILLUM ADJUUA ||  
(re)DEMTOR NOSTER REDEMPIO TUA NE (pere)AT IN NOBIS || [B]  
[C] (vid)EAS AMICE MARIA ME FECIT  
QUI ISTA STOLA PORTAUERIT SUPER SE  
ORAD PRO ME SI DEUM ABEAD A[tiutorem] [C]

[A] Cristo vence, Cristo reina, Cristo impera  
escucha Cristo a tu auxiliante, [A]  
[B] salud y vida Santa María, tu auxiliante.  
Redentor nuestro, tu redención no perece en nosotros. [B]  
[C] Recuerda amigo que María me hizo. (Fig. 2.35)  
Quien esta estola lleve sobre de sí,  
rezad por mi para tener la ayuda de Dios. [C] [Trad. Autora]

Los bordados de la estola se concibieron como las miniaturas que en un manuscrito acompañan al texto ilustrándolo, es decir, como una variante de lo que se conoce como “ilustración literal”<sup>1177</sup> pues, no es exactamente tal en tanto cada una de las tres imágenes

<sup>1177</sup> Es un tipo de ilustración propia de la iluminación de manuscritos que consiste en el desarrollo de imágenes que refieren, con su contenido, una circunstancia o acción concreta, y que A. Orriols detectó muy sugerentemente para una

constituyen un argumento iconográfico por sí mismas y, aunque las hubiéramos encontrado descontextualizadas, su contenido podría seguir entendiéndose, pero al mismo tiempo se pensaron deliberadamente para glosar *sui generis* y visualmente los fragmentos epigráficos. Paradójicamente, y pese a que parece claro que así fue pensada la imaginería del tejido, la historiografía nunca ha puesto en relación imágenes y texto. La loa al dogma trinitario del epígrafe monocromo que recorre el centro de la estola se concreta, por ejemplo, por vía de la escena del bautismo de Cristo, figurada en uno de los apéndices (Fig. 2.36). Allí un san Juan Bautista barbado y ataviado con una túnica verde está imponiendo con la mano una bendición sobre la cabeza de Cristo, imberbe, con melena larga y con el torso desnudo, figurado en busto, habida cuenta de que se quiere plasmar que se halla sumergido en una fuente de agua, de representación muy estilizada. Resulta, además, que justo por encima de su testa está bajando del cielo la paloma que encarna al Espíritu Santo, mientras que una inscripción se hace eco de lo que está sucediendo: IO|ANN(e)S || B|ATI|ZAT XP(istu)M.<sup>1178</sup> Faltaría sólo para acabar de ilustrar el misterio de la Santísima Trinidad, el atributo que aludiera a Dios Padre, salvo porque las palabras inscritas que resumen el acontecimiento son aquí el equivalente de la voz divina que menciona el Evangelio, todo ello según queda sintetizado el dogma en palabras de Mateo: “Y Jesús, después que fue bautizado, subió luego del agua; y he aquí los cielos le fueron abiertos, y vio al Espíritu de Dios que descendía como paloma, y venía sobre él. Y hubo una voz de los cielos, que decía, “Este es mi Hijo amado, en quien tengo complacencia” (Mt. 3, 16-17).

La figuración de la Virgen en el bordado central (Fig. 2.37), de medio cuerpo y en posición rigurosamente frontal, ataviada, además, con un *maphorion* que se ciñe al cuello mediante una banda entrecruzada a la altura del pecho, donde se anuda con un broche o ceñidor redondeado, se pensó para evocar la capacidad mediadora de María traduciendo la glosa de uno de los epígrafes que la hace literalmente auxiliante de Cristo en su tarea redentora. Y por si a caso un posible espectador no hubiera podido establecer la conexión con el texto del fragmento a partir de la sola observación de la imagen, ya se preocuparon el *concepteur* y el diseñador de los cartones por hacerla acompañar de la oportuna inscripción clarificadora: S(an)C(t)A || MARIA | ORA || PRO | NOBIS.<sup>1179</sup> Todo el misterio, por tanto, se reúne entorno a la representación del tercer bordado centrada, pero no sólo, en el martirio de san Lorenzo (Fig. 2.34).

---

parte de las miniaturas del códice de las Homilias de Beda (Museu Diocesà de Girona, Inv. 44) que se iluminó en el *scriptorium* gerundense (ORRIOLS, 2001, p. 167-178; ORRIOLS, 2008, p. 197).

<sup>1178</sup> (Juan bautiza a Cristo) [Trad. Autora].

<sup>1179</sup> (Santa María reza por nosotros) [Trad. Autora].

Para escenificar la tortura que precede al hecho salvífico, el santo, vestido tan sólo con un perizoma blanco, está de pie sobre la parilla que sirvió de instrumento a su calvario. Hasta aquí todo claro. Un enigma supone, sin embargo, descifrar por qué del cielo se hizo aparecer la *dextera domini* recibiendo de las manos del diácono Lorenzo una cruz griega. Las claves para descifrarlo las proporcionaron ya en su momento M. Guardia y C. Mancho, recordando cómo en la tradición bizantina la cruz corta (griega) se imponía a todos los santos.<sup>1180</sup> Aquí se concuerda, salvo porque quizá se pudiera pensar que, además de ello, se quiso poner en valor los hechos por los que el santo fue elevado a los cielos. Recordemos que es por ocultar al emperador Decio los tesoros de Filipo el Árabe, a quien el primero le había usurpado la dignidad imperial, y que habían sido dados por su hijo homónimo a la Iglesia, que arranca el encarcelamiento de san Lorenzo que conduce, finalmente, a su posterior martirio. A él, sin embargo, se los había dado antes de su arresto san Sixto, para quien Lorenzo servía como diácono. La fe del discípulo llegaría, asimismo, a su máximo apogeo cuando reclamándosele aquellos bienes materiales, san Lorenzo presenta como tesoro una multitud de pobres y enfermos que había reunido estando en prisión pues eran ellos, en realidad, quienes personificaban la verdadera riqueza del cristianismo.<sup>1181</sup> Por ello, pudiera pensarse que quizá, aquello de lo que el mártir estaba haciendo entrega (donando/ofrendando) a Dios Padre en el episodio gerundense, no fuera sino del símbolo del tesoro cristiano que, en primera instancia, supone su último sacrificio.

No obstante, en cualquiera de los casos, la fórmula iconográfica está lejos de resolver por qué se eligió a san Lorenzo para adornar la estola llamada “de san Narciso”. Podría pensarse que porque al santo se le reconocen varios milagros asociados al bautismo, como el del ciego Lucilo hecho preso, o el del soldado Román que le hacía de verdugo,<sup>1182</sup> y que así el santo es figura del Bautista en el otro bordado. Parece, sin embargo, que la inscripción que flanquea en el apéndice toda la escena sería más reveladora a este respecto. Allí se lee un escueto LEVI|TA LAU|RENCI|VS.<sup>1183</sup> Y con ello, se pone el acento en su ministerio y en la dignidad sacerdotal, a pesar de que él no fue nunca ordenado, y ejerció más que como diácono. De resultas, uno podría plantearse que con el epígrafe quisiera evocarse al receptor mismo de la estola, esto es, un presbítero oficiante que debía, por emulación, asemejar con sus acciones las probidades de san Lorenzo. Se ha planteado siempre, y con razón, que la prenda fuera obrada como ajuar mortuario con el que vestir un cuerpo santo pues, de hecho, así fue localizada envolviendo el de san Narciso. Ocurre, no obstante, que hay otro fragmento de la

---

<sup>1180</sup> GUARDIA, MANCHO, 1996-1997, p. 1461-1462.

<sup>1181</sup> CARLETTI, CELLETTI, 1988, col. 108-129; SANTIAGO DE LA VORÁGINE, 1992, I, p. 461-473; BANGO, 1985, p. 369-419.

<sup>1182</sup> CARLETTI, CELLETTI, 1988, col. 108-129; SANTIAGO DE LA VORÁGINE, 1992, I, p. 461-473.

<sup>1183</sup> (Lorenzo sacerdote) [Trad. Autora].

inscripción que recorre la estola donde se invoca de forma explícita a quien “esta estola lleve sobre de sí” para que “recen” sobre su creadora, la enigmática “María”, sobre la que más adelante volveremos.<sup>1184</sup>

Así transcrito, ese verso es reminiscente de lo grabado en prendas medievales similares a éstas, estudiadas por V. Garber, y halladas en la iglesia de Sant’Apollinare in Classe (Ravenna).<sup>1185</sup> En particular, evoca una banda que formaba parte de un manípulo con una dedicatoria que reza: +SUSCIPE D(O)MINE HANC OBLATIONEM QUE TIBI OFFERT JOHAN || +NES ET MARIA PER MAN(US) (S)ACERDOTIS UT INPINGUATA.<sup>1186</sup> Se trata, por tanto, de una inscripción que conmemora la donación de un manípulo de tela que Juan y María, ungido por las manos del sacerdote, le presentan a Dios. Los versos, e incluso de forma más explícita el gerundense, quizá ilustrarían cómo ese tipo de prendas pudieron tener, en realidad, una utilización clerical antes de ser depositados en los respectivos sepulcros dónde después fueron halladas. Y, es que, aunque las respectivas súplicas exhortaran solamente la protección y mediación del santo sobre cuyos cuerpos fueron puestos finalmente manípulo y estola, nada impide pensar que se concibieran para el uso sacerdotal en determinadas ceremonias y que más tarde se asimilaran a reliquias al introducirse dentro de las dichas sepulturas. En todo caso, también es muy sugestiva la apreciación de esa misma autora de las palabras de Agnellus de Ravenna, abad titular de la constantinopolitana Santa María de las Blanquernas, quien en su *Liber pontificalis ecclesiae Ravennatis* se hace eco de la suspensión sobre los altares de cintas o bandas similares a las ya citadas, lo que hace factible, que aunque no fueran directamente utilizadas por los clérigos, cumplieran, de todos modos, una función votiva distinta a la de *brandea*.<sup>1187</sup>

Para enredar todavía más el asunto, si bien A. Mundó identificó en buena medida la salmódica y la tradición textual que, en general, podría informar la construcción de la plegaria que campea a lo largo de la estola,<sup>1188</sup> también fruto de su erudición supo bien reconocer que los versos XP(istu)S UINCIT XP(istu)S REGNAT XP(istu)S IMPERAT | EXAUDI XP(ist)E TU ILL(um) [adjuua] || (s)ALUS ET UITA S(an)C(t)A MARIA TU ILLUM ADJUUA || (re)DEMTOR NOSTER REDEMPIO TUA

---

<sup>1184</sup> Ya recalcó A. Mundó como en la secuencia “(vid)EAS AMICE MARIA ME FECIT | QUI ISTA STOLA PORTAUERIT SUPER SE | ORAD PRO ME SI DEUM ABEAD A[tiutorem]” ([C] Recuerda amigo que María me hizo. Quien esta estola lleve sobre de sí, rezad por mí para tener la ayuda de Dios. [C]) había una mezcla irregular de personas gramaticales (MUNDÓ, 1994, p. 144), pues ciertamente aunque María, la artífice, invoca al individuo (en singular) que debe “vestir” la estola, pide que recen (en plural) por ella, no esa persona, sino un grupo que, muy sugestivamente podría hacer pensar que alude no sólo al supuesto presbítero que vistiera la estola, sino a todo el resto de su comunidad de clérigos.

<sup>1185</sup> GARVER, 2010, p. 33-56.

<sup>1186</sup> MAZZOTTI, 1950, p. 40-50, esp. 41-42.

<sup>1187</sup> GARVER, 2010, p. 50. Sobre la definición del tipo de reliquias llamado *brandea*: *Vide supra* CASE STUDY 01.

<sup>1188</sup> A. Mundó rastreó el origen hasta los siglos IV-VI de algunas variantes de los versos de la inscripción gerundense, y ajustó la mayoría a testimonios manuscritos y lapidarios de entre los siglos VII-XII, asociando los hexámetros del centro de la prenda a composiciones indistintamente asociadas también a la tradición tardo-antigua que representan los epigramas de Próspero de Aquitania y los himnos carolingios de Hincmar de Reims (MUNDÓ, 1994, p. 144, 160).

NE (pere)AT IN NOBIS, parafraseaban las conocidas como *Laudas Hincmari*, es decir, la colección de laudas que se asocian a los *ordines* de coronación de reinas compuestos por Hincmar de Reims († 882), monje de Saint-Denis y arzobispo de Reims, y que tenían empleo litúrgico en las ceremonias de coronación imperiales y reales carolingias.<sup>1189</sup> Pero sin detenerse ahí, acotó todavía más el círculo, concretando que las que más se parecían a los versos gerundenses eran las que se empezaron a cantar después del segundo casamiento del emperador Louis, Le Pieux († 840), con Judit de Baviera (819-843).<sup>1190</sup> ¿Debería leerse como algo fortuito el que para la composición del rezo de la estola de Girona se recurriese a las laudas de coronación? Sin olvidar que, de tener un destino funcional real, la estola hubiera sido endosada por un presbítero, ello podría dar pie a especular con que la pieza hubiera sido ideada para una ceremonia con “equivalente” desde el seno eclesiástico al de una coronación tal que, por ejemplo, una de ordenación o recepción de la orden sacerdotal. No obstante, una autocrítica a ello, -quizá licenciosa, o no-, sería que en la inscripción gerundense los versos derivados de las dichas laudas no se emplean, precisamente, para enlazar directamente al epígrafe que refiere al receptor que debe llevar la estola, sino para establecer un juego sinonímico entre la Virgen *mediatrix* que auxilia a Cristo en el sacrificio y la María homónima artífice de la estola.

A cualquiera se le ocurriría plantear, entonces, si siendo ajenas en todo las mujeres al ministerio del sacerdocio, existió algún contexto en que las féminas pudieran ataviarse con prendas de semejante contenido religioso. La miniatura medieval anglo-sajona inmortalizó el empleo de estolas como parte de la indumentaria de mujeres de alta alcurnia. Algunas veces se hizo con la intención de componer una parodia del binomio sagrado/profano tan connatural al arte medieval, y así puede verse todavía en la alegoría de la *Ostentación* que se iluminó en una copia de finales del siglo X de la *Psycmachia* de Prudencio (London, The British Library, Add. Ms. 24199, f. 21v.). En otras ocasiones, cuando se quiso que la estola formara parte expresamente de la vestidura seglar femenina, el propósito era ciertamente más intrincado. Contiene el *Liber Vitae* de Winchester (c. 1020-1030) un retrato miniado bien conocido (London, The British Library, Stowe Ms. 944, f. 6r.), el de la reina Aelfgyfu (1002-1035) (Emma de Normandía) en compañía de su marido, el rey Cnut (Fig. 2.38). Ambos fueron representados sobrealzándose por encima de una suerte de templete bajo cuyas arcadas aparece una serie de monjes que parecen estar atendiendo y observando con detenimiento la ceremonia que tiene lugar arriba. Vestido el rey con hábito laico, se sujeta el manto con la mano izquierda

<sup>1189</sup> WOLF, 1990b, p. 62-88. Llegó A. Mundó incluso a hacer una propuesta, en cuanto a la similitud con las antífonas de las Laudas compuestas por san Protadio, obispo de Besançon († c. 624) (SAN PROTADIO, 1841-1969, col. 411-412), y las *Litaniae Arelatenses* o Letanías de Arles (*Litaniae Arelatenses*, 1841-1969, col. 889-890). Cfr. MUNDÓ, 1994, p. 160.

<sup>1190</sup> MUNDÓ, 1994, p. 160.

velada con la que sostiene, al mismo tiempo, un manípulo. La reina viste, por su parte, túnica, con estola, y un manto que le sirve a cubrir la cabellera. Ambos se hacen corresponder, en el registro superior, con las figuras de san Pedro y la Virgen respectivamente, mientras que a la visión de Cristo en Majestad que media entre ellos le atañe una gran cruz depositada sobre un altar y hacia la que dirige sus manos la pareja real.<sup>1191</sup> Lo más representativo de la escena es, en realidad, que el monarca está siendo coronado por un ángel que impone la corona sobre su cabeza, al tiempo que otro ser angélico impone sobre la de la reina, ya dotada de corona, un velo. Lo que se escenifica es, por tanto, la recepción por parte de los reyes de sanción divina a su mandato,<sup>1192</sup> el de él concretado en el ejercicio de regalía y, con ello, de gobierno, y el de ella, consistente en ser literalmente una buena esposa. Se deduce ello, de los dos ritos que explícitamente recrean los ángeles, para el rey el de coronación, para su consorte el de la *velatio*.

La ceremonia de imposición del velo aunque es conceptualizada por Tertuliano en su *De virginibus velandis*, como la necesidad de asignar el velo a las vírgenes para poder equipararlas a las mujeres casadas de la sociedad romana y así hacer de la diaconisa, -y posterior monja-, una verdadera *sponsa Christi*,<sup>1193</sup> en las centurias subsiguientes y desde mediados del siglo IV, se convertirá en rito de consagración pública de las religiosas, es decir, el de su adquisición del estatus de monjas.<sup>1194</sup> Por ello, lo que refleja la miniatura de Winchester no es sino un intento retórico de asimilar a la reina Emma de Normandía con una *famula* o esposa de Cristo pero no literalmente, sino sentando un *exemplum*, es decir, sugiriendo que su comportamiento como cónyuge y consorte es equiparable al de las siervas de Dios y, en última instancia, al de la figura que se representa justo encima de ella, esto es, al de la Virgen, que es el modelo de esposa por excelencia. A la misma conclusión llegó hace ya años D. Iogna-Prat,<sup>1195</sup> cuando comparó esa miniatura con el retrato de la página de dedicación de Charles le Chauve y de su esposa, la emperatriz Riquilda, en la Biblia de San Paolo fuori le mura (Roma, Abbazia di San Paolo fuori le mura, *Codex membranaceus saeculi IX*), donde sólo el emperador aparece coronado y entronizado mientras que su consorte se retrata luciendo el velo. Al buscar el sentido de la dicha simbología virginal, advirtió que la clave se encontraba en los *ordines* de coronación de las reinas y, más en particular, de los que se empiezan a componer a partir del que escribe Hincmar de Reims<sup>1196</sup> en 856 para Judit de

---

<sup>1191</sup> CLAYTON, 1990, p. 166-167.

<sup>1192</sup> GERSCHOW, 1992, p. 219-238.

<sup>1193</sup> TERTULIANO, 1954, XVI, p. 4.

<sup>1194</sup> METZ, 1951, p. 261-266; CUADRA, MUÑOZ, 1998, p. 291-293.

<sup>1195</sup> IOGNA-PRAT, 1992, p. 114-115; IOGNA-PRAT, 1996c, p. 103-107.

<sup>1196</sup> A su vez, el contenido simbólico de los *ordines* de Hincmar de Reims y su relación con el establecimiento de un modelo de soberanía, ya había sido bien estudiado por J. Nelson: NELSON, 1986c, p. 133-171.

Flandes, hija de Charles, le Chauve.<sup>1197</sup> Buscando G. Wolf los textos que pudieron influir en las composiciones de Hincmar de Reims, pronto llamó la atención sobre el poema de Ermoldus Nigellus, en honor de Louis, Le Pieux, y de su primera esposa, Ermengarda de Hesbaye (814-818), y recitado en Reims el 5 de octubre de 816.<sup>1198</sup> Es un texto con unos versos que reprodujo con ágil ingenio D. Iogna-Prat para hilvanar su argumento<sup>1199</sup> y que aquí se va a plasmar igual pues quizá podría descubrir alguna sorpresa interesante:

Tum videt induperatricem sociamque jugalem  
Irmingart, prossus suscipit atque tenet;  
perspiciensque diu, capiti dat mox decus almo,  
et benedixit: "Ave, femina amata Deo!  
Sit tibi vita, salus longos distenta per annos;  
Conjugis observes semper amata thorum."<sup>1200</sup>

Entonces, al ver a la emperatriz Ermengarda (de Hesbaye), su esposa,  
La toma de las manos, la considera durante mucho tiempo;  
También le pone una corona en la cabeza,  
y le da la bendición: "Salud, mujer amada de Dios!  
Que la vida y la salud te sean otorgados por años;  
Sé querida siempre (por tu cónyuge) y fiel a tu juramento! [Trad. Autora].

Apreciando G. Wolf que había en el poema trazas de un ordo de coronación de reinas anterior al de Judit de Flandes,<sup>1201</sup> aún fue más allá deduciendo que los versos de la bendición papal a la reina que se debe coronar, no eran sino una paráfrasis de las palabras que Gabriel dirige a María en la Anunciación según el Evangelio de Lucas "Ave gratia plena Dominus tecum benedicta tu in mulieribus" (Lc 1, 28).<sup>1202</sup> Et voilà! De repente, cobraban así nuevo sentido dos formulaciones inherentes ambas a la época carolingia, la teorización del matrimonio cristiano y el rol en su seno de la mujer,<sup>1203</sup> y la conceptualización de un modelo de soberanía y regalía con atención a la labor de la consorte,<sup>1204</sup> pues ambas se habían colocado bajo la ejemplaridad de la Virgen María y otros *exempla* bíblicos femeninos.<sup>1205</sup> Si buena parte del desarrollo teórico de lo segundo se confía a la exégesis patristica carolingia y se traduce en homilias y

<sup>1197</sup> *Additamenta ad Capitularia regum Franciae occidentalis. Coronatio Iudithae Karoli II. Filiae (856, Oct, 1)*, 1897, p. 425-427.

<sup>1198</sup> WOLF, 1990b, p. 62-88, esp. p. 86.

<sup>1199</sup> IOGNA-PRAT, 1992, p. 115; IOGNA-PRAT, 1996c, p. 104.

<sup>1200</sup> ERMOLDUS NIGELLUS, 1964, p. 86, v. 1102-1107.

<sup>1201</sup> Se conoce, por supuesto, el ordo compuesto para la coronación de la emperatriz Ermengarda: *Additamenta ad Capitularia regum Franciae occidentalis. Coronatio Hermintrudis reginae (866, Aug)*, 1897, p. 453-455.

<sup>1202</sup> WOLF, 1990b, p. 86.

<sup>1203</sup> TOUBERT, 1977, p. 259-263.

<sup>1204</sup> NELSON, 1986a, p. 341-360, esp. p. 354; NELSON, 1986b, p. 361-374, esp. p. 367, 371-374.

<sup>1205</sup> IOGNA-PRAT, 1992, p. 97-116; IOGNA-PRAT, 1996b, p. 65-98; IOGNA-PRAT, 1996c, p. 100-107; COURBET, 1996, p. 109-135.

sermones,<sup>1206</sup> se hacía obvio para estos autores que del mismo modo hubo de plasmarse en los textos rituales para las ceremonias de coronación. La miniaturas ya descritas no eran, por tanto, sino un manifiesto visual de esos principios.

¿Y si... y sólo, y si... resultara que la conjugación en la inscripción de la estola “de san Narciso” de unos versos que remiten a las antífonas de los ritos de coronación femeninos con otros que acentuaban el rol intercesor de la Virgen,<sup>1207</sup> -como así lo enfatizaba también el bordado con la Virgen y su “*ora pro nobis*”- (Fig. 2.37), se hubiera concebido para plasmar en una pieza textil el mismo tipo de contenido que traducían las miniaturas de Winchester y de San Paolo fuori le mura? Entonces... ¡menuda importancia tendría la María artífice y bordadora de la estola que se hace allí asimilar a la mismísima Virgen María! De entrada, uno podría inferir que se le habría querido dar la misma relevancia que a una reina o emperatriz carolingia. Quizá sólo se pretendía asegurar que, si la estola había salido literalmente de las manos del mundo monástico femenino, entonces que el comportamiento de aquella humilde monja de nombre María, y su ofrenda (¡!), eran igual de virtuosos que el de la más perfecta *sponsa Christi*, la Virgen. ¿Y si fueron ambas? ¡Pero quién sería semejante María! En sus tierras no había ni reina ni emperatriz alguna, más que si a caso varias condesas.

¡Cuanta verosimilitud tiene, en realidad, la propuesta de identificación de la bordadora con una abadesa, de nombre María, que pudo serlo del monasterio de San Daniel de Girona!<sup>1208</sup> Se afirma, es decir, no se cuestiona, de entrada, la credibilidad de la idea. Se conservó en el Museu Arqueològic Provincial de Girona del cenobio gerundense de Sant Pere de Galligants hasta un momento ignoto, una lápida sepulcral cuya epigrafía pudo transcribir parcialmente el autor de la dicha teoría, A. Mundó, gracias a una fotografía en blanco y negro de la lauda fechada en 1936. Su contenido, loando los méritos de la prelada, deja prenda de su dedicación fiel a la observancia de la regla monástica y a las obras pías que hacía en honor de los santos:

(+i)N HOC TVMOLO CONDITA REQUIESCIT

(in) PACE VENERANDE RECORDATIONIS

(et) DEO SACRATA MARIA HABBAT(issa), STVDENS

(in) DIEBVS VITAE SVAE S(an)C(t)IS OPERIB(us) IN MANDA(n)T(e)S (?)

<sup>1206</sup> *Vide infra.*

<sup>1207</sup> [A]() XP(istu)S UINCIT XP(istu)S REGNAT XP(istu)S IMPERAT | EXAUDI XP(ist)E TU ILL(um) [adjuua] [A] || [B] (s)ALUS ET UITA S(an)C(t)A MARIA TU ILLUM ADJUUA || (re)DEMTOR NOSTER REDEMCIIO TUA NE (pere)AT IN NOBIS || [B] ([A] Cristo vence, Cristo reina, Cristo impera escucha Cristo a tu auxiliante, [A] [B] salud y vida Santa María, tu auxiliante. Redentor nuestro, tu redención no perece en nosotros. [B]) [Trad. Autora].

<sup>1208</sup> MUNDÓ, 1994, p. 143-144.



( ) PERSISTENS IN ELEMOSINIS OMNINO  
( ) MTA MEMORIIS ET ORATIONIBVS  
S(an)C(to)R(u)M VALDE DEVOTA REGOLA MONAS-  
ERII INSTANTISSIME OBSERVANS  
MANET IN VIRGINITATE D( )  
IIII (?) ( )<sup>1209</sup>

Por ello, el contenido programático del texto empleado a la construcción de su *memoria* estaría, a priori, en plena consonancia con el programa textual y figurativo que se intuye aquí para la estola. No sorprende, por tanto, que el erudito A. Mundó, estableciera pronto la conexión, aunque seguramente se anticipó en la atribución de la manufactura de la estola “de san Narciso”, a la dicha abadesa María del convento de Santa María de las Puellas de Girona por no poder fecharse la estola tan temprano, más seguramente a mediados del siglo XI. M. Guardia y C. Mancho ya pusieron esto en cuestión pero solamente porque aquél la convirtió en artífice<sup>1210</sup> y ellos pensaban que, en todo caso, debió ser su promotora.<sup>1211</sup> A los dichos autores también les cuadraba la cronología dada a la epigrafía de la estola en el siglo X,<sup>1212</sup> porque ellos entendían que los bordados que fechaban dentro del siglo IX, quizá no habían sido concebidos originalmente para decorar la prenda.<sup>1213</sup> No obstante, antes de sus observaciones se contaban ya las de P. de Palol que asignaba la grafía de la inscripción al siglo XI,<sup>1214</sup> y que puntualizó Á. Fábregas fechando las inscripciones a mediados de esa misma centuria.<sup>1215</sup>

Siendo factible, por tanto, que la epigrafía de la estola “de san Narciso” se inscribiera en los años centrales del siglo XI, serán M. Gómez Moreno,<sup>1216</sup> P. de Palol<sup>1217</sup> y R. M. Martín<sup>1218</sup> quienes identificarán la figuración de los bordados como propia de la estética

---

<sup>1209</sup> (En este túmulo reposa enterrada en paz María, de recuerdo venerable, consagrada a Dios como abadesa, muy esforzada, en los días de su vida, en las obras santas y en los mandamientos (?), persistente en todas y devota en las limosnas, las memorias, y oraciones a los santos, observante con apremio de la regla monástica, permanece en la virginidad ( ) 4 (?) ( ) ) [Trad. Autora]. Para la transcripción se ha partido de la de A. Mundó (MUNDÓ, 1994, p. 143), aunque no se ha respetado exactamente la ordenación de las frase que él propone, más se ha reproducido la inscripción atendiendo al espacio que ocupa en la lápida según la fotografía en blanco y negro de 1936, allí también publicada (MUNDÓ, 1994, p. 143). Otra transcripción en: SANTIAGO, 2003, p. 318.

<sup>1210</sup> MUNDÓ, 1994, p. 144. De la misma opinión, considerándola la artista son T. Vinyoles y M. Castiñeiras: VINYOLES, 2003, p. 13; CASTIÑEIRAS, 2011b, p. 38.

<sup>1211</sup> GUARDIA, MANCHO, 1996-1997, p. 1458-1459. Para P. A. Mariaux la autoría entorno a “María” consiste al ensamblaje de las distintas piezas que componen la estola, esto es, la banda y los apéndices: MARIAUX, 2012, p. 419.

<sup>1212</sup> La asignación a la epigrafía de la estola “de san Narciso” de una cronología en el siglo X se debe a A. Mundó (MUNDÓ, 1994, p. 144).

<sup>1213</sup> GUARDIA, MANCHO, 1996-1997, p. 1463.

<sup>1214</sup> TOMÁS, 1956, s.p.

<sup>1215</sup> TOMÁS, 1965, s.p.

<sup>1216</sup> MERCADER, 1954, p. 150.

<sup>1217</sup> TOMÁS, 1956, s.p.

<sup>1218</sup> MARTIN ROS, 1991, p. 149.

románica y, con ello, atribuible entre los siglos XI y XII. Quien seguramente ofreció la aproximación más detallada a la filiación estilística de los bordados fue, en cambio, M. Castiñeiras, quien pensó presentaban rasgos afines a la miniatura rivipullense de mediados del siglo XI y a las miniaturas del manuscrito de las Homilías de Beda de Sant Feliu de Girona (Museu Diocesà de Girona, Inv. 44), para el que todavía no se ha concretado una datación exacta pero que, aproximadamente, se entiende iluminado en el tercer cuarto del siglo XI.<sup>1219</sup> En particular, resulta muy convincente la relación que establece entre la representación en tres cuartos de san Juan Bautista con el brazo de perfil y bendiciendo con dos dedos a Cristo mientras lo bautiza. Ciertamente, con ese gesto se recrea el de designación que caracteriza a buena parte de los personajes que comparecen en un grupo de miniaturas del códice procedente de Sant Feliu de Girona y, en concreto, el conjunto que responde a una de las tres categorías de miniaturas que distingue allí A. Orriols, la que sigue un patrón mostrando a Cristo dirigiéndose a una colectividad.<sup>1220</sup>

Esta vinculación estilística y consecuente acotación cronológica, le permitió conjeturar muy apropiadamente que quizá la caracterización de la Virgen de la estola en hábito monacal permitía una identificación alegórica con la María artífice de la estola, una monja del convento de San Daniel de Girona.<sup>1221</sup> A su sutil pero muy persuasiva apreciación, se le podría añadir que esa correspondencia en términos de identidad entre la “autora” del tejido y la Virgen María está no sólo evocada por el discurso figurativo, sino también por el epigráfico. Y así como esa asociación visual le sirvió a proponer que la prenda gerundense constituía un claro ejemplo de santificación de su autoría, así se diría aquí también, que esa sanción sagrada viene dada también por el texto mismo casi incluso en mayor medida. Informaba M. Castiñeiras que esa vinculación figurativa era especialmente pertinente a las artesanas de la aguja por hacer el Protoevangelio de Santiago a la Virgen María (10, 2; 12, 2), paradigma de las bordadoras, pues fue ella la encargada de bordar para el velo del Templo de Jerusalén la púrpura y la escarlata.<sup>1222</sup> Aquí no puede sino insistirse en ello y en esta deliberada caracterización de María, la “autora”, con los atributos y virtudes de la Virgen.

---

<sup>1219</sup> CASTIÑEIRAS, 2011b, p. 38. Cfr. ORRIOLS, 2001, p. 167-178; ORRIOLS, 2004, p. 483-500; ORRIOLS, 2008, p. 195-217, esp. 196-200.

<sup>1220</sup> ORRIOLS, 2008, p. 196. Se distingue el gesto de la designación, en efecto, en los personajes de varias de sus miniaturas de esa categoría (f. 25r., 34r., 62v.), aunque también, por ejemplo, es característico en general de la ilustración de todo el manuscrito y así se manifiesta en la representación de los judíos según el Evangelio de Juan (Jn 7, 4-41) (f. 53r.).

<sup>1221</sup> CASTIÑEIRAS, 2011b, p. 38-39. Para este tipo de vinculación simbólica entre las bordadoras y la Virgen: COATSWORTH, 1998, p. 8-25.

<sup>1222</sup> CASTIÑEIRAS, 2011b, p. 39. Cfr. NÍ, 2012, p. 101-111.

No obstante, se volvería uno loco si quisiera encontrar en la documentación del siglo XI una monja, una abadesa o, para el caso, una donante del monasterio de San Daniel de Girona a la que los documentos dieran el nombre de María, pues hasta la fecha no hay quien haya sido capaz.<sup>1223</sup> Igual ha sucedido siempre para la *Elisava* que bordó el renombrado *Estandarte de San Odón* (Museu del Disseny de Barcelona, Inv. MADB 49422) de la catedral de Santa María de Urgell.<sup>1224</sup> Quizá es que aquél que quiera emprender la tarea de apellidar la autoría de sendos tejidos daría consigo mismo en medio de una misión ciertamente imposible. Los elementos iconográficos del pendón, con la representación de las tres posibles donantes/artífices de la obra en las flámulas que lo campean hace posible una cuestión que nunca se ha planteado, la de que fuera una creación de promoción/ejecución no individual, sino colectiva y que su inscripción celebrativa ELIS|AVA ME F(e)|CIT sirviera a conmemorar la actuación no de una individualidad, sino de una reunión de féminas.<sup>1225</sup> El corpus figurativo de la estola gerundense no lo avala con la misma claridad, pero el caso comparativo con la obra urgelitana podría revelar que cuando se quiso recurrir al nombre de la Virgen o al de su prima Isabel, representando ambas el prototipo bíblico por antonomasia de la labor del bordado, para rubricar la autoría de una pieza textil, en realidad, no quisiera con ese nombre significarse a una sola persona o mujer, más a todo el conjunto de monjas bordadoras y de féminas facilitadoras de telas y sedas, que conjuntamente donan la pieza al servicio de un propósito mayor que, sin duda, debería buscarse en el seno de la Iglesia.

Pero entonces, con los versos de Girona ¿qué quiso celebrarse exactamente? ¿La obediencia de una comunidad en el acatamiento de la disciplina monacal o las virtudes de una individualidad, que de entre las muchas personalidades a las que podría atribuirse la “autoría” (realización-donación) de la estola quisiera auto-representarse incluso por encima de las demás? Seguramente ambas. Si en lo primero se entiende que quiere presentarse y *representarse* a la comunidad de monjas de San Daniel de Girona, -las bordadoras-, lo que sería más difícil de descifrar es quién es la persona que quiso ponerse al nivel de ejemplaridad de las reinas y emperatrices carolingias y, por extensión, de la Virgen María. Se diría que no parece una casualidad que sea en un documento gerundense tan connotado como el acta de consagración de la iglesia de Santa María de Girona donde vuelve a recuperarse una versión

---

<sup>1223</sup> La primera abadesa de nombre María de San Daniel de Girona ejerce su prelatura entre 1173 y 1195 y, por tanto, en fechas muy avanzadas para la cronología relativa de la estola “de san Narciso”. Para la consulta del abaciología del monasterio es útil la copia cedida por M. Caterina Torra i Miró, quien fue su abadesa desde 1960: VIGUÉ, *et al.*, 1991, p. 178.

<sup>1224</sup> *Vide infra* CASE STUDY 05.

<sup>1225</sup> Para el planteamiento del problema en torno a la “autoría” del *Estandarte de san Odón* y una discusión razonada de esta propuesta de celebración no individual sino colectiva con el epígrafe ELIS|AVA ME F(e)|CIT: *Vide infra* CASE STUDY 05.

laudatoria, no sólo similar en los versos a la de la estola sino, con ello, también a las antífonas de coronación carolingias.

En aquel diploma de 1038 se hace referencia a una *Dei amatrix y santaeque religionis servatrix* que no, no es la emperatriz “amada de Dios” del poema/ordo de coronación de Ermoldus Nigellus. Aquella era la emperatriz Ermengarda. Y también en el documento de dedicación de la catedral gerundense se bendice a esa misma sierva de la religión cristiana con una versión de la bendición del dicho poema “Salud, mujer amada de Dios! | Que la vida y la salud te sean otorgados por años”,<sup>1226</sup> que los clérigos de Girona hacen suya diciendo en el documento “Rogamos suplicantes a la clemencia de Dios que permita vivir muchos años y felizmente”.<sup>1227</sup> De entre las tres personas a las que el texto orienta esa súplica, a quienes se considera allí fundadores y acérrimos defensores de la Iglesia, la única mujer, es la misma fémina que preside el acto y encabeza el instrumento de consagración, la devota “amada por Dios”, Ermesenda de Carcassone;<sup>1228</sup> también fundadora y promotora de la construcción del monasterio de San Daniel de Girona donde, con probabilidad, hubo de confeccionarse la estola “de san Narciso”. De hecho, tampoco parece casual que en el mismo diploma fundacional del convento se reprenda un sucinto “*ut Deus omnipotens tribuat nobis pro sua misericordia uita presencia cum prospera*”<sup>1229</sup> que, de nuevo, evoca los últimos versos de la estrofa carolingia con el tributo para Ermesenda de Carcassone de una vida próspera. ¿Sería aventurado proponer, entonces, a la condesa como impulsora o, si se quiere, facilitadora material y

---

<sup>1226</sup> “*Ave, femina amata Deo! Sit tibi vita, salus longos distenta per annos;*”: ERMOLDUS NIGELLUS, 1964, p. 86, v. 1105-1106.

<sup>1227</sup> “*ut diu, et beate uiuant, Dei clementiam exoramus suplices, quos uere eiusdem ecclesiae nouimus fundatores ac accerrimos defensores, et nunc ese, et affuturos Deum humo tenus exostulamus.*”: Vid Anexo 2.1, PJ 2.20.

<sup>1228</sup> Estudiando el posible reflejo en las miniaturas del ciclo dedicado a Esther de la Biblia de Ripoll (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Lat. 5729) y de la Biblia de Rodes (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Lat. 6) en general de la teorización carolingia sobre el matrimonio y, en particular, del trasunto de alianzas matrimoniales y de separación de cónyuges de la Cataluña condal del siglo XI y, más específicamente, de los episodios que afectaron a Ermesenda de Carcassone y a sus parientes, D. Reilly ya se preguntaba si la cultura ripullense habría interiorizado para el momento de ejecución de sendos manuscritos, las enseñanzas de los exégetas y teólogos carolingios sobre el matrimonio y sobre la equiparación del modelo de soberanía femenina al de los *exempla* bíblicos (REILLY, 2005, p. 303-332). Y la respuesta a su pregunta, -que la autora daba por implícita-, la formularía el contenido de la propia biblioteca de la abadía de Santa María de Ripoll donde, además de contarse un nutrido grupo de códices con las obras de los primeros padres, se inventariaba en 1047 una copia de la vida de Carlomagno de Eginhardus (BEER, 1908, I, p. 101-109), y en la biblioteca de la abadía de Montserrat un “*Rabbanum*” (JUNYENT, MUNDÓ, 1992, p. 398-400, doc. 9), es decir, un manuscrito con la obra de Rabanus Maurus. En realidad, la interacción cultural del monasterio de Ripoll con los reinos francos y la Europa del Imperio ottoniano fue ininterrumpida en los siglos XI y XII (CASTIÑEIRAS, 1999, p. 435-442; JASPERT, 2003, p. 297-315), y ello no puede sino hacerse extrapolable al ambiente gerundense tan influenciado durante todo el siglo XI por las producciones intelectuales ripullenses, -como el Sermón a san Narciso compuesto por el propio obispo-abad Oliba (JUNYENT, MUNDÓ, 1992, p. 355-359, doc. 25)-, y las que emanaban de allí directamente, tal y como revelarían, por ejemplo, los puntos de contacto en cuanto a la iluminación entre las famosas Homilías de Beda con los comentarios de san Jerónimo, san Agustín y Beda el Venerable (Museu Diocesà de Girona, Inv. 44) y el tercer volumen de la Biblia de Rodes (ORRIOLS, 2008, p. 199-200).

<sup>1229</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.09.

patrocinadora de la creación de la prenda?<sup>1230</sup> Sería, sin documentos que lo demuestren, especulativo, pero quizá no tan atrevido como pudiera pensarse.

En este sentido cabría traer a colación dos nuevas sugerencias de A. Mundó y M. Castiñeiras. El primero intuyó, pues así parecería obvio por el contenido figurativo de la estola, que la vestimenta no hubiera sido creada para la basílica de Sant Feliu, sino para un lugar de culto dedicado a san Lorenzo.<sup>1231</sup> Planteado lo que se ha planteado más arriba, uno podría imaginar que esa institución no fuera otra que el monasterio de Sant Llorenç de Munt que tanto esfuerzo pusieron en instituir y dotar convenientemente Ermesenda de Carcassone y su marido, el conde Ramón Borrell.<sup>1232</sup> De todas las casas eclesiásticas que en su vida y no sólo mientras vivió su marido, benefició la condesa, una de las pocas que se mantendrá como una constante y que seguirá favoreciendo casi ininterrumpidamente hasta los albores de su muerte, será justamente la iglesia de Munt.<sup>1233</sup> Podría incluso sugerirse que la estola hubiera sido originalmente concebida por la comunidad de San Daniel con la munificencia de Ermesenda de Carcassone para ser ofrendada a algún sacerdote de aquella congregación canonical.

¿Y si, en cambio, fue ideada para celebrar la consagración de alguna de sus abadesas? Se ha planteado como el mundo de la miniatura presenta el retrato de la soberana-perfecta esposa como figura de la *sponsa christi* que, en el mundo cenobítico, representan las *famulae*, diaconisas o monjas. En este sentido no estaría de más traer a colación el recuerdo de J. Roig y Jalpí sobre una costumbre asociada todavía en sus tiempos a las abadesas del convento de San Daniel de Girona pues afirma que la prelada en cuestión “En el Coro los días solemnes usa de Roquete, Cruz Pectoral, y Estola como Diacono, Baculo Pastoral, Cugulla larga con rodega, y se la llevan levantada como à los Abades de Bendicion (sic.)”,<sup>1234</sup> es decir, atestigua el uso por las abadesas de prendas propias del diaconado para las ceremonias de especial relevancia. Se genera así, por tanto, otro acicate para poder contemplar una función alternativa de la estola. En este punto, sin embargo, aterrizaría a plomo la intuición de M. Castiñeiras, quien al conectar desde el punto de vista estilístico la estola “de san Narciso” con las miniaturas del *scriptorium* gerundense, rápidamente resolvió un contexto no sólo posible sino también plausible de ejecución de la pieza. Leyendo cautelosamente el historial de la

---

<sup>1230</sup> No se pretende dar a entender, por tanto, que Ermesenda de Carcassone hubiera participado ella misma con sus propias manos en el hilado y bordado de la estola, más sí que alguien debió proporcionar como mínimo a las monjas las costosas sedas, así como financiar, en general, toda la empresa, y que, en consecuencia, bien pudo ser la condesa.

<sup>1231</sup> MUNDÓ, 1994, p. 144.

<sup>1232</sup> *Vide supra*.

<sup>1233</sup> *Vide infra*.

<sup>1234</sup> ROIG Y JALPÍ, 1678, p. 390.

prenda concluyó que el más probable era uno que coincidiera con el momento en que el culto a san Narciso estuviera en plena efervescencia.<sup>1235</sup> Aquí no puede estarse más de acuerdo.

Si se dijo al principio que fue Oliba quien en buena medida asumió la responsabilidad de institucionalizar el culto a san Narciso gracias a divulgar la noticia sobre el depósito de sus reliquias en la basílica de Santa María de Ripoll a tenor de la consagración de 1032, tampoco puede dejar de mencionarse otro famoso sermón que volvió a pronunciar el mismo obispo-abad, en esta ocasión, en un momento difícil de determinar pero que se ha fijado entre 1038 y 1043, y que tuvo ahora como protagonista al mismísimo san Narciso. Si como sospechó A. Mundó en la primera mitad del siglo XI y, desde principios de la centuria, lo que se gestó en torno a la ciudad de Girona fue sólo una pretensión de poseer el cuerpo de san Narciso sin siquiera tenerlo,<sup>1236</sup> ¿parecería tan alocado proponer que lo que quizá tuvo lugar fue el intento de recrear una *inventio*?<sup>1237</sup> es decir, un proceso de supuesto redescubrimiento del cuerpo para establecimiento y difusión de su culto por el cual, sine qua non, se hubiera puesto en marcha la maquinaria para “obtener” el cuerpo del santo, -que teóricamente ya tenían-, y las necesarias reliquias/*brandea* que lo vistieran, y que además habría sido abanderado por el propio Oliba. Imaginando una coyuntura semejante, entonces cobra nuevo significado el que de su discurso sobre san Narciso se haya dicho que debió pronunciarlo encontrándose el obispo-abad de visita en la ciudad misma de Girona. Lo dedujeron así E. Junyent y A. Mundó por un fragmento del sermón donde se dice “*Exultet igitur pontifex noster et clerus*” y, en consecuencia, que se estaba en presencia de un obispo y de su clero, admitiéndose que el aludido, estando supuestamente desde 1002 las reliquias de san Narciso en Girona, no podía ser otro que el obispo gerundense Pere Roger.<sup>1238</sup>

---

<sup>1235</sup> CASTIÑEIRAS, 2011b, p. 37.

<sup>1236</sup> MUNDÓ, 1974, p. 101.

<sup>1237</sup> Ya J. Roig y Jalpí dedicó un capítulo a razonar la “invención del Sagrado Cuerpo del Bienaventurado San Narciso” que, supuestamente se hallaba en Girona desde antes, claro, de la conquista musulmana, refiriendo que “quando los Moros el año 717 se hizieron de esta Ciudad, como era muy fuerte, segun que manifestamente se conoce, defendiéndose varonilmente los Gerundenses, antes de entregarle, sacaron de aquellos barbaros muy honrados pactos (sic.)” (ROIG Y JALPÍ, 1678, p. 41); pactos que luego dice no respetaron y que llevaron a esconder su cuerpo con el de otros santos mártires, para citar una noticia documental ficticia que coloca la *inventio* o redescubrimiento de sus restos en tiempos de Carlomagno al cual, indica, Dios hubo de revelarles donde se hallaba escondido (ROIG Y JALPÍ, 1678, p. 43-44); noticia de la que él mismo duda, refiriendo otro supuesto instrumento del que según su idea daba cuenta la *Vita* de san Narciso escrita por Vicente Domenech, donde se “documentaba” la *inventio* en el año 1066 cuando entiende que el abad de Augsburb Sighardo había enviado a sus delegados (ROIG Y JALPÍ, 1678, p. 44-45). Por supuesto, las cuestiones más controvertidas sobre las fuentes y aseveraciones poco fundadas de J. Roig y Jalpí tuvieron rápida contestación en la obra de O. Relles *Historia apologética de la vida, y martirio de S. Narcisso hijo, obispo, y patron de la ciudad de Girona*, sobre todo en el espacio dedicado a “De la historia de San Narcisso despues de muerto” (RELLES, 1679, s.p.).

<sup>1238</sup> MUNDÓ, 1974, p. 114; JUNYENT, MUNDÓ, 1992, p. 359.

Lo que bailan, no obstante y como se ha anticipado, son las fechas porque las dos únicas en las que se intuye que Oliba pisó Girona para atender una festividad especial son en 1038, para asistir a la ceremonia de dedicación del templo catedralicio, y en 1043, teniéndose esta última por más dudosa. A. Mundó cuestionaba que el sermón lo hubiera ofrecido en 1038 porque el texto refiere explícitamente que se pronuncia "*in natale sancti Narcissi episcopi et martiris Gerundae*",<sup>1239</sup> es decir en el día de la fiesta del santo, esto es, el 4 de agosto. Y sucede que, como bien recuerda ese autor, el *Sacramentario de Vic* de Oliba escrito en 1038 no contenía todavía su festividad.<sup>1240</sup> Contrariamente, se tiene una noticia indirecta de la presencia del obispo-abad en Girona en el año 1043. Es entonces cuando aprueba una solicitud cursada por los monjes de Sant Feliu de Guíxols para que Arnaldo, su querido secretario y monje de Saint-Michel de Cuxa, pueda consagrarse como abad de aquel monasterio emporitano. La visita a la ciudad gerundense se deriva, además, de la injerencia en el asunto para revertir la negativa inicial de Oliba, de Ermesenda de Carcassone, quien le refiere personalmente a su amigo la ya célebre sentencia "*Ego tibi mille in seruijcio Dei homines dedi: saltim unum non mihi studeas proiberi*", "yo que te di mil hombres al servicio de Dios: y ahora tú me niegas uno".<sup>1241</sup>

Esto nos devolvería al más que factible marco de ejecución de la estola "de san Narciso" que propuso ya M. Castiñeiras alrededor de 1038 o un poco antes,<sup>1242</sup> y se añadiría, -sólo como cronología posible-, que incluso entre 1018, -fecha de la fundación de San Daniel de Girona-,<sup>1243</sup> y 1043 haciendo plausible que, en ese último año, la fiesta de san Narciso ya estuviera institucionalizada y también que fuera entonces cuando el obispo-abad emitiera su sermón. Además, la realización de la prenda antes del momento en que Oliba lo pronuncia estaría refrendada por otra de las agudas observaciones de ese mismo autor, esto es, que en el texto ya se menciona la estola<sup>1244</sup> al decir que: "*hodie stola, quam in sanguine agni sepe abluerat, indutus atque dignitate sacerdotii infulatus, et martyriali laurea coronatus, et roseo sui sanguinis rubore perfusus, caeli palatium ingressus, caelesti imperatori fortissimus miles gloriose est presentatus*",<sup>1245</sup> es decir, que en aquel día ("Hoy"), el de lectura del panegírico,

<sup>1239</sup> JUNYENT, MUNDÓ, 1992, p. 355-359, doc. 25.

<sup>1240</sup> MUNDÓ, 1974, p. 112, 114. Recuerda el mismo autor, muy sugestivamente, que el *Sacramentario de Ripoll* del siglo XI sí contendrá ya la fiesta de san Narciso a celebrar el 4 de agosto (MUNDÓ, 1974, p. 112).

<sup>1241</sup> La cuestión se complica al haber el relato de los hechos contado en un documento de 1052, el de aclamación de Arnaldo como abad de Sant Feliu de Guíxols (VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), XV, p. 209-213, Ap. 1; JUNYENT, MUNDÓ, 1992, p. 410-413, doc. 12; GIL ROMAN, 2004, II, p. 499-501, doc. 169), pese a que el monje de Cuxa, según se infiere del contenido del propio documento, había empezado a ejercer hacía nueve años cuando Oliba da su aquiescencia, esto es, en 1043 y estando reunidos en la ciudad de Girona, Ermesenda de Carcassone, Oliba y el monje Arnaldo. Cfr. PLADEVALL, 1975, p. 62.

<sup>1242</sup> CASTIÑEIRAS, 2011b, p. 37.

<sup>1243</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.11.

<sup>1244</sup> CASTIÑEIRAS, 2011b, p. 37.

<sup>1245</sup> JUNYENT, MUNDÓ, 1992, p. 355-359, doc. 25.

san narciso, gran servidor del emperador de los Cielos, a las puertas del Palacio celeste, se presenta vestido y adornado con la dignidad sacerdotal mediante la estola purificada con la sangre del cordero, coronado con el laurel del martirio, y del rojo del rubor de su sangre empapada". Y de ello, por tanto, se obtendrían más indicios para suponer que el cuerpo incorrupto del santo hubo de estar ya vestido con la estola homónima para cuando en el día de su fiesta, Oliba arenga a todos los presentes a venerarlo, haciendo tal vez con sus palabras un elogio simbólico a la propia prenda. De hecho, hasta podría inferirse que todavía sin depositar en el sepulcro, al cantar su sermón, fuera endosada por el propio obispo-abad y después finalmente enterrada junto al santo.

De considerar a Ermesenda de Carcassone promotora potencial del tejido, entonces, con toda probabilidad, la confección de la prenda debió reservarse a un momento circunscrito por una coyuntura especialmente delicada para la condesa, ya fuera en los años inmediatamente anteriores a 1023 durante el conflicto con su hijo Berenguer Ramón I que se salda con la restitución por su madre de un gran número de castillos,<sup>1246</sup> o bien, en los años en que su nieto, Ramón Berenguer I, con la legitimidad que le supuso el desposarse en 1039, intentará poner en cuestión la soberanía de su abuela sobre las tierras del condado de Girona hasta que ella, en 1043 le jura fidelidad.<sup>1247</sup> Un contexto, por tanto, de necesaria reivindicación para Ermesenda de Carcassone de sus propias prerrogativas. Por eso, aquí no quiere dejar de sugerirse que todo el aparato auto-representativo y de dignificación de la estola pudiera reflejar como un espejo este mismo trasunto, ni tampoco que, así como Oliba acabó claudicando en el gobierno de Guíxols por su monje Arnaldo, así sería posible que la condesa hubiera cedido una prenda creada bajo su amparo al objetivo del primero de asentar en sus tierras el culto a san Narciso.

Pero insistiendo en bautizar la autoría de la estola "de san Narciso"... ¿no estaríamos traicionando la esencia de la historia que quisieron contarnos sus propias creadoras? Precisamente, si la parte material y de financiación necesaria a una prenda confeccionada con materiales lujosos, debe por necesidad asociarse a un personaje con posibles que aquí se ha querido identificar con la propia Ermesenda de Carcassone, entonces parecería extraño que la condesa, acostumbrada a firmar y rubricar la "autoría" de las obras de arte y arquitectura que patrocinó, conviniera en colocar su intervención bajo pseudónimo. Al mismo tiempo, el fragmento epigráfico "(vid)EAS AMICE MARIA ME FECIT", al posicionarse inmediatamente después de unos versos en los que se alude explícitamente a la Virgen, insiste en hacer a la madre del

---

<sup>1246</sup> PLADEVALL, 1975, p. 50; GIL ROMÁN, 2004, I, p. 102-104.

<sup>1247</sup> PLADEVALL, 1975, p. 59; SOBREQUÉS, 1961, p. 57-58; AURELL, 1998, p. 212; SALRACH, SANS I TRAVÉ, 2002, p. 69; GIL ROMÁN, 2004, I, p. 134-137.



Señor verdadera “creadora” (artífice/promotora) y con ello se busca primero, asociarla tanto con la promotora real como simultáneamente con las bordadoras y, en segundo lugar, se le da a la estola la condición de una obra *acheropita*, surgida de las manos celestiales de María. ¿Y si fue, justamente por eso, que las “autoras” más que concretar un auto-elogio, quisieron hacer primar el anonimato sobre su propia identidad?

Concebida para ser *brandea* y creada en el contexto de institucionalización y difusión del culto a san Narciso, ¿qué mejor para revestir la prenda del carácter sagrado de reliquia que dar a entender que la vestidura había sido creada por mano no humana sino divina? Al fin y al cabo, la prenda debía vestir un cuerpo que, supuestamente, contaba con siglos de antigüedad, tantos como tiempo hubo de estar en Girona tras su fallecimiento en la propia urbe. Sirviendo a un propósito mayor, ni Ermesenda de Carcassone ni cualquier otra fautora poderosa habría querido hacer imperar por encima de la meta santa, sus propias aspiraciones, siendo que, además, las glosas de enaltecimiento a las soberanas que contiene la inscripción de la estola, ya se prestaban a santificar la piedad de la que en aquellos tiempos tuvo por encima de ninguna otra y, en realidad, *super omnia*, la autoridad en estas geografías, sin necesidad de hacer explícito su nombre. Por todo ello, resultaría sugestivo pensar que el anonimato respondiera a la intención de hacer pasar la prenda por una reliquia, además, *acheropita*. Finalmente, habiendo sido san Narciso, como reclamaba su *passio* y el panegírico olibiano, obispo y sacerdote, entonces cualquier imaginería vinculada a otro santo, como san Lorenzo, que personificara las virtudes del mismo oficio, sin duda le habría ido como anillo al dedo y, si no, en cualquier caso, no ponía obstáculo para poder encajar forzosamente la joya al hueso, o la reliquia al santo.<sup>1248</sup>

---

<sup>1248</sup> Recordaba A. Mundó lo prematuro y escaso del conocimiento de las leyendas augustanas sobre san Narciso en tierras catalanas en aquellos momentos (MUNDÓ, 1995, p. 9), hecho que bien habría podido motivar que, sin disponer de una tradición iconográfica adecuada, se hubiera empleado la de otro santo homologable por sus virtudes.

## 2.2 Éxito y fracaso del modelo matrilineal

Una parte fundamental de la construcción medieval de la *memoria* pasaba por documentar la importancia de un individuo en las relaciones de parentesco de una dinastía, empleándose esencialmente al respecto, necrológicos y genealogías. Si la habitual “hijo de tal madre” que seguía a la identificación de una persona en los instrumentos de corte notarial otorgaba a la mujer el rol garantista de autenticación del linaje, no es menos cierto que para el siglo XI se ha detectado como, en detrimento del modelo matrilineal, a la memoria hereditaria empezará a imprimirse un carácter fundamentalmente masculino. Así lo razonaba M. Aurell trayendo a colación, por ejemplo, cómo se privilegiará la transmisión del nombre de padres a hijos.<sup>1249</sup> Hay algunos indicios, sin embargo, que hacen sospechar cómo Ermesenda de Carcassone se sirvió del patronazgo artístico femenino para crear un nuevo sistema de transferencia de la *memoria* matrilineal, precisamente al sentar con sus acciones, un ejemplo que deberían emular sus sucesores pero, muy particularmente, de entre esos descendientes, las mujeres. Y, de entre ellas, tanto la que quizá fue su propia hija, dependiendo o no de la credibilidad que se da a la asociación del relato de la promesa en matrimonio de una de sus hijas, -innominada-, al caudillo normando Roger de Tosny con la identidad de Estefanía de Foix,<sup>1250</sup> reina consorte de Navarra († c. 1066), o en su defecto su sobrina, y quien habría de seguir los pasos de su madre/tía en un curso de acción muy similar para todo lo que refiere la salvaguarda de sus preocupaciones dinásticas mediante la promoción artística, como así también quienes fueron sus hijas putativas, es decir, las respectivas esposas de su hijo, Berenguer Ramón I, de su nieto, y muy especialmente Almodis de la Marca, e incluso de sus bisnietos, o más en particular Mafalda de Apulia.

Si el caso de Estefanía de Foix no se presta ahora a discusión pues la confirmación o no del planteamiento la resuelve el estudio detallado a ella dedicado más adelante,<sup>1251</sup> es cierto, que de entre las acciones que Ermesenda de Carcassone hubo de propiciar conjuntamente con las mujeres primera y segunda de su hijo, no puede dejar de mencionarse el juicio que preside junto a su nuera Sancha.<sup>1252</sup> Pero más interesantes aún son tanto la confirmación de donación de unos bienes en 1036 a la catedral de Barcelona con Guisla de Lluçà,<sup>1253</sup> como una más incierta donación, -por las dudas sobre la falsedad del documento-,

---

<sup>1249</sup> AURELL, 1998, p. 86-99.

<sup>1250</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.12. La problematización de esta cuestión se reprende más adelante: *Vide infra* CASE STUDY 03.

<sup>1251</sup> *Vide infra* CASE STUDY 03.

<sup>1252</sup> GIL ROMÁN, 2004, II, p. 390-391, doc. 104.

<sup>1253</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.18.

que hacen ambas en 1037 a favor de Sant Llorenç de Munt de un alodio en la vecindad de Terrassa, donde habían tres altares dedicados a Santa María, San Gabriel y San Cristóbal, y donde se concedía la posesión al monasterio con facultad de “construir y edificar” por estar el dicho alodio arrasado y ser especialmente “apto a la edificación”.<sup>1254</sup> En todo caso, sería precisamente con Guisla de Lluçà con quien, como a continuación se verá, más y mejor se esforzaría Ermesenda de Carcassone por anclar este sistema de representación materno-filial.

El fracaso a su modelo lo representa, o no, Almodis de la Marca. Bien sonadas fueron las dos penas de excomunión que recayeron sobre ella, la primera después de que a finales de 1053 Blanca, la segunda mujer de Ramón Berenguer I, al ser repudiada para poder desposar justamente a su tercera mujer, recurriera a Roma, quizá con el apoyo o no de Ermesenda de Carcassone;<sup>1255</sup> la segunda, sí directamente incoada por la condesa, como así habría de reconocerlo en 1057,<sup>1256</sup> seguramente y como siempre se ha sostenido, después de la dotación en 1056 por el nieto a Almodis de la Marca con los derechos condales y episcopales que se arrogaba su abuela.<sup>1257</sup> El caso es que el drama, que ha servido a reconstrucciones biográficas donde se querían poner especialmente de relieve la identidad antagónica de ambas, la más anciana pacata, y la joven vanguardista,<sup>1258</sup> ha servido a dibujar una imagen de rivalidad y profunda enemistad entre ambas que, a priori, podría hacer dudar de que Almodis de la Marca quisiera emular en nada, el tipo de devoción cultivada por la primera.

No obstante... no es cuestión aquí de poner el acento en la vertiente legislativa, o su “contribución” a la codificación de los *Usatges*,<sup>1259</sup> pero quizá sí que no estaría de más recordar cómo, imitando a la condesa-abuela para el caso de la catedral gerundense, el matrimonio hubo de entregarse a la reconstrucción de la catedral de Barcelona. Bueno... por lo menos así quisieron ellos retratarse como promotores de la misma en el acta de consagración de 1058,<sup>1260</sup> si bien, la historiografía ha defendido que el verdadero motor del proyecto barcelonés fue su obispo Guislaberto.<sup>1261</sup> Y tampoco puede pasar desapercibido cómo en 1064 Ramón Berenguer I y Almodis de la Marca se prestan a presidir la ceremonia de consagración de la

---

<sup>1254</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.19.

<sup>1255</sup> KEHR, 1931, p. 31; PLADEVALL, 1975, p. 68.

<sup>1256</sup> PLADEVALL, 1975, p. 70; AURELL, 1998, p. 231.

<sup>1257</sup> FELIU, SALRACH, 1999, II, p. 887-890, doc. 479.

<sup>1258</sup> WOLFF, 1989, p. 525-537.

<sup>1259</sup> Para una síntesis actualizada de las efemérides de Almodis de la Marca como consorte de Ramón Berenguer I: AURELL, 1998, p. 239-261; VINYOLES, 2005, p. 63-72.

<sup>1260</sup> “*indoluit causa divini amoris et eam renovari et restaurari fecit et annuit ei fundamentis*” (dolido por la causa del amor a Dios, la hizo renovar y restaurar, y dio la aprobación para los fundamentos) [Trad. Autora], y “*et in renovatione et restauratione predictae Sedis habuit consortem, cooperatorem*” (y en la renovación y restauración de la predicha sede, tuvo como colaboradora a su mujer) [Trad. Autora]: TÁMARO, 1887, p. 371-377.

<sup>1261</sup> VINYOLES, VERGÈS, 1992, p. 160.

iglesia monástica de Sant Llorenç de Munt.<sup>1262</sup> Pese a que las prospecciones arqueológicas llevadas a cabo en el templo egarense permitieron localizar en los cimientos de la zona de la cabecera material cerámico que podía datarse contemporáneamente y que, por tanto, hacía plausible que la construcción de la iglesia de Munt se hubiera propiciado muy poco antes del momento de la consagración, -cuando, por tanto, restaría inacabada-,<sup>1263</sup> ningún otro documento hace a los condes responsables de la empresa edilicia y es lógico pensar que a ello se volcaran sus abades, pero en todo caso no puede dejar aquí de comentarse y, por lo menos indicar, que hubo una posibilidad de que nieto y esposa promovieran ciertas labores constructivas en torno a una de las casas cenobíticas que con más intensidad fue protegida por Ermesenda de Carcassone.

La otra cara de la moneda la encarna la ya aludida Mafalda de Apulia, esposa del bisnieto de Ermesenda de Carcassone, Ramón Berenguer II, hasta el fatal fratricidio de 1082. Hubo de explicarse cómo, al enviudar del vizconde de Narbonne, buscaría refugio con las religiosas de San Daniel de Girona. Lo que no se dijo entonces es que allí bien pudo adoptar, al menos durante un tiempo, el rol de *domina* que Ermesenda de Carcassone, en realidad, nunca llegó a ejercer como tal. Lo confirmaría el único documento del cenobio donde se la menciona, pese a no ser un documento cualquiera precisamente por esto mismo. Y, es que, allí actúa la ex-condesa y vizcondesa viuda como árbitro, autorizando en 1085 ("*cum consensu et licentia Mahellis comitisse*") la donación de Bonfil, presbítero, a San Daniel de una casa situada bajo la canónica de la catedral de Girona.<sup>1264</sup> Pero además, lo que sólo se dijo casi de pasada, es que muy sugestivamente se ha teorizado cómo el llamado Tapiz de la Creación de Girona, pudo también surgir de entre los muros de aquel convento, sin hacer hincapié igualmente a otra cuestión vital, esto es, el cómo la promoción del célebre bordado se ha asociado justamente a Mafalda de Apulia.<sup>1265</sup>

Para la creación, M. Castiñeiras esbozó un contexto más que probable, el de legitimación de la autoridad del conde Ramón Berenguer III (1097-1131), su hijo, en los difíciles años que suceden a la acusación de fratricidio de Berenguer Ramón II y a su destitución, en una coyuntura, por tanto, de necesaria "afirmación" del poder temporal del hijo del fallecido Ramón Berenguer II.<sup>1266</sup> Y si con la pieza se quisieron satisfacer seguramente algunas funciones litúrgicas en las celebraciones pascuales, no es menos trascendente que se haya intuido como podía, al mismo tiempo, traspasar un mensaje de connotaciones políticas

---

<sup>1262</sup> VERGÉS, 1871, p. 39-43.

<sup>1263</sup> LÓPEZ MULLOR, CUDEIRO, 1991, p. 124.

<sup>1264</sup> MARQUÈS PLANAGUMÀ, 1997, p. 83-84, doc. 24.

<sup>1265</sup> CASTIÑEIRAS, 2011b, p. 38, 90-91.

<sup>1266</sup> CASTIÑEIRAS, 2011b, p. 92-95.

relacionado con Ramón Berenguer III. Además, si a ello se prestarían ciertos detalles iconográficos que reflejan un cierto imaginario principesco centrando el protagonismo en el conde,<sup>1267</sup> parece igual de tentador proponer una velada asociación metafórica, -que quizá se tilde de sobre-interpretativa-, entre el ideal materno-filial que encarnan Helena y Constantino, representados en la franja inferior con las escenas de la Leyenda de la Vera Cruz, para con la relación madre-hijo de Mafalda de Apulia y el conde. El traslado de las reliquias de la emperatriz desde Roma a la abadía de Hauvillers (Reims) en 841/842 desató la conceptualización carolingia del mimetismo entre Helena y la Virgen María tomando como base la maternidad y los paralelismos entre la segunda como obradora de la Encarnación y la primera de la Invención de la Cruz siendo al tiempo madre del primer emperador cristiano. Será, a tenor de ello, que el *De obitu Theodossi* de san Ambrosio, con su pasaje sobre la Invención de la Cruz, será especialmente usado por los clérigos para dar directrices de moralidad a los príncipes francos.<sup>1268</sup> Helena, a su vez, había sido caracterizada, desde la época constantiniana, a través de Eusebio y más tarde de Paulino de Nola como paradigma de la promotora santa, en la fundación y construcción de basílicas y en la diseminación de reliquias.<sup>1269</sup>

La identificación simbólica entre la emperatriz y la promotora Mafalda de Apulia, si se quiere, podría ser sólo un matiz más en el rico y complejo programa iconográfico del bordado gerundense, aún con todo posible, sobre todo, si se aceptara la sugestiva propuesta de M. Castiñeiras para con su promoción. En todo caso, válida o no esta aproximación y la lectura que, por descontado, no sería en ningún caso el contenido fundamental que se pretendería resaltar con la imaginería de la dicha obra, y ni si quiera con la franja consagrada a la Leyenda de la Vera Cruz, no pone ninguna oposición a una realidad quizá incluso más trascendente: que sirviéndose del convento de San Daniel al que dio forma Ermesenda de Carcassone para residir, de nuevo, podría haber emulado Mafalda de Apulia a la condesa en el impulso para la confección allí de otra pieza textil que debía servir, en última instancia, a un propósito superior. Para ello, por supuesto, debería aceptarse que la primera amparó la creación de la estola “de san Narciso”, con lo que la cuestión no puede dejarse sino abierta a la verosimilitud que se le conceda. En cualquier caso, tampoco puede olvidarse que si, como se verá, la provisión a las iglesias de objetos de mobiliario litúrgico sería una parte fundamental del matronazgo de Ermesenda de Carcassone, también Mafalda de Apulia y su marido, Ramón Berenguer II, habrían de contribuir a financiar la realización de un frontal de altar para la catedral de

---

<sup>1267</sup> CASTIÑEIRAS, 2011b, p. 85-88.

<sup>1268</sup> IOGNA-PRAT, 1996c, p. 101-103.

<sup>1269</sup> Para una síntesis de las fuentes y de la cuestión: SCHULENBURG, 2012, p. 249-251. Sobre la vinculación simbólica entre Helena y el patronazgo artístico: BRUBAKER, 1997, p. 52-75.

Guislaberto, -pieza que recibirá otras contribuciones-,<sup>1270</sup> al poner en prenda en 1081 unos alodios que, más tarde, deberán recuperar con el compromiso de restituir a la sede dos mil mancusos de oro que se destinarán a la tabla que debía decorar el altar de la Santa Cruz.<sup>1271</sup>

### 2.2.1 Provisión a las iglesias de *ornamenta ecclesiae*

Nada podría decirse aquí que sintetizara mejor la provisión a las iglesias de parte de Ermesenda de Carcassone de ornamentos para el culto que el fragmento extractado “*Ermessendis Comitissa religiosa femina, que hanc Sedem ditavit (...) tabulam auream ac crucem Deo et Sancte Mariae obtulit, et Ecclesiam multis ornamentis ornavit, eius obitus sollemniter debet celebrari*”,<sup>1272</sup> con que los necrológicos de la catedral gerundense rinden tributo a su persona conmemorando lo que donó a ese mismo templo. Se refiere allí una *tabulam auream...* para cuyo primer recuerdo cabe todavía, sin embargo, volver aún la memoria un poco más atrás en el tiempo:

+ *Sig+num Ermessendis, comitissae, quae eadem die ad honorem Dei et matris ecclesiae trescentas auri contulit uncias ad auream construendam tabulam +.*”.

+ Firma + de Ermesenda, condesa, que en ese día en honor de Dios y de la madre iglesia otorgó trescientas *uncias* de oro para la construcción áurea de una tabla +.<sup>1273</sup>

Este es el documento más antiguo que existe del frontal de altar de oro encargado por Ermesenda de Carcassone y ejecutado para la decoración del frente del altar mayor de la catedral románica de Santa María de Girona. Obra que, sin duda, refleja más y mejor el cuidado que ella dispuso para salvar esta forma devocional para la ofrenda de *ornamenta ecclesiae*. Como esa primera noticia, perfectamente fechada el 21 de septiembre de 1038, otros instrumentos del período permiten al historiador de hoy postular una historia más o menos fehaciente del mueble para los siglos del medievo. Los usos y costumbres eclesiásticos y, más tarde, historiográficos, a inventariar y describir el mobiliario litúrgico han facultado algo igual o más importante, esto es, la identificación de ese frontal documentado con una pieza

<sup>1270</sup> DURAN-PORTA, 2015, I, p. 200.

<sup>1271</sup> BAUCCELLS, *et al.*, 2006, IV, p. 2154-2155, doc. 1388.

<sup>1272</sup> (Ermesenda Condesa mujer de religión, que esta Sede dotó (...) una tabla de oro con una cruz entregó a Dios y a Santa María, y la Iglesia de muchos ornamentos adornó, su muerte se debe celebrar solemnemente) [Trad. Autora]: VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), XII, p. 296. Cfr. ESPAÑOL, 2005, p. 218.

<sup>1273</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.20.

tangible que no sólo hubo de sobrevivir, sino adornar el mismo altar hasta los hechos funestos de 1808-1809, cuando en el contexto de la Guerra de Independencia Española (1808-1814) y del consecuente sitio francés de la ciudad de Girona, con mucho dolor pero también con suficiente pragmatismo, la obra hubo de fundirse para hacer frente a la reclamación monetaria de las tropas ocupantes y facilitar así su retirada.<sup>1274</sup> Empezar la fábula por el relato de su desaparición equivaldría, sin embargo, a comenzar a construir la casa por el tejado, y propiciar semejante salto supondría, en consecuencia, complicar la comprensión del cómo, cuando y por qué hubo de nacer una obra semejante, de cuales fueron sus características formales y materiales, y de todo lo relativo a su patrocinio que sin ser la única, es la cuestión más importante de las que aquí interesan.

### 2.2.1 a) Una obra excepcional: el frontal de altar románico de la Catedral de Girona

No es casual, por supuesto, que el prólogo a esta narración se abra con la cita explícita a su encargo. Pero tampoco fue fruto del azar o de una circunstancia fortuita, el que Ermesenda de Carcassone hiciera constar esa iniciativa no en un diploma específico de donación, sino en el acta de consagración de la iglesia canonical y episcopal de Santa María. Para entenderlo cabe anticipar que tanto ese epígrafe como el contenido adicional del documento sirven a revelar la naturaleza misma del instrumento de dedicación que, desde principio a fin, fue concebido en la forma de un *statement*, es decir, una verdadera declaración de intenciones. Ya se aludió antes aquí a los versos del diploma que anuncian en qué consistió su promoción arquitectónica, pero no se dijo que el documento refiere, expresamente, como para la ocasión Ermesenda de Carcassone y su hermano, el obispo Pere Roger, quisieron y rogaron congregar en la ciudad no sólo a una importante multitud,<sup>1275</sup> sino también convocar a los más importantes pontífices de la Iglesia catalana que, expresamente llamados, ciertamente acudieron con diligencia.<sup>1276</sup> Y así como la ceremonia en cuestión hubo de idearse tal que un acto de auto-representación, así la noticia que la atestigua fue igualmente pensada a

---

<sup>1274</sup> *Vide infra.*

<sup>1275</sup> “*Convenit infitus sexus utriusque coetus in Gerundensem urbem ad uenerabilem genitricis Dei Matris sedis Ecclesiae dedicationem*” (Se congregó en la ciudad de Girona una multitud de ambos sexos para la dedicación de la venerable iglesia de la madre de Dios y madre de la sede) [Trad. Autora]: Vid Anexo 2.1, PJ 2.20.

<sup>1276</sup> “*Quam uero dedicationem Domna Ermessindis, comitissa, Dei amatrix, sanctaeque religionis seruatrix, ac magnificus et uenerabilis sedis prefatae presul, Dominus uidelicet Petrus, undique euocatis aliarum ecclesiarum pontificibus rogauerunt fieri*” (Para cuya dedicación, Doña Ermesenda, amante de Dios, sierva de la santa religión, y el magnífico y venerable obispo de la dicha sede, el señor llamado Pedro, rogaron fueran convocados los otros pontífices eclesiásticos. Había una digna reunión (...) ) [Trad. Autora]: Vid Anexo 2.1, PJ 2.20. Ciertamente hubieron de presenciarla los obispos abajo firmantes, esto es, el consagrante, Guifredo de Narbonne (1019-1079), Oliba, obispo de Vic (1017-1046), Berenguer de Elne (1031-1053), Eribaldo de Urgell (1035-1040) y Arnaldo, obispo de Magalona (1030-1060).

convertirse en un objeto propagandístico en el que se detalla, y sin que de ello hubiera necesidad normativa, todo cuanto se hizo por la canónica, la catedral y su mobiliario de altar, así como *los quienes* que lo hicieron posible.

Si la reconstrucción del templo catedralicio hubo de poner coto a las exigencias y aspiraciones de ciertos poderes nobiliarios sobre los bienes canónicos,<sup>1277</sup> que el proyecto acabara privilegiando el desarrollo colosal del ábside mayor, hubo de implicar también necesariamente que se quisiera y efectivamente se pusiera igual esmero en dignificar aquel espacio con el objetivo de afrontar el mismo propósito de contención nobiliaria o, si se quiere, de exaltación de la soberanía condal y eclesiástica que representaban respectivamente Ermesenda de Carcassone y Pere Roger (Fig. 2.39). De resultas se concibió una decoración extraordinaria que, desde luego, no sólo involucró el frontal de altar,<sup>1278</sup> pero que, en conjunto, debía traducir desde lo material el prestigio, carácter e intenciones de sus patrocinadores, es decir, que si el acta de consagración se predispuso en la forma velada de un discurso político y religioso, los ornamentos con que se fue a ennoblecer ese altar mayor, -como también el templo mismo-, bien deberían interpretarse como los argumentos y alegaciones de esa arenga.

Lo demuestra, por ejemplo, el ara del altar conservada, suficientemente conocida y estudiada,<sup>1279</sup> que fue creada bajo los auspicios de Pere Roger, y concebida como uno de los productos más exquisitos de su género. Para que el objeto pudiera verbalizar bien alto y a los cuatro vientos el alcance de la piedad y de los medios de su promotor, sin embargo, el obispo recurrió para su realización al empleo, de entre todos los materiales pétreos disponibles, del mármol, así como al encargo de su ejecución a los talleres roselloneses-narbonenses más duchos y especializados en la confección de este tipo de piezas. Al enaltecimiento de su persona sirvió, por supuesto, la inscripción de su nombre, PETRUS EPISCOPUS, en la misma obra. Y si a efectos de satisfacer la finalidad propagandística ya esbozada, el ara hubo de estar necesariamente creada en el momento mismo en que se lleva a cabo la ceremonia de consagración, así como el acto en sí mismo valió a vindicar el empoderamiento de los fautores catedralicios, así sucede que es en el mismo documento donde Ermesenda de Carcassone hace explícito un encargo con el que se debería sofocar el peligro de reivindicaciones futuras del mismo tipo.<sup>1280</sup>

---

<sup>1277</sup> *Vide supra*.

<sup>1278</sup> Sobre el mobiliario que hubo de decorar el ábside mayor de la catedral de Girona tanto en época románica como gótica se han realizado multitud de estudios atendiendo a las obras individualmente y también poniendo en perspectiva todo el conjunto: MOLINA, 2005, p. 149-167; ESPAÑOL, 2005, p. 213-232.

<sup>1279</sup> DURLIAT, 1966, p. 31-47; PONSICH, 1982, p. 19-20; MOLINA, 2005, p. 150-151; ESPAÑOL, 2005, p. 214-215.

<sup>1280</sup> De hecho, se conoce que los intentos de usurpación de bienes canónicos debieron extenderse todavía en la década siguiente a la misma consagración de 1038 y hasta que el conde Ramón Berenguer I suscribe con el obispo



Si la amenaza señorial no hubiera sido tan contundente y no hubiera estado todavía tan latente, uno entendería que la condesa hubiese facilitado la provisión de un mobiliario más humilde. El momento, sin embargo, durante el segundo período de regencia tras la muerte hacía sólo tres años de Berenguer Ramón I, y la minoría de edad de Ramón Berenguer I, es decir, aquellos que a vista feudal representaban la legítima autoridad en tierras gerundenses,<sup>1281</sup> requería de una sucesión de acciones de especial significación de parte de Ermesenda de Carcassone y de los principios en los que ella sustentaba su derecho a ejercer esa misma *auctoritas*, algunos de los cuales emanaban directamente del seno religioso, como de otro modo no podía ser para una condesa *gratia Dei*, es decir, que gobernaba por la gracia de Dios. Y si su hermano recurrió a los mejores artífices y a las materias más connotadas, aparentemente no habría de cuestionarse que ella, con un estatus económico aún mayor y una relación de contactos igual o incluso más amplia y significada que la de él, hubiera procedido, para la confección del frontal, del mismo modo. Así se ha intuido siempre desde los estudios más antiguos,<sup>1282</sup> salvo porque resulta que en los más recientes se ha detectado una tendencia a intentar minusvalorar el valor iconológico de la pieza, poniendo en duda que pudiera estar a la altura o incluso superar algunos de los frontales con los que siempre se ha comparado,<sup>1283</sup> esto es, por ejemplo, el frontal de altar de oro de Sant’Ambrogio de Milano o la Pala áurea de la Capilla Palatina de Aachen.<sup>1284</sup>

Ello cuando, y por insistir, no habría, a priori, razón alguna para dudar, habida cuenta de los medios materiales de que disponía la condesa y de la intención de su propia iniciativa, la de la “construcción áurea de una tabla” para el altar; realización que, además, debe ponerse especialmente de relieve, dado que no sólo identifica que el material previsto fuera el oro, -que eso ya lo documentan las trescientas onzas de oro donadas-, sino también que se esperaba y se quería facultar una fabricación áurea o dorada, es decir, en la que invertir un número ingente de recursos materiales pero también intelectuales pues, qué otra reflexión podría hacerse del verso si para construirlo en lugar de utilizarse la frase “*ad construendam tabula auream*”, que

---

gerundense la paz en 1051 colocando la canónica y sus clérigos bajo su protección pero justificándolo, precisamente, para reponer las injusticias cometidas por sus mismos nobles: SUREDA, 2008, p. 189-191.

<sup>1281</sup> Es notorio que entre 1041 y 1050 se hacen hasta ocho juramentos de fidelidad nobiliarios a los condes de Barcelona, de entre los cuales sólo la mitad prometen reconocer la autoridad de Ermesenda de Carcassone en tierras del condado de Girona con el muy significativo compromiso de Guisla, vizcondesa de Cardona (PLADEVALL, 1975, p. 61).

<sup>1282</sup> MARQUÈS, 1959, p. 213-231; COMAS, 1960; MOLINA, 2005, p. 151-155; ESPAÑOL, 2005, p. 218-219; CASTIÑEIRAS, 2008a, p. 16-19; CASTIÑEIRAS, 2014, p. 29.

<sup>1283</sup> DURAN-PORTA, 2015, I, p. 280.

<sup>1284</sup> MOLINA, 2005, p. 151-152; SUREDA, 2008, p. 345. F. Español también lo relaciona con el frontal de Aachen aunque para los esmaltes sugiere una conexión con los talleres orfebres de Conques que podría cuestionarse por la labor habitual allí de un tipo de placas esmaltadas pequeñas y fundamentalmente decorativas, sin el tipo de repertorio figurativo que incorporará el antependio de Girona (ESPAÑOL, 2005, p. 219).

ya habría servido suficientemente a indicar el metal con que se debía realizar, se reservó un “*ad auream construendam tabula*”.<sup>1285</sup> A todo esto, sin embargo... ¿qué se sabe exactamente de cómo fue ese frontal? Aquí, como en cualquier otra tentativa de las que se han hecho después de la Guerra del Francés, se correrá el riesgo inherente a su desaparición, esto es, el de la necesidad de fabular o, más bien, especular, sobre todos los aspectos que, sin estar documentados, se quieran hilvanar. Por fortuna, lo que se conoce directa e indirectamente es mucho, arrancando las descripciones visuales de la pieza tan pronto como en época cincocentista.<sup>1286</sup>

El inventario de los bienes del tesoro del altar mayor de la iglesia gerundense, levantado en 1511 a razón de la visita del obispo Guillermo Ramón Boil (1508-1532) del 9 de diciembre de ese mismo año,<sup>1287</sup> ofrece la primera y más detallada descripción de la mesa de altar según estaba adornado entonces, esto es:

“En la parte anterior cubierto de lámina de oro con una limpia imagen de la Virgen María incólume con su Hijo en brazos esculpida en el medio. Y con innumerables piedras preciosas y circundado de plata y de oro, y ornado con muchas piedras preciosas según en otras visitas ha visto y abajo dice”.<sup>1288</sup>

Refiere, por tanto, un frontal de altar realizado, como era habitual, con un alma de madera que, en su caso, se cubrió con láminas de oro que, además, fueron repujadas habida cuenta de la imagen “esculpida” de la titular del templo con Cristo Niño en los brazos y que se dispuso en el centro. Se entiende, igualmente, que tenía otros apliques de plata y de pedrería y con ello, la caracterización nos acerca a la que se ha documentado para el antependio que ornamentó el altar mayor de Santa María de la basílica de Ripoll.<sup>1289</sup> El óbito en 1046 de su más célebre abad, Oliba (1008-1046), y la redacción subsiguiente en 1047 de un inventario para catalogar los bienes del ajuar abacial, da cuenta de “*in altare sancte Dei genitricis Marie tabulam coopertam auro cum lapidibus et esmaltis XVI*”,<sup>1290</sup> es decir, una tabla de oro con pedrería y dieciséis esmaltes.

---

<sup>1285</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.20.

<sup>1286</sup> Una revisión exhaustiva de los elogios a la pieza antes de su desaparición se halla en: MARQUÈS, 1959, p. 214-215; ARAGÓ, 2004, p. 116-117. Incluso anterior a esa primera descripción se cuenta con el atestado visual del rey Juan II, el Grande (1425-1479), quien en 1471 exclamaba “*testificati sunt se non vidisse simile*” (doy testimonio de no haber visto nada igual) [Trad. Autora]: FITA, 1873, p. 20. Cfr. MOLINA, 2005, p. 165.

<sup>1287</sup> Para la transcripción íntegra del documento en lo que respecta a la decoración de la mesa de altar: MARQUÈS, 1959, p. 220-231.

<sup>1288</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.26.

<sup>1289</sup> Ya J. Molina sugirió que Ermesenda de Carcassone hubo de buscar inspiración para la ejecución del frontal en la pieza rivipullense: MOLINA, 2005, p. 166.

<sup>1290</sup> JUNYENT, MUNDÓ, 1992, p. 396-398, doc. 8. Sobre el mobiliario de altar orfebre de la basílica de Santa María de Ripoll: CASTIÑEIRAS, 2008a, p. 16-17; CASTIÑEIRAS, 2014, p. 28; DURAN-PORTA, 2015, I, p. 286-291.

Que semejante pieza no fuera descrita en los inventarios anteriores de la abadía redactados en 979 y 1008,<sup>1291</sup> hace una obviedad el que el frontal en cuestión fuera realizado, con muchísima probabilidad, durante el abadiado de Oliba.<sup>1292</sup> De hecho, existen dos notas documentales que han servido a relacionar el patrocinio del mueble con su persona y que, además, lo aproximan todavía más si cabe al frontal gerundense. La primera, contenida en la *Gesta Comitum Barchinensium* y más específicamente en la parte final de la crónica redactada entre 1303 y 1314, manifiesta que el obispo-abad “*altare eodem modo construxit, auro et argento et pretiosis lapidibus nobiliter insignit*”,<sup>1293</sup> lo hizo realizar y que lo ornó con oro, plata y piedras preciosas. La segunda es todavía incluso más valiosa, fue recogida por F. X. Altés, y la contiene la crónica cuatrocentista del *Flos Mundi*, donde se revela que el oro y la plata que hubo de emplear procedían de las riquezas expoliadas al Islam.<sup>1294</sup> Ello permite constatar una suposición que ha sido bien planteada para el frontal de Girona, es decir, que su suntuosidad material estaría derivada de la percepción de las parias que, en especie metálica, tributaban a los musulmanes los dichos condes y, en particular, Ermesenda de Carcassone.<sup>1295</sup>

Conviene seguir atendiendo, sin embargo, a las anotaciones que se deben al inventario gerundense cincocentista pues a continuación de lo dicho se comenta que:

“Primero se halla en su parte anterior en el frente de ese altar, que, y dicho es, es de fabricación maravillosa, esculpido el misterio del Nuevo Testamento. Y en medio de ese frente hay fabricada una imagen de la predicha Virgen María con su Hijo en brazos, portando en la cabeza una corona de oro, y en el frente una piedra preciosa que llaman rubí, y en la parte superior de dicha corona cerca del dicho rubí hay otras piedras pequeñas del mismo nombre (...).”<sup>1296</sup>

Esto supone que María iba ataviada con una corona engalanada de piedras y que su imagen, presidiendo el frontal, iba acompañada de otras escenas novotestamentarias. Sabemos incluso por lo que se dice seguidamente que la indumentaria de la Virgen incluía un broche redondeado formado igualmente a base de pedrería, como también una piedra preciosa tenía por atributo en la mano. No se pretende aquí volver a reseñar todo lo que contempla el dicho catálogo sobre el frontal, entre otras razones, porque la labor fue ya llevada a cabo hace años por Jaime Marquès, sirviéndose de lo dicho para encargar a Ginés Baltrons un dibujo que reconstruyera una imagen lo más fiel posible de la obra (Fig. 2.40).<sup>1297</sup> Tampoco es mandatario si se tiene en cuenta que para esa reproducción ambos se hicieron eco no sólo del contenido

<sup>1291</sup> JUNYENT, MUNDÓ, 1992, p. 6-8, doc. 3, p. 43-45, doc. 37.

<sup>1292</sup> CASTIÑEIRAS, 2008a, p. 16-17; CASTIÑEIRAS, 2014, p. 28. Cfr. DURAN-PORTA, 2015, I, p. 288-289.

<sup>1293</sup> *Gesta Comitum Barchinensium*, 1925, p. 31.

<sup>1294</sup> ALTÉS, 2002, p. 62.

<sup>1295</sup> MOLINA, 2005, p. 154.

<sup>1296</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.26.

<sup>1297</sup> MARQUÉS, 1959, s.p.

del aludido inventario sino de otras descripciones proporcionadas por quienes fueron testigos oculares antes de su destrucción, esto es, la gráfica que aporta el dibujo tomado en el siglo XIX por el arquitecto húngaro Ferencz Schulcz (Fig. 2.41),<sup>1298</sup> y las textuales de las glosas de Juan Roig y Jalpí<sup>1299</sup> y de Jaime Villanueva.<sup>1300</sup>

Lo único que se dirá en las siguientes líneas en relación al inventario es lo que permite confirmar o rebatir la adecuación del dibujo de G. Baltrons a la apariencia real del frontal, de lo que se puede ya anticipar, que resulta acertado in extremis salvo quizá por alguna puntualización y no tantas como recientemente se ha querido dar a entender. En primer lugar, se trazó un óvalo central con la imagen mariana ya señalada al que se hizo acompañar arriba y debajo de dos medallones. Aunque no proclama nada el inventario acerca del medallón superior, sí alude explícitamente al inferior, situado al final de un circuito de pedrería que nace hacia la parte superior y hacia abajo respectivamente desde la visión mariana pero que, justo en la inferior, remata en “un esmalte con una imagen de mujer inscrita por cuatro piedras”.<sup>1301</sup> Lo más significativo es que el texto da señas complementarias sobre ese mismo retrato femenino al decir que “Y en ese circuito hay la inscripción siguiente: GUISLA CONDESA ME HIZO HACER.”,<sup>1302</sup> es decir, que el esmalte en cuestión estaba circundado por cuatro gemas y que en el circuito que formaban las piedras se inscribió la leyenda “GISLA COMITISSA ME FIERI IUSSIT”.<sup>1303</sup>

Uno se preguntaría si teniendo esto en consideración, la diferente versión de la inscripción que proporciona J. Roig y Jalpí como “IUSSIT GUISLA COMITISSA FIERI”,<sup>1304</sup> debería dar a entender que el dicho autor transcribió las palabras según literalmente las vio y no para que formasen una construcción sintáctica latina correcta, es decir, según su disposición en el dicho círculo, empezando por arriba con las palabras GUISLA COMITISSA y ajustándose a los laterales del medallón de pedrería las de FIERI o, -para seguir la transcripción más fiel del inventario del obispo-, ME FIERI, y IUSSIT. Esto quedaría casi confirmado por el comentario del inventario y la exégesis del mismo relator octocentista quien añade “cerquita del suelo, peaña, ò tarima del

---

<sup>1298</sup> SCHULCZ, 1869, Tab. I. Este dibujo generalmente suele desacreditarse por haber dado a las escenas del frontal románico la apariencia general de las del retablo de factura posterior, pero en líneas generales puede reproduciera una imagen menos alejada a la del antependio de lo que uno se podría imaginar. De hecho, es muy posible que una de las tablas de plata con que se decoró el resto de la mesa de altar y, en concreto, la que cubría la parte posterior seguramente se inspirara en el diseño de la encargada en 1038 (MARQUÈS, 1959, p. 218). Se tiene casi con seguridad de hechura gótica pero, a razón de ello, es posible que la recreación de F. Schultz tomara, en realidad, préstamos de lo que por entonces se conocía de ambas. Resulta sorprendente, en cualquier caso, que coincida en varios puntos con el dibujo del frontal de G. Baltrons.

<sup>1299</sup> ROIG Y JALPÍ, 1678, p. 207-210.

<sup>1300</sup> VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), XII, p. 180-181.

<sup>1301</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.26.

<sup>1302</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.26.

<sup>1303</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.26.

<sup>1304</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.27.

Altar ay vn esmalte de color verde, y en medio de èl, la efigies de vna muger, y alrededor de ella vnas letras (sic.)”,<sup>1305</sup> siendo que las dichas letras son las ya referidas y que, con ello, nos habla, además, del color de ese esmalte.

Otra de las lagunas del dibujo de G. Baltrons para con el inventario del siglo XVI sería la necesaria presencia a ambos lados de la corona de la Virgen de sendos medallones a lo que allí se hace referencia comentándose que “Igualmente detrás de la corona de la dicha imagen, en la parte izquierda, hay una diadema con dieciocho piedras pequeñas entre zafiros y bailaix.”, así como que “Igualmente en la parte derecha hay un gran zafiro y en círculo hay dieciocho piedras entre esmeraldas y balaix pequeños”.<sup>1306</sup> Por lo demás, lo único que puede tenerse como una posible incoherencia se basa en una de las observaciones de J. Villanueva y ha sido ya puesta de relieve.<sup>1307</sup> Atañe a la diferente colocación de los medallones esmaltados con la representación del Tetramorfo, de los que aquel cronista dice “En los cuatro ángulos se pusieron de esmalte las figuras alegóricas de los Evangelistas con sus respectivos lemas”.<sup>1308</sup> No es que esta anotación rebata per se la decisión de J. Marquès de posicionarlos en las enjutas del registro central vertical, pero una clave adicional la aporta el inventario al cerrar la parte relativa al frontal de oro con un escudo “Igualmente en cada una de las esquinas del dicho frente hay un esmalte redondo”,<sup>1309</sup> y que al referirse a los cuatro ángulos de todo el frente bien podría aludir a los esmaltes del Tetramorfo.<sup>1310</sup>

La figuración manifiesta de los Vivientes pone así, en controversia, otro de los aspectos que no resolvió el dibujo de G. Baltrons y que, de hecho, todavía no ha sabido explicarse con solvencia. Se trata de la mención que hace el inventario de Guillermo Ramón Boil a los símbolos de los evangelistas: “Igualmente en la parte izquierda de ese frente en la parte superior hacia el noroeste (*circium*) hay un esmalte grande con los cuatro evangelistas”.<sup>1311</sup> A parte de la obvia redundancia del tema, el único problema que presenta la cita es el de dudar de la vista y apreciación de J. Villanueva. Acostumbrado a la descripción del mobiliario litúrgico, no hay en principio razón suficiente para cuestionarlo, por lo que nada impide pensar que junto a las imágenes del Tetramorfo que ocuparían de forma consuetudinaria las enjutas del frontal,

---

<sup>1305</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.27.

<sup>1306</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.26.

<sup>1307</sup> DURAN-PORTA, 2015, I, p. 281.

<sup>1308</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.28.

<sup>1309</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.26.

<sup>1310</sup> Así, en el ya aludido frontal de oro de la Capilla Palatina de Aachen se ha supuesto que los símbolos de los cuatro evangelistas fueron montados a los flancos del óvalo central con la representación de Cristo en Majestad, no desde el principio, más en 1480 cuando la pieza se transformó en un retablo, siendo que originalmente se sospecha irían colocados en las esquinas de un marco diverso del actual del cual el orfebre A. Witte hizo en 1872 una reconstrucción: LASKO, 1972, p. 131, 291.

<sup>1311</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.26.

en el mismo marco se hubieran engastado otras piezas esmaltadas y, entre ellas, un esmalte con la representación de los cuatro evangelistas que habría ocupado una posición elevada en el lateral izquierdo del enmarque. La insistencia temática podría justificarse por la preexistencia de ese esmalte y el deseo de querer enriquecer con él aún más la pieza creada *ex novo*. No sería, en todo caso, anómalo el reaprovechamiento de otros ornamentos para una obra que con más de medio millar de cabujones resultaría a nuestros ojos, -pero no a los de un espectador medieval-, de todos modos extravagante.

Menos verosimilitud tienen otros cambios sugeridos últimamente, como el que los episodios novotestamentarios se concretaran en veinticuatro y no en treinta y dos escenas como dice literalmente J. Villanueva.<sup>1312</sup> Para sustanciarlo, se bebe de una idea ya formulada por J. Marquès, esto es, la de que el palio textil de factura gótica hoy custodiado en el Museu del Tresor de la Catedral de Girona (Museu del Tresor de la Catedral de Girona, Inv. 42) (Fig. 2.42), debió no sólo servir para cubrir el frontal de oro, sino que hubiera podido emplearlo como fuente de modelos para el desarrollo allí de un ciclo consagrado a la vida de Cristo que sí se redujo, en su caso, a veinticuatro escenas.<sup>1313</sup> Se argumenta, también, que los prototipos comparativos ya señalados, los de Milán y Aachen, con iconografía análoga, están lejos de acoger un programa tan amplio.<sup>1314</sup> No obstante, poner en duda la referencia de J. Villanueva quien, recordemos, hubo de ver personalmente el antependio gerundense y así poder contar todas y cada una de sus escenas, tiene poco sentido pero, además, equivale a tener a menos la ambición iconográfica de una pieza para la que no hay ninguna razón evidente que lleve a cuestionarse el que con ella se hubiera “superado” en el número de imágenes al de aquellas producciones foráneas. Bastaría recordar que un apetito similar, por lo menos en términos icónicos, se persiguió en la realización en 1075 del Arca Santa ovetense, por citar, sólo a título de ejemplo, otras creaciones orfebres del ámbito peninsular.<sup>1315</sup> Como allí, cabe pensar que el ciclo gerundense no contemplase solamente temas de la vida activa de Cristo, sino que incluyese, como ya sospechó F. Español,<sup>1316</sup> otras extraídas del misterio de la Encarnación y que, por tanto, tendrían como protagonistas a sus progenitores y, sobre todo, a la Virgen que presidía la tabla. Tampoco hay obstáculo alguno para entender que, como atestigua la arqueta-relicario de San Salvador de Oviedo, algunos de los misterios se desdoblaron en un número mayor de escenas respecto del uso icono-eclesiológico medieval que habitualmente los reduce

---

<sup>1312</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.28.

<sup>1313</sup> MARQUÈS, 1959, p. 217.

<sup>1314</sup> DURAN-PORTA, 2015, I, p. 280-281.

<sup>1315</sup> BANGO, 2011, p. 11-67; WALKER, 2011, p. 391-412. Para una correcta transcripción de la inscripción del Arca Santa ovetense, incluida la lectura del epífrase con la fecha: RICO CAMPS, 2017, p. 37-53.

<sup>1316</sup> ESPAÑOL, 2005, p. 219.

sintéticamente en una sola, tal y como se da allí, por ejemplo, para la escenificación de la Crucifixión y de la Ascensión.

Sucede, además, que otra de las razones que se apostillan peca quizá de no tener posible demostración ni ninguna referencia documental que como un fleco permita tirar del hilo para hacer tal sugerencia. Propuso J. Marquès que cada uno de los episodios estuviera delimitado por un enmarque individual. Nada dijo él de que esos listones tuvieran que ser, por ejemplo, de madera, y más bien podría intuirse que fueran igualmente de pedrería. Y su propuesta está justificada en las palabras de otro declarante omnisciente, J. Roig y Jalpí, quien asegura que “està repartido en quadros del tamaño cada vno de vn azulejo, divididos con relevadas faxas (sic.)”,<sup>1317</sup> bandas en relieve de separación de cada uno de aquellos pequeños episodios del tamaño de una baldosa que, en su apariencia, bien podrían adaptarse a las “grecas y arabescos” que señala J. Villanueva cuando describe, precisamente, las “fajas divisorias”.<sup>1318</sup> Y así, se sostiene que el dibujo de G. Baltrons podría estar equivocado al colocar las ocho cruces de pedrería que menciona el inventario cincocentista, cuatro para cada una de las mitades laterales, en la intersección de cada agrupación de cuatro escenas.

Alternativamente se sugiere que, en lugar de estar cada uno de los temas separados por “listones” o por vía de enmarques individuales, cada una de las dos mitades del frontal se habría subdividido mediante una gran barra vertical y otra horizontal, que se extenderían, además, al perímetro del marco;<sup>1319</sup> cornisa que para que dicha hipótesis funcionara debería ser de las mismas dimensiones que cada una de las compartimentaciones interiores que enmarca o, para ilustrarlo, tener el mismo tamaño de un azulejo según decía J. Roig y Jalpí, pues habría acogido, según esa teoría, otras escenas repujadas. Extendiéndose el marco ininterrumpidamente, y teniendo en cuenta que las enjutas con sus esmaltes determinarían así una separación ulterior de las escenas, a esa propuesta deberían salirle un total de diez episodios en cada lateral que, junto a la imagen central mariana repujada y otras dos escenas más en el marco por encima y por debajo de ella sumarían un total de veinticuatro.

Tampoco es que lo sugerido por J. Marquès, con las treinta y dos escenas de J. Villanueva, pueda mantenerse más allá que como una simple hipótesis, pero a lo propuesto recientemente se le podría cuestionar que ultra a la existencia de un marco de semejantes dimensiones, que podría aceptarse, debería contarse con la existencia de otros ejemplos de altares o frontales que hubieran recibido imaginería repujada historiada en el enmarque. Al

---

<sup>1317</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.27.

<sup>1318</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.28.

<sup>1319</sup> DURAN-PORTA, 2015, I, p. 280-281.

respecto, las únicas imágenes que refiere la documentación en cuanto al marco del frontal de altar gerundense, lejos de ser en *repoussé*, son los esmaltes que describió J. Villanueva<sup>1320</sup> y que también comenta el inventario del siglo XVI sin referencia a su contenido figurativo salvo para el caso de los Evangelistas.<sup>1321</sup> Por ello, de entre ambas, y aunque ninguna pueda descartarse, se diría que sigue teniendo mayor vigencia la de J. Marquès, sobre todo porque, además, el palio textil al que se alude para esta nueva justificación la contradice, pues a parte de tener una cornisa ciertamente estrecha, presenta todas y cada una de las escenas divididas por un enmarque individual a la manera como indicó J. Marquès para el frontal de oro (Fig. 2.42).

Sobre lo que no hay cuestión alguna es de que al centro de cada una de las mitades laterales existió, como recuerda el inventario, una barra vertical de separación probablemente más gruesa, que se extendía, además, de arriba a bajo, estaba colocada “entre las cuatro cruces”,<sup>1322</sup> y en la que se generaron tres medallones circulares de pedrería, acaso a semejanza de como ilustra, nuevamente, el dibujo de G. Baltrons. Pues bien, todo lo anterior nos hace imaginar un frontal de altar que, como ya se ha anticipado, responde en su configuración fundamental a la de los prototipos ya indicados de Aachen y Milano,<sup>1323</sup> con un óvalo central y treinta y dos recuadros laterales con imágenes figuradas sobre láminas de oro repujadas, y divididos como en aquellos casos por fajas que alternaban decoración de meandros y piedras preciosas o, más bien, cabujones y que, en algunos tramos diseñaban medallones circulares y motivos cruciformes, todos ellos de perfil de pedrería. Seguramente, como se dio también para aquellos antecedentes foráneos, el marco debía ser relativamente delgado y alojar, a diferencia de ellos y no sólo en las esquinas, varios esmaltes.

---

<sup>1320</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.28.

<sup>1321</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.26.

<sup>1322</sup> Así lo da a entender “*In summitate inter ipsas quator cruces est quidam circulus*” (Vid Anexo 2.1, PJ 2.26).

<sup>1323</sup> J. Villanueva dijo observar, en uno de los esmaltes con los Vivientes y, más en particular, en aquel que contenía el águila de San Juan, la inscripción con el lema asociado al Evangelista “*MORE VOLANS AQUILAE VERBO PETIT ASTRA JOHANNES*” (Vid Anexo 2.1, PJ 2.28). Se ha reconocido uno de los versos del poema del Carmen Paschale de Sedulio que se asocia generalmente a la representación misma de los Evangelistas, con contables ejemplos especialmente en las artes y pictóricas y siendo el caso en estas tierras, por ejemplo, el de los frescos de Santa María de Mur y San Martín de Fenollar. Los versos que aluden a los Evangelistas en el dicho poema rezan: *Hoc Matheus agens, hominem generaliter implet. Marcus ut alia fremit vox per deserta leonis. Jura sacerdotis Lucas tenet ore juveni. More volans aquilae, verbo petit astra Joannes.* (SEDULIO, 1841-1969, Lib. 1, p. 591). La más que probable presencia de los versos completos acompañando a cada esmalte hace difícil, incluso considerando su posible abreviación, que formaran parte de los propios esmaltes y más factible, por el contrario, que se grabaran directamente en el perímetro del marco metálico. Un precedente con imaginería repujada en el marco pero no historiada, sino ornamental y a base de roleos vegetales también con inscripciones se halla en el altar de oro de la catedral de Basel (c. 1022-1024) (Musée de Cluny Inv. Cl. 2350), de la misma órbita de producciones orfebres que Aachen. De hecho, también se ha sugerido que el propio enmarque del antependio de Aachen fuera similar al del altar de Basel: LASKO, 1972, p. 129-131.



Y así, aunque en lo que respecta a la imaginería esmaltada difiera de esas obras de metalistería, en ello encaja con lo que se conoce del antependio de oro rivipullense. Cabe señalar, no obstante, que no puede saberse, a ciencia cierta, cómo debían ser los de Ripoll, pero si el inventario de 1047 recoge ya la nada despreciable cifra de dieciséis esmaltes, el catálogo de bienes de la abadía redactado en 1066 documenta que el número de los que entonces integraban el frontal había aumentado hasta veinticuatro.<sup>1324</sup> Esta noticia evidencia que este tipo de piezas de orfebrería, -los frontales-, eran concebidas como un *work in progress*, es decir, como objetos que con el tiempo eran susceptibles de tener aditamentos o reparaciones. La nota revela al mismo tiempo, sin embargo, que quizá se trataba de esmaltes pequeños de contenido puramente ornamental de producción mucho más habitual en estas geografías y, con ello, idóneos para ser multiplicados. Quizá no.

La producción orfebre contemporánea delata que era posible encontrar un gran número de esmaltes historiados reunidos en una sola pieza. Lo ejemplifica una de las cubiertas del Evangelionario del arzobispo de Milano Ariberto da Intimiano (1018-1045) (Tesoro del Duomo di Milano) y, en concreto, la del lado anterior que se tiene por creada en un momento un poco rezagado respecto a la otra, hacia 1026, y donde se agruparon dieciocho esmaltes *cloisonné* con distintos motivos figurativos.<sup>1325</sup> Nada impide pensar que los esmaltes de Ripoll fueran también confeccionados con esa misma técnica del esmaltado a *cloisonné*, ya ampliamente experimentada en todo el continente cuando se alcanza esta cronología y a diferencia de lo que sucede con la industria *champlevé* de desarrollo fundamentalmente posterior.<sup>1326</sup> Ocurre, sin embargo, que no existe ni para estas tierras ni para este horizonte temporal ningún objeto orfebre conservado o documentado que avale para los orfebres locales o, para el caso, peninsulares, el conocimiento técnico necesario para la creación de grandes esmaltes *cloisonné* con motivos historiados.<sup>1327</sup>

---

<sup>1324</sup> “*Et invenit in ipsa ecclesia, in primis ad altare Sancte Marie tabulam cohoptam au(ro), cum lapidibus et esmaltis XXIII*” (Y resultó en aquella iglesia, en primer lugar, en el altar de Santa María una tabla cubierta de oro, con piedras y veinticuatro esmaltes) [Trad. Autora]: JUNYENT, MUNDÓ, 1992, p. 414-415, doc. 14.

<sup>1325</sup> Sobre las cubiertas del Evangelionario de Ariberto da Intimiano y otras obras de arte mueble por él patrocinadas: LOMARTIRE, 2007, p. 41-69; MAGGIONI, 2010, p. 225; MAGGIONI, 2010-2011, p. 65.

<sup>1326</sup> La industria de tecnología esmaltada astur-leonesa da antecedentes tan remotos para la fabricación de esmaltes *cloisonné* en el ámbito peninsular como la llamada Cruz de la Victoria, salvo porque se trató siempre de esmaltes de pequeñas dimensiones con repertorio esencialmente decorativo y, en ningún caso, historiado. Así se da también para la realidad esmaltada en torno a los primeros talleres orfebres de la abadía de Sainte-Foi de Conques (TABURET-DELAHAYE, 2001c, p. 35-39) y, de hecho, la producción generalizada de este tipo de esmaltes para el resto del continente arranca, casi sistemáticamente, entorno al año 1000 y así revierte, igualmente, en las obras de metalistería renana (LASKO, 1972, p. 99-100).

<sup>1327</sup> Son los únicos y, precisamente, sólo documentados, el frontal de altar de Girona y el desaparecido de Santa María de Nájera, cuya ejecución bebe del mismo tipo de problemática: *Vide infra* CASE STUDY 03.

Si en una obra de dimensiones tan relativamente pequeñas en comparación con un frontal de altar se dispuso semejante cantidad de esmaltes de ese tipo, ¿por qué no podría pensarse lo mismo para la tabla rivi-pullense? Siendo como fue, además, patrocinada por la persona mejor relacionada y más empoderada de todo el clero de la Iglesia catalana del primer milenio. Claro, para aceptarlo debería uno quizá descartar que fuera obra de orfebres locales y abrirse de nuevo a la teoría tantas veces cuestionada de circulación de artistas en esta y épocas inmediatamente posteriores; teoría que no tiene por qué ajustarse necesariamente al movimiento masivo y sistémico de artífices, más sí dar cabida, por ejemplo, al viaje más selectivo, quizá cuando alguno de los artesanos había demostrado ya suficientemente su formación en el *medium* en cuestión. El caso mismo del Evangelionario de Milán ilustra en la cubierta posterior de hacia 1018, la inspiración en el diseño de sus temas del lenguaje estilístico de la miniatura de recepción imperial,<sup>1328</sup> mientras que, al mismo tiempo, del bando del Imperio existe el ejemplo bien documentado del pintor *Giovanni*, de origen lombardo y que fue llamado por el emperador Otto III (996-1002) para decorar la torre occidental de la catedral de Aachen.<sup>1329</sup>

En cualquier caso, los de Girona, sí o sí, debían ser de mayores dimensiones, habida cuenta de la sabida existencia en ellos de aparato figurativo. A raíz de lo explicado, deben entenderse también necesariamente como esmaltes *cloisonné*. Y así, que los antecedentes para el dominio del procedimiento técnico se hallen en la órbita de la metalistería foránea, debería ser un síntoma bastante evidente para inferir que Ermesenda de Carcassonne hubo de proponer el encargo a un orfebre de allende,<sup>1330</sup> sin tener que andarse uno, además, con tantas perifrasis.<sup>1331</sup> Por desgracia, es más bien poco lo que podemos decir de los que adornaban el

---

<sup>1328</sup> MAGGIONI, 2010-2011, p. 65.

<sup>1329</sup> ROSSI, 2017, p. 260.

<sup>1330</sup> Para una discusión del recurso a un artista foráneo es imprescindible considerar la más que probable participación en el frontal de altar desaparecido de Santa María de Nájera (c. 1056) de un orfebre de origen quizá renano, habida cuenta de las relaciones explícitas entre sendas piezas (*Vide infra* CASE STUDY 03). A pesar de las relaciones del Sacro Imperio Germánico con la Lombardia a caballo de los siglos X y XI, así como desde el punto de vista arquitectónico y pictórico hay en el área lombarda un sustrato cultural suficiente como para explicar un desarrollo autónomo arquitectónico y de las artes pictóricas, así en la orfebrería, la potencia de la cultura artística de la sede metropolitana ambrosiana podría bien justificar el establecimiento de talleres orfebres igual de especializados que los de la producción esmaltada de Trier y de Essen, a los que se asociarían los esmaltes figurativos ya mencionados de la Cubierta anterior del Evangelionario de Ariberto da Intimiano o, incluso, un supuesto esmalte con retrato del donante que se sospecha pudo decorar la cruz de Arnulfo II (c. 1008) y que aparentemente mostraba al dicho arzobispo de Milán (998-1018) arrodillado frente a san Ambrosio (MAGGIONI, 2010, p. 224). Y, es que, aunque aquellos esmaltes lombardos hubieran de tenerse también por productos foráneos importados a Milán desde el Imperio, en uno y otro caso se abren las vías para que el orfebre activo en Girona procediera de alguno de sendos focos. La conexión con Nájera, sin embargo, aboga, por una filiación más claramente renana: *Vid infra* CASE STUDY 03.

<sup>1331</sup> Incluso, a las razones ya expuestas, podría sumársele un indicio adicional aunque un tanto más vago. Se trata de la tradición que vincula piezas orfebres en verdad patrocinadas y donadas por Ermesenda de Carcassonne a la catedral gerundense con un origen en la persona misma de Carlomagno. Si J. Molina puso en contexto el caso para los cálices de la condesa (*Vid* Anexo 2.1, PJ 2.24) y la copa que el emperador había regalado con motivo de su conquista de la ciudad de Girona descrita en 1634 como decorada con una imagen suya a caballo (GIRBAL, 1891, p. 26), no menos

antependio. Esmaltes similares con la figuración del Tetramorfo los hay en la misma cubierta anterior del Evangelario de Ariberto da Intimiano, así como en obras incluso un tanto anteriores, como en la llamada *Senkschmelzen-Kreuz* (Essen Domschatz), aunque aquí los dichos esmaltes con los Vivientes pese a que se intuyen creados sobre modelos cercanos todavía a composiciones propias de la tradición bizantina, fueron reaprovechados para la refacción de una cruz de inicios del siglo XI completamente rehecha bajo el gobierno de la abadesa Sophia de Essen (1012-1039).<sup>1332</sup>

La órbita de creación de esmaltes figurativos técnicamente similares es, en todo caso, bastante restrictiva, y se sitúa, para el mismo tipo de metalistería de tradición otoniana, fundamentalmente en torno a los talleres asociados al arzobispo Egberto de Trier (977-993).<sup>1333</sup> De aquella tradición bebe, además, la formación de los orfebres que reclutó Matilda, abadesa del monasterio de canonesas seculares de Essen (971/973-1011), para la confección de los esmaltes con retrato de donantes que por iniciativa suya se engastan en las llamadas *Otto-Mathilden-Kreuz* (c. 971/973-982) y *Mathildenkreuz* (c. 1000) (Essen Domschatz). Allí aparecen representados para la primera cruz Otto I, duque de Suabia y Baviera (973/976-982), y su hermana, la propia Matilda abrazando una réplica en miniatura de la misma cruz que se ofrenda (Fig. 2.43). La cruz votiva de la propia abadesa presenta, en cambio, un esmalte mucho más interesante al objeto de este estudio pues su figuración contempla la representación de la Virgen María con el Niño entronizada y a la que se entrega, casi como si de una oblación alegórica se tratase, la misma Matilda (Fig. 2.44).<sup>1334</sup>

---

importante es traer a colación la tradición que informa cómo la imagen central repujada de la Virgen del frontal gerundense se tenía también como propiedad del mismo Carlomagno (MOLINA, 2005, p. 155). De ella se hizo eco Gaspar Sala y así lo recordaba el propio J. Roig y Jalpí: "Viéndose Señor de Gerona, (habla de Carlos el Grande) de la Mezquita hizo Cathedral, y la consagrò à Nuestra señora; diò su copa, y una Imagen de Maria Santissima con su hijo, sentada en una sillita, que es, segun la tradicion, la que llevaba consigo siempre en el Exercito; enriqueciòla de tanta plata, oro, perlas, y variedad de piedras, que es aquel Altar mayor de Gerona una de las gra(n)des obras de la Christiandad (...) (sic.)" (Vid Anexo 2.1, PJ 2.27). En función de ello existía, por tanto, la creencia popular de que la imagen mariana, como el mismísimo frontal de oro de Ermesenda de Carcassone, habían sido creados y enriquecidos por obra del franco. Esto, por tanto, podría constituir una seña, como se ha dicho sólo complementaria y algo vaga, sobre la evocación en la apariencia de la imaginería en repoussé del frontal del aspecto de las obras propias de la metalistería carolingia y otoniana y así, no sólo acercarnos aún más a la posibilidad de intervención de un artesano extranjero por lo que a los esmaltes se refiere, sino también para las partes repujadas, y como ya le hacía intuir, igualmente, a J. Molina, la más que probable similitud con los prototipos de Aachen y de Milano (MOLINA, 2005, p. 153). No puede dejar de mencionarse, sin embargo y a favor de lo estrictamente metodológico, que la dicha tradición también ha querido vincularse a un relieve con la Virgen de la Misericordia del Tesoro de la catedral (VALERO MOLINA, 2010, p. 265), por existir en el inventario de la sede de 1685 una referencia a "una figura de Nostra Senyora de Misericordia, dita de Carlomagno (sic.)" (GIRBAL, 1891, p. 25), aunque F. Español también la relaciona con la talla románica de la Marededéu del mismo ajuar gerundense (ESPAÑOL, 2005, p. 230).

<sup>1332</sup> BEUCKERS, 2006, p. 11; BEUCKERS, KNAPP, 2006, p. 112.

<sup>1333</sup> LASKO, 1972, p. 99; BEUCKERS, 2002, p. 59.

<sup>1334</sup> BERGMANN, 1985, p. 149-150.

No se conoce, de hecho, un esmalte con donante del período que se ajuste exactamente a las características icónicas del que describen nuestros cronistas para el ejemplar que en Girona supuestamente representaba a la condesa Guisla de Lluçà, es decir, alguno donde la misma oferente aparezca ella sentada. No está dicho, desde luego, que la placa esmaltada gerundense se crease ex professo a fin de retratar a la susodicha pues parece claro que la inscripción conmemorativa hubo de grabarse entre el circuito de pedrería.<sup>1335</sup> Por ello parece sugestivo pensar que o el esmalte contuviera, en realidad, una figuración de la propia Virgen entronizada y que se aprovechara para hacer reconocer en él a la condesa mediante el epígrafe circundante,<sup>1336</sup> pese a que, de haber sido el caso parece poco probable que el obispo Boil o el propio J. Villanueva no hubieran sabido reconocer los atributos propios de una imagen mariana, o bien, y como parece más plausible, que a la representación de Guisla de Lluçà se le diera deliberadamente una apariencia evocativa de esa iconografía mariana cuyas connotaciones estarían, como se verá, perfectamente en línea con el planteamiento programático del mismo antipendio.

### 2.2.1 b) ¿Patronazgo en cuestión o cuestión de patronazgo?

Caracterizado en gran medida el frontal de altar gerundense, debería, entonces cuestionarse... ¿Qué indicios hay, si los hay, de que la tabla de oro retratada por la historiografía moderna sea la misma que mandó obrar Ermesenda de Carcassone? Se diría que todos pero la cuestión, para no variar, no está exenta de disputa. Existen dos recuentos poco posteriores al momento en que, durante el asedio gerundense de los ejércitos franceses, se propició la fundición del antipendio que hasta entonces estuvo colocado en la parte anterior del altar mayor de su iglesia catedral. El primero, de signo popular, lo suscribe el orfebre Miguel

---

<sup>1335</sup> *Vide supra*.

<sup>1336</sup> En esta cuestión recojo la sugerencia que me hizo la Prof. Anna Orriols cuando en 2014, al exponer algunas de las cuestiones relativas a la necesaria relación de los frontales de altar de Girona y de Nájera en el marco del *I Simposium Internacional Magistri Cataloniae (7-8 noviembre 2014)*, cuyos resultados fueron igualmente publicados (ABENZA, 2017c, p. 279-297, esp. p. 291-297), me indicó que mi argumentación se podría nutrir del posible reaprovechamiento en el antipendio gerundense de un esmalte con figuración de la Virgen que sería el que, inconfundiblemente, debería identificarse con el de Guisla de Lluçà. Además, las conexiones técnicas e iconográficas allí planteadas y aquí desarrolladas en mayor profundidad de este esmalte con las producciones asociadas a la abadesa Matilda de Essen servirían de argumento adicional a favor de la tesis de un encargo a un artista extranjero. Al discutir, sin embargo, a posteriori estos paralelismos, J. Duran-Porta prefiere inclinarse por dudar o, más bien, dejar abierta la cuestión sobre la posible presencia de artífices orfebres de filiación foránea en tierras catalanas (DURAN-PORTA, 2015, I, p. 116; DURAN-PORTA, 2017b, p. 241-242). Aquí, contrariamente, preferimos inclinarnos por un encargo foráneo tanto para el caso de Girona como el de Nájera, que está mejor informado a raíz de la discusión sobre el antipendio navarro-riojano (*Vide infra* CASE STUDY 03).

Feu y Balmes, quien hubo de presenciar personalmente los tormentos de aquella desvalida ciudadanía rememorando:

*“Pr(imer)º maná Augero que súbito se fesen mig millo de Pesetas, y la Junta doná ma en aconsolarlos. Se arreplegá tota la plata de las iglesias que en suma arreplegaron de setanta a huitanta mil onzas de Plata: mes se fongué lo Palit de or de la Catedral pes quatre sentas onzas: or molt bo: encara que posat en barra passava de 20 a 22 quilats, y lo enemich ho rebé a preu corrent y guañá lo enemich ab lo or molt de diner: mes una multitud de pedras preciosas, com son diamans y esmeraldas: y una multitud de doblas de quatre: Es dir se arribá a pagar a poca diferencia la suma de lo que los malbats demanaran: y nos podía de cap manera arreplegar mes perquè la esponja estava tan espemuda ja no podía rejar aigua. Lo Argenter que presenciá en la Sagristia de la Catedral alegit per la Ilustre junta de Gerona: berdader Español, Amador de la Patria y a nostre monarca Joseph Puig Argenter de Gerona: Dono fe de son dictemen y firmat ab un paper com es axis lo explicat y queda dit paper en mon poder del qui escriu lo expressat. Miquel Feu y Balmas Esquirolet Argenter. (sic.)”*<sup>1337</sup>

Josep Puig, platero local, debió ser, por tanto, el testigo de la destrucción en la sacristía del mismo templo gerundense de un frontal de oro del que se ganó el equivalente en oro a cuatrocientas onzas, con un montante consistente de piedras que Feu y Balmes todavía tenía por preciosas. A corroborar lo sucedido se prestó, igualmente, unos años más tarde, José de La Canal, haciéndose eco del rescate impuesto por las tropas invasoras y fijado en un millón de francos que los ciudadanos de Girona difícilmente podían satisfacer sin recurrir a fundir el oro y la plata de sus iglesias. En aquella ocasión se certifica nuevamente el peso del metal áureo extraído del antependio catedralicio, acuñando algo que demuestra como la percepción del platero del anterior relato debía estar, seguramente por lo sensible del momento, algo truncada pues recuerda que, enviadas para su examen a Barcelona, resultaron “las piedras preciosas falsas y sin mérito”,<sup>1338</sup> esto es, en su mayoría nada más que cabujones.

No obstante, que el frontal hubo de cuajarse de algunas gemas de mayor valor lo indican, contrariamente, las apreciaciones de quienes antes del terrible acontecimiento tuvieron la posibilidad de verlo todavía in situ. La primera remite otra vez al inventario antiguo donde de manera muy pormenorizada intentó describirse ya entonces el conjunto de pedrería. Se habla allí de “una cornalina cum empremta de cavall”,<sup>1339</sup> esto es, una cornalina con la traza de un caballo, seguramente la misma piedra que J. Roig y Galpí describe cuando dice “otras son de tal tamaño, que en ellas están esculpidos caballos, y otras figuras”.<sup>1340</sup> El mismo tipo de camafeos que evocan las palabras de J. Villanueva al mencionar “Entre las piedras engastadas

---

<sup>1337</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.29.

<sup>1338</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.30.

<sup>1339</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.26.

<sup>1340</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.27.

hay un camafeo que me pareció la cabeza de Medusa<sup>1341</sup> y, por tanto, piezas por lo menos reminiscentes de broches o *intaglios* de la tardo-antigüedad, cuando no, de allí directamente reutilizados en una obra medieval y documentándose así, como en tantas ocasiones del período, el aprovechamiento de recursos descontextualizados que, depositados en un nuevo contenedor, enriquecen por el prestigio de la *antichità* y de su valor material un objeto de uso religioso.<sup>1342</sup>

La cantidad de metal que en el momento de satisfacción de la suma por la liberación se obtiene del frontal ha variado en cien onzas con respecto a las que inicialmente hubo de invertir en la obra Ermesenda de Carcassone. Nada presupone, sin embargo, que se tratara de un antependio distinto, más del mismo al que, en todo caso, se le hubo de añadir oro en mayor proporción a la dispuesta originalmente. Señal casi irrefutable de que la pieza era la encargada por la condesa es otra alusión complementaria de J. Roig y Jalpí a las piedras-cabujones y, en concreto: “En vna cornelina están gravadas vnas letras Hebreas, y en vna celidonia el nombre de ERMESENDIS, que es el de la Condessa de Barcelona, muger del Serenissimo Conde D. Raymoundo Borrel, y madre del Conde Berenguer Borrel”.<sup>1343</sup> Menuda diatriba la de identificar o no las dichas cornalina y “celedonia”, esto es, una calcedonia, de las muchas de ambas clases que refiere el inventario del siglo XVI,<sup>1344</sup> con las piedras semipreciosas de cristal rojo y azul que todavía hoy se custodian como parte del ajuar catedralicio de Girona (Museu del Tresor de la Catedral de Girona, Inv. 26, 25) (Fig. 2.45). Para enrevesar todavía más la cuestión hubo, además, J. Villanueva de observar en el frontal “dos sellos árabes que no copié por lo incómodo de su localidad”.<sup>1345</sup>

La discusión fue, sin embargo, encarada hace ya mucho tiempo por Enrique Claudio Girbal quien, confrontando el estudio de las piedras documentadas con las piezas conservadas, infirió que sólo podía identificarse de forma fehaciente a la propietaria de la calcedonia: Ermesenda de Carcassone (Fig. 2.46). Así lo desarrolló en un breve artículo que hubo de publicar en 1880.<sup>1346</sup> Resulta que allí explicaba cómo había sido del engaste de la cornalina (Fig. 2.47) y de la calcedonia en la Custodia del Corpus de factura gótica de la Catedral de Girona que se había generado su interés por las dichas piedras (Fig. 2.48). De ello

---

<sup>1341</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.28.

<sup>1342</sup> SETTIS, 1983, III, p. 373-486. Para un estado de la cuestión actualizado: KINNEY, 2016, p. 97-119. El excelente estudio de A. Krug con una extensa revisión de coleccionistas medievales de gemas antiguas contradice la inhabilidad del hombre/mujer del medievo para recuperar el sentido original de las representaciones paganas de las gemas o camafeos, así como el supuesto temor de los mismos a incorporarlos a objetos de contextos cristianos (KRUG, 1993, p. 161-172).

<sup>1343</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.27.

<sup>1344</sup> MARQUÈS, 1959, p. 220-230.

<sup>1345</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.28.

<sup>1346</sup> GIRBAL, 1880, p. 388-392.

M. Aurell dedujo, y dedujo bien, que E. C. Girbal en el año de 1880 había visto en la base del ostensorio gerundense engastadas ambas.<sup>1347</sup> El problema es que a razón de esta misma deducción se ha desarrollado la suposición de que allí habían estado desde que en 1438 el orfebre Francesc Artal hubo de concluir la obra de la Custodia.<sup>1348</sup> Esto ha permitido conjeturar, además, que si era a la Guerra de la Independencia (1808-1814) que había de esperarse para que se produjera el primer despiece del frontal, entonces los sellos que vieron y registraron por escrito J. Villanueva y J. Roig y Galpí no podían ser, desde luego, estos conservados a los que se está apuntando. Como alternativa, sugirió M. Aurell que la piedra que originalmente podía proceder del anillo sigilar de la mismísima condesa no habría salido del seno del frontal, más quizá de su sepulcro.<sup>1349</sup> Su opinión, sobre la base misma de sus conjeturas, es apoyada todavía hoy en día para seguir manifestando ciertas reservas a la identificación de los sellos descritos con los conservados.<sup>1350</sup> Sucede, no obstante, que es el propio E. C. Girbal quien en su publicación nos comenta el sino de todo el misterio. Recuerda que:

“Algunos años hace, con motivo de haberse restaurado á la perfección la famosa Custodia de esta Santa Iglesia, publicamos un artículo histórico-descriptivo de aquel interesante monumento del Arte Cristiano. De intento y sólo como de paso, consignamos entonces que entre las piedras engastadas en el pié ó zócalo de aquella joya litúrgica, se encontraban dos de verdadera importancia arqueológica. (sic).”<sup>1351</sup>

Este pasaje refiere, efectivamente, una anterior publicación suya, con fecha de 1871 e incluida en el número 10 del incipiente boletín de *La Renaxensa*, sobre la dicha Custodia del Corpus.<sup>1352</sup> Ello, de entrada, facultaría a pensar que el ostensorio gótico hubo de restaurarse “á la perfección” pocos años antes de aquel 1871. Por sí mismo, además, nos daría pie a especular con la posibilidad que de entre la pedrería que resultó exenta tras el desmonte del

---

<sup>1347</sup> AURELL, 1998, p. 221.

<sup>1348</sup> YLLA-CATALÀ, 1988a, p. 155; YLLA-CATALÀ, 1988b, p. 155. Ya F. Carreras Candi puso en cuestión la pertenencia del sello a Ermesenda de Carcassone pues pensaba que la sola presencia del nombre bien podía referir a cualquier otra Ermesenda de las tres que hubieron de ocupar la dignidad vizcondal de Barcelona (CARRERAS CANDI, 1906, p. 32).

<sup>1349</sup> AURELL, 1998, p. 81. Cfr. BAUTIER, 1990-1991, p. 127-139. En su defensa se dirá que no parece tener una opinión demasiado firme sobre si la piedra sigilar de Ermesenda de Carcassone fue recuperada de su sarcófago, o bien, si era la misma que identificaron J. Roig y Jalpí en el frontal de altar pues, en la misma publicación, parece expresarse afirmativamente en ambos sentidos: AURELL, 1998, p. 81, 221. Volviendo a la cuestión pero ya afirmando que el sello del antependio sí era el de Ermesenda de Carcassone, pese a que sin informar en qué basa este rotundo cambio de opinión frente a su anterior ambigüedad sobre la cuestión, se manifiesta años más tarde: AURELL, 2005, p. 96, 107.

<sup>1350</sup> MOLINA, 2005, p. 166; FRISS, 2014, p. 204-206, 362-368; DURAN-PORTA, 2015, I, p. 283, éste último sin convencerse de que el sello de Ermesenda de Carcassone hubiera salido de su sarcófago pero sin pronunciarse definitivamente de donde salió y sin informar, tampoco, por qué sí podría haber sido la piedra conservada la que estuvo y fue descrita en el frontal de altar, más todo lo contrario, exponiendo sus reservas. Es importante constatar que nada dijo J. Marquès sobre todo este entuerto, salvo que él era consciente de estar engastadas en sus tiempos la piedra sigilar de Ermesenda de Carcassone en la Custodia del Corpus: MARQUÈS, 1959, p. 217.

<sup>1351</sup> GIRBAL, 1880, p. 388.

<sup>1352</sup> GIRBAL, 1871, p. 121-123.

frontal de altar post 1808-1809, en los años posteriores de la misma centuria en que el capítulo catedralicio propició el remoce de la Custodia del Corpus, se hubieran decidido sus canónigos a acomodar en su pie sendos sellos. Es así contemplado, tan sólo una posibilidad, pero prosigue el mismo E. C. Girbal indicando que la transcripción al castellano del contenido árabe de la cornalina roja le fue facilitada por su querido amigo Fidel Fita. Narra, además, que fue a este último a quien hubo de consultar el Cabildo Catedral para, a continuación, en una breve nota a pie de página reseñar:

“(1)Es digna de elogio la conducta seguida por nuestro ilustrado Cabildo, en no querer aventurar el poner en la Custodia estas inscripciones, sin estar de antemano seguro de que no contenían nada chocante à la religion cristiana, y por esto ollció al Sr. Fita. (sic.)”.<sup>1353</sup>

Ocurre así, que parece hacerse más luz sobre la operación de intervención de restauración obrada por el capítulo de Girona sobre el ostensorio gótico años después de la fundición del antependio y que, de las palabras de E. C. Girbal, puede entenderse consistió, por lo menos parcialmente, en el ajuste entonces de las dos piedras sigilares al pie de la custodia, contando para ello con el asesoramiento del eminente arqueólogo, historiador y epigrafista, F. Fita, para asegurarse de no poner en la Custodia “nada chocante à la religion cristiana”. No obstante, por si alguno quisiera dudar todavía de que fue así, no se escatimarà en reproducir lo contenido en el artículo de E. C. Girbal de 1871 pues allí, el cronista y entonces descriptor del ostensorio, se afanó en poner punto y final a un enigma que cuando hubo de afrontarlo él en 1880 no era si quiera tal. Y así, nos dice:

“A principis d'est setgle y durant l' ocupació de Girona per las tropas napoleónicas, entre las joyas d'inpreuable valor de que hagué de despullarse esta Santa Esglesia pera pagar l'eczorbitant contribució que'ls domenyadors li imposaren, li tocà perdre á nostra custodia varias joyas que l'adornavan (...) Sembla que'l valor dels adornos de la custodia, venuts ab lo dit motiu, importá vuyt mil lliuras catalans (sic.)”.<sup>1354</sup>

En consecuencia, se hace eco de cómo efectivamente a razón del asedio gerundense de la Guerra del Francés, hubo la Custodia del Corpus de perder varios de sus adornos. Pero es él mismo quien prosigue a informarnos de cómo el capítulo de la catedral de Girona procedió, efectivamente, antes de 1871 a restaurar los ornamentos perdidos:

“Recientment y segons sembla per una manda testamentaria de molt llustre D. Manuel Hurtado de Mendoza feta á la Santa Esglesia, de la qual fou Dean durant molts anys, ha pogut l'llustrissim Cabild restaurar nostre riquíssim ostensori, qual

---

<sup>1353</sup> GIRBAL, 1880, p. 389.

<sup>1354</sup> GIRBAL, 1871, p. 122.



operación s'ha dut á cap ab una conciencia artística qu' honra sobremanera al acreditat establiment dels senyors Bahí y Puig pare y fill, entre quals ascendents se trovan reputats artistas, que ja d'antichs setgles venen gosant los orfebres gironins de justa y envejada fama (...) (sic.)”

Pero hay quien todavía podría desconfiar de qué piedras se utilizaron en el remiendo. Por ello, con un empeño historiográfico y casi periodístico envidiable, E. C. Girbal lo dice manifiestamente en el pasaje siguiente y la nota a pie correspondiente:

“Héuse aquí algunas de las principals milloras introduhidas á la custodia ab la restauració de que's tracta. S'ha adornat lo peu ab florons de pedrería y sustituhit l'antich fullatge de colors que's desenrotllava sobre aquell, ab un altre daurat ab incrustacions de pedrería, contanse en dits florons y fullatge cent divuyt pedras, entre ellas duas d'una verdadera importancia arqueológica, y altrás divuyt en lo tronch sustentatori (...) (6).

(6) Totas estas pedras son procedents del antich y riquissim frontal de l'altar major, costejat per las Comtesas de Barcelona Dona Ermesendis y Dona Guisia, sogra y nora pera la qual obra doná la primera trescentas onsas d'or l' dia de lo consagració de la Santa Esglesia (setgle XI). Esta joya impreuhable del art hagué de fondres pera ab son producte satisfacer lo Cabill la onerosa contribució de que avans s'ha ja parlat. (sic.)”<sup>1355</sup>

Con todo ello resultaría que no es que haya buen margen para aceptar que la piedra con caracteres “hebreos” y la “celidonia” azul con el nombre de ERMESENDIS que describió J. Roig y Jalpí como ubicadas en el frontal de altar, así como los “dos sellos árabes” que con atino localizó J. Villanueva en el mismo lugar, pudieran corresponderse, en efecto, con las que conserva el museo de la catedral, sino que quiso darnos E. C. Girbal la confirmación oportuna. Como él mismo recuerda en 1880, tal era la importancia arqueológica de aquellas dos piedras que se decidió a estudiar ambas con atención al detalle epigráfico. A su estudio le antecedió, sin embargo, uno de E. Saavedra,<sup>1356</sup> donde se publicarían ya con reproducciones (Fig. 2.49),<sup>1357</sup> y es desde entonces y gracias a la traducción de F. Fita, que se conoce bien su contenido en árabe.<sup>1358</sup>

No es ningún enigma, y así ha sido siempre sostenido, el que la calcedonia azul fue utilizada por la condesa con función sigilar pues su nombre ERMESI(n)DIS fue allí grabado en caracteres árabes y latinos dispuestos en negativo u ofreciendo una lectura inversa, con objeto de estampar así en el documento la versión legible.<sup>1359</sup> Ya recordaba M. Aurell que los condes

<sup>1355</sup> GIRBAL, 1871, p. 122.

<sup>1356</sup> SAAVEDRA, 1872, p. 470-482, esp. p. 473, N. 6, p. 476, N. 24.

<sup>1357</sup> SAAVEDRA, 1872, p. 470.

<sup>1358</sup> También el propio E. Saavedra como E. C. Girbal un poco más tarde, agradecía a F. Fita que le hubiera facilitado la traducción del árabe de las inscripciones de los sellos: SAAVEDRA, 1872, p. 473.

<sup>1359</sup> GIRBAL, 1880, p. 389-392; SAAVEDRA, 1872, p. 473. Que no confunda la imagen que tan amablemente me ha sido facilitada por el responsable de Patrimonio de Girona para enriquecer este estudio (Fig. 2.46), el señor J. Peña, a

barceloneses se servían de la lengua árabe en el cuño de moneda,<sup>1360</sup> y no estaría tampoco demás evocar como será una práctica con continuidad, por lo menos, hasta los tiempos del rey de Aragón, Pedro I (1094-1104), pues era también de este monarca la costumbre de sellar en los documentos su firma en caracteres árabes.<sup>1361</sup> El contenido alegórico de la cornalina, concretado en una inscripción árabe que se distribuye en dos líneas y que reza O ÚNICO EN LOS CIELOS | Y JUSTO EN TUS DECRETOS! || AUMENTA MI VENTURA | POR MAÑANA Y POR TARDE,<sup>1362</sup> al invocar ciertamente al Altísimo (Fig. 2.47), ha hecho suponer que fuera sello utilizado por alguna persona de religión y, más en particular, por el hermano de la condesa, Pere Roger.<sup>1363</sup> Ciertamente es, en todo caso, que la oración aclamaría la benevolencia de un Altísimo “distinto” al del obispo, esto es, a Allah, al dios mismo del Islam<sup>1364</sup> y, en consecuencia, el empleo episcopal podría entenderse hasta un poco irreverente. Por ello, se entendería mejor que R. H. Bautier lo quisiera asociar con Guisla de Lluçà, la co-fautora del frontal.<sup>1365</sup> De un modo u otro, lo cierto es que su inserción en el antependio, más que a un intento de apropiación, pudo bien estar motivada por un anhelo decorativo, habida cuenta que, como recuerda J. Villanueva, él ni siquiera pudo transcribirlo por lo difícil de su localización, es decir, que colocado allí difícilmente podría cualquier espectador, moderno o medieval, apreciar la sutileza, sobre todo en una lengua de lectura tan diversa de la acostumbrada para la audiencia para la que fue manifiestamente creado el frontal. Por lo demás, identificar a su propietario original no puede pasar, como siempre se ha admitido, de lo más puramente especulativo.<sup>1366</sup>

Sorprende, en cambio, que sea quizá en base a una suposición tan sui generis como la de la atribución de esa piedra sigilar a Pere Roger, -dudándose además y cuando así se formula, de que, de hecho, fuera ese mismo sello aquél del altar, pues aún no se había esclarecido el enigma en torno al ostensorio-, que en la literatura más reciente se haya defendido que fue el obispo quien debió encargarse de supervisar mayoritariamente la confección del frontal de altar.<sup>1367</sup> Cuando así se ha dicho, en cualquier caso, no se ha

---

quien aprovecho para dar mi más sentido agradecimiento, pues en la instantánea la piedra se observa a la inversa de su aspecto real para que así el observador pueda leer mejor el nombre de la condesa.

<sup>1360</sup> AURELL, 1998, p. 221-222; AURELL, 2005, p. 97. Cfr. AURELL, 2004, p. 7-13.

<sup>1361</sup> UBIETO ARTETA, 1951, p. 18-19.

<sup>1362</sup> Se toma aquí la traducción de F. Fita que publicaron E. Saavedra y E. C. Girbal: SAAVEDRA, 1872, p. 476; GIRBAL, 1880, p. 389.

<sup>1363</sup> GIRBAL, 1880, p. 390-392; SAGARRA, 1922, p. 4; AURELL, 1998, p. 221; AURELL, 2005, p. 97. J. Molina y J. Duran-Porta contemplan sólo la posibilidad de que el sello pertenezca al obispo gerundense: MOLINA, 2005, p. 154; DURA-PORTA, 2015, I, p. 151.

<sup>1364</sup> Por supuesto, el dios de las tres religiones monoteístas es el mismo con distinto nombre pero, la devoción y religión completamente diversas, de ahí que se tilde de “casi irreverente”.

<sup>1365</sup> BAUTIER, 1990-1991, p. 127-139, esp. p. 137.

<sup>1366</sup> Por la misma regla de tres que permite la atribución de ese sello a Pere Roger o a Guisla de Lluçà, se podría relacionar con la propia Ermesenda de Carcassone que, al fin y al cabo, es la única de los tres que se puede conectar específicamente con una piedra sigilar de contenido en árabe.

<sup>1367</sup> DURAN-PORTA, 2015, I, p. 275.

manifestado abiertamente que tal deducción se derive de esa tesis atribucionista, pero sí se ha sustanciado a costa de afirmar que no puede concluirse que las condesas Ermesenda de Carcassone y Guisla de Lluçà tuvieran en la pieza un interés específico.<sup>1368</sup> Ya se anticipó aquí cómo, en la misma línea, los mismos estudios tenían el patronazgo de las condesas por un tópico historiográfico.<sup>1369</sup> De entrada, se podría replicar que pretender eso vale tanto como suponer que todo un nutrido grupo de historiadores han estado durante décadas conversando en un diálogo de sordos cuando, en realidad, lo que ha sucedido, es que gracias al mayor protagonismo concedido en los últimos años a la vertiente social del arte y de sus agentes, el fenómeno del patronazgo y del patronazgo femenino ha sido finalmente bien entendido como un *topos*, -y no un tópico-, es decir, un lugar común e inherente a la creación artística medieval.

Para seguir en pos de la resistencia se podría apostillar, también, que de quien no se puede determinar, desde luego contundentemente, que tuviera interés alguno en la obra es, si a caso, del bendito Pere Roger, cuya participación, y sólo indiciariamente, podría haber consistido en la donación de su sello para incorporarlo a la tabla de altar.<sup>1370</sup> No obstante, a favor de sembrar contra la opinión tradicional y en el intento de refrendar el protagonismo del obispo o, en su defecto, la falta de implicación total de las condesas, se argumenta que construcción y decoración de la catedral se integran en un proyecto unitario,<sup>1371</sup> -cuestión innegable, en realidad, vindicada hace tiempo ya por J. Molina-,<sup>1372</sup> cuya dirección debió asumirla él en buena medida. La pregunta clave es ¿por qué él y sólo él? Tantas pruebas hay para sustanciar esto como para probar que fue no Pere Roger sino Ermesenda de Carcassone, sobre quien más arriba se discutió todo lo relativo a la promoción arquitectónica, quien hubo de seleccionar, contratar y financiar a los matemáticos, arquitectos, operarios y decoradores de la catedral y, ya puestos, también de la casa canonical, como bien debió hacer para la iglesia del monasterio de San Daniel. Lo más lógico es asumir, obviamente, que debe tenerse por una empresa constructiva y decorativa, en general, colaborativa y que involucró a sendos hermanos con mayor o menor espectro de actuación. Pero así como la evidencia material apunta en dirección al varón en lo que respecta al ara de altar de mármol, así se intentará aclarar que en el caso del frontal de altar, la dirección y/o supervisión señala directamente a las féminas.

---

<sup>1368</sup> DURAN-PORTA, 2015, I, p. 198.

<sup>1369</sup> DURAN-PORTA, 2015, I, p. 198.

<sup>1370</sup> Que Pere Roger hubiera querido participar del proyecto del frontal y que, de hecho, hubiera efectivamente participado con la contribución de una joya que pudo (o no) pertenecerle, fue ya bien planteado por J. Molina (MOLINA, 2005, p. 154), pero hay una diferencia entre hacer una donación, lo que le atribuye el rol de donante, y encargarse de la dirección y supervisión de la ejecución de la obra que aportan al promotor una significación en términos de autoría mucho más connotada en términos de patronazgo según puede entenderse dentro de lo que cabría calificar como "sociología" medieval. Aquí, contrariamente, se defenderá que ese rol y prerrogativa correspondió solamente a las dos condesas, cuando no en mayor medida a la propia Ermesenda de Carcassone.

<sup>1371</sup> DURAN-PORTA, 2015, I, p. 198.

<sup>1372</sup> MOLINA, 2005, p. 150.

In dubio pro reo o en interés de la preeminencia de Pere Roger todavía se ha sostenido, sin embargo, que la ejecución del frontal respondió a un proceso duradero y que para cuando debió concluirse, es decir, para cuando más o menos se ha querido situar una supuesta donación monetaria de Guisla de Lluçà,<sup>1373</sup> la dicha condesa no tenía relación especial con la ciudad de Girona ni, por extensión, claro, con su iglesia, más que para hacer alguna contribución financiera al mueble.<sup>1374</sup> Ciertamente, cuando el 21 de septiembre de 1038 se fija documentalmente su encargo, la obra no era entonces nada más que eso, un compromiso y un proyecto. También es cierto que el legado testamentario de Bernardo Armengol de 1048 “*ad opera tabulae aurae aecclisiae Sanctae Mariae sedis Gerundae duas uncias auri*”,<sup>1375</sup> debe leerse inequívocamente como el destino de dos onzas de oro a la tabla del altar. ¿Significa ello que diez años después de acometido el encargo el frontal todavía no se había terminado? No es esta la única donación medieval posterior que debió necesariamente revertir en el antipendio. En 1118, el sacristán mayor de la sede, Pedro Bernardo de Salt, entregaba “*ad tabula eiusdem altaris duos annullos aureos qui ibi mitantur*”,<sup>1376</sup> es decir, dos anillos suyos de oro con destino al frontal.<sup>1377</sup> Pero es que no sólo esas joyas debían añadirse por orden del canónigo, sino también un tercer anillo del que estaba en posesión de una parte y que “*obtulit Deo et huic sacro altari genitricis Marie anullum aureum episcopalem*”, es decir, que obtuvo por la gracia divina, tratándose como se trataba de un anillo episcopal de oro, y que disponía, igualmente, para el altar gerundense. Quizá uno que, como señaló ya muy elocuentemente F. X. Altés, habría heredado de quien fue su tío, Bernardo Bernardo, obispo de Carcassone (1060-1076).<sup>1378</sup>

Ya se anticipó que piezas como la de Ripoll avalaban la incorporación progresiva e ininterrumpida de apliques a los frontales de orfebrería. Igual de bien se sabe, no obstante, que fue también recurrente en el período medieval el que algunas mandas se previeran a la reparación de esos muebles. Lo documentaría, por ejemplo, la donación que tras la muerte en 1068 de Arsenda de Fluvià se realiza en su nombre de una cierta cantidad de plata con que

---

<sup>1373</sup> DURAN-PORTA, 2015, I, p. 199. Donación, en todo caso, solamente especulada pues no hay de ella documento ninguno.

<sup>1374</sup> DURAN-PORTA, 2015, I, p. 199.

<sup>1375</sup> FELIU, SALRACH, 1999, II, p. 714-717, doc. 344.

<sup>1376</sup> ALTÉS, 1979-1980, p. 142.

<sup>1377</sup> Ya J. Villanueva se hizo eco de como al testar Berenguer Guillermo ofrendaba en 1132 “*ad tabulam altaris Sanctae Mariae XL, et I mancusos almodienses*”, y la interpretó como una cantidad de dinero que debía destinarse al frontal de altar. Más recientemente, J. Sureda ha sugerido que la manda se reservase a la creación de las tablas de plata con que se ornarían los laterales y la parte posterior de la mesa de altar (SUREDA, 2008, p. 347), fundidas en paralelo al mueble de oro, y que se tienen, en realidad, de hechura gótica por el tipo de figuración mariana (ESPAÑOL, 2005, p. 219-220). En cualquier caso, la donación estaría en línea con la de 1118 y una posterior de 1164.

<sup>1378</sup> ALTÉS, 1979-1980, p. 143.

debe subsanarse un frontal patrocinado en 1016 por el abad del monasterio de San Andrés de Trespunts con la mediación del obispo urgelitano san Armengol.<sup>1379</sup> Pero no cabe, en todo caso, referir otros lugares cuando en la propia documentación gerundense existe un legado testamentario fechado en 1164, el de Arnaldo de Llers, por el que de unos trescientos maravedíes el noble “*dimitto C ad tabulam sancte Marie sedis gerunde reficiendam*”, es decir, dona cien para restaurar/reconstruir (*reficiendam*) la tabla del altar de la catedral.<sup>1380</sup> Que el frontal de Girona hubo de remozarse y enriquecerse en varias ocasiones más allá de los donativos de 1048 y 1118, lo fían las cien onzas de oro que tenía de más cuando se fundió respecto de las trescientas de Ermesenda de Carcassone.

A pesar de ello, nadie podría decir sin riesgo a equivocarse que el legado de Bernardo Armengol diez años después del de la condesa fuera indicativo de que, para entonces, el mueble no estaba todavía terminado. Del mismo modo podría aducirse que sus dos onzas sirvieran a alguna restitución o enriquecimiento posterior. Sea como fuere, ello no afecta en nada al discurso pues, como se verá, la intervención de suegra y nuera debió ser muy anterior, desde luego mucho más cercana a la fecha de consagración, siendo además que ni mucho menos debió limitarse a la financiación, sino incluir su participación en el diseño del mismo que, en general, puede y debe imputarse, sobre todo en cuanto a la concepción global del programa, a alguno o varios de los miembros del clero canonical gerundense, por supuesto, mucho más versados que ellas, -¡y dónde va a parar!-, en materia teológica y religiosa.<sup>1381</sup> El legado de 1048 tendría repercusión en la reflexión de la manera como últimamente se ha propuesto, esto es, haciendo responsable fundamental de su supervisión al obispo Pere Roger. Y, es que, si el dicho donativo correspondiera a una fase de remate del frontal entonces al colocar, como se ha hecho, la contribución de Guisla de Lluçà hacia 1045 y, por tanto, más cerca de ese horizonte temporal de finalización, de repente la suposición de su “desinterés” y

---

<sup>1379</sup> *Vide supra* CASE STUDY 01.

<sup>1380</sup> MARQUÈS, 1968-1969, p. 225-226, doc. 22.

<sup>1381</sup> Así lo sostienen también J. Molina (MOLINA, 2005, p. 153) y J. Duran-Porta, salvo porque este último hace mayoritariamente responsable a Pere Roger (DURAN-PORTA, 2015, I, p. 275). En realidad, toda la cuestión debería matizarse en la línea que ya apuntó J. Molina, es decir, teniendo en cuenta que seguramente a la confección del programa del frontal sirvió como fuente de modelos, especialmente para el desarrollo de los temas menos habituales, algún manuscrito iluminado (MOLINA, 2005, p. 153). Ello significa que, obviamente, debe descartarse una participación heterogénea de todo el clero canonical, más reducirla a alguno o algunos de los canónigos relacionados con el *scriptorium* catedralicio. Al respecto, J. Molina recordaba la iluminación allí del código ya aludido de las Homilias de Beda (Museu Diocesà de Girona, Inv. 44). Como se dijo, se tiene su iluminación como propia del siglo XI, ajustándose quizá al tercer cuarto de la dicha centuria. La desaparición del frontal de altar impide, por supuesto, cualquier observación sobre ello, pero tampoco puede dejar de ponerse en valor la dependencia iconográfica de ese manuscrito respecto de manuscritos anteriores y ciclos de imágenes de la antigüedad clásica que ha estudiado e identificado A. Orriols (ORRIOLS, 2001, p. 167-178; ORRIOLS, 2004, p. 483-500; ORRIOLS, 2008, p. 195-217). Supondría ello un conocimiento y una cultura especialmente rica de parte del clero gerundense, si se quiere, de generación anterior y que, sin duda, debió revertir sobre la concepción del antependio orfebre.

de la ausencia total de relación de la dicha condesa con la catedral y la ciudad, evidentemente, estaría del todo informada.

Sucede que así trazada, la teoría adolece de su mismo planteamiento pues, en realidad, no se ha documentado nunca y difícilmente se hará, una conexión concreta de la mujer de Berenguer Ramón I con la iglesia gerundense ni con la propia urbe más allá del esmalte del frontal. De hecho, toda vinculación atestiguada de la condesa con alguna institución eclesiástica, -salvo una que, encima, no fructificó-,<sup>1382</sup> está, como se vio, en todo mediada por la co-participación simultánea de su suegra Ermesenda de Carcassone. Con ello, además, se puede explicar mejor por qué difícilmente la injerencia de Guisla de Lluçà debe colocarse hacia 1045. Para así razonarlo se ha dicho que la primera mención documental suya ostentando la dignidad de vizcondesa se fecha en aquel año<sup>1383</sup> y que ello marca el *ante quem* de su intervención.<sup>1384</sup> Este título hubo de obtenerlo, ciertamente, a raíz de sus segundos esponsales con Udalardo II, vizconde de Barcelona. Hay poca certeza, sin embargo, en la idea de que ese casamiento ocurriera en 1045.

Habiendo enviudado en 1035 de su primer marido, -el conde Berenguer Ramón I-, toda la historiografía ha supuesto siempre, y con razón, que dichas segundas nupcias se celebrarían poco después, antes se decía que entre 1035 y 1036 y,<sup>1385</sup> más recientemente, que en 1037<sup>1386</sup> por constar documentalmente todavía entonces como *comitissa*.<sup>1387</sup> Que hubieron de pasar, desde luego, menos de diez años se ha fundamentado en la idea de que ese matrimonio debió pensarlo su padre Sunifredo, señor de Lluçà, para garantizar un maridaje aún más trascendente a los intereses de su causa y la de la casa vizcondal de Barcelona:<sup>1388</sup> el casamiento del sucesor condal y nieto de Ermesenda de Carcassone, Ramón Berenguer I, con Isabel de Barcelona, hermana de aquel mismo Udalardo II, y que tuvo lugar tan pronto como en 1039.<sup>1389</sup> El frontal gerundense identifica a Guisla de Lluçà todavía como condesa y no vizcondesa. En consecuencia, si la pieza se encarga en 1038, todavía habría razones ulteriores para suponer que su segundo matrimonio pudiera haber tenido lugar ese mismo año.

---

<sup>1382</sup> Se trata del intento que propician Berenguer Ramón I y Guisla de Lluçà de someter el monasterio barcelonés de San Pedro de las Puellas a la autoridad episcopal de Barcelona (AURELL, 1991b, p. 322, Vid "*Autres documents*").

<sup>1383</sup> SABALA, 1972, p. 32, 39-41, doc. 1.

<sup>1384</sup> DURAN-PORTA, 2015, I, p. 276.

<sup>1385</sup> Así lo continúa sosteniendo, por ejemplo, J. M. Salrach (SALRACH, SANS I TRAVÉ, 2002, p. 69).

<sup>1386</sup> GIL ROMÁN, 2004, I, p. 128.

<sup>1387</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.19. En todo caso, que se celebró el matrimonio poco después de enviudar lo confirma uno de sus propios hijos, Guillermo: "*vicecomitem quem habuit maritum post patris mei obitum*" (el vizconde a quien tuvo por marido después de la muerte de mi padre) [Trad. Autora]: AURELL, 1991b, p. 322.

<sup>1388</sup> SALRACH, SANS I TRAVÉ, 2002, p. 69; AURELL, 2005, p. 91. Sobre éstas y otras alianzas matrimoniales con el mismo fin: RUIZ-DOMÉNEC, 1985, p. 65; RUIZ-DOMÉNEC, 2006, p. 108-110.

<sup>1389</sup> AURELL, 1998, p. 212.

Y así, y aunque todo ello no fuera todavía lo suficientemente demostrativo de que se volviera a casar antes de 1045, hay dos circunstancias que parecen refrendar la opinión consensuada de que así fuera. En primer lugar, sería Guislaberto, obispo de Barcelona (1034-1062), quien hasta 1041 detentó por regencia y en nombre de su hermano, Udalardo II, los poderes asociados al vizcondado de Barcelona.<sup>1390</sup> Esto podría justificar que no fuera hasta más tarde que Guisla de Lluçà tuviera la facultad de rubricar o constar haciendo gala de su nuevo estatus vizcondal, aún habiéndose desposado con su nuevo marido incluso antes de 1045. Pero sucede, además, que es ese mismo año de 1041 cuando los vizcondes barceloneses se levantan en rebelión contra los condes de Barcelona, esto es, contra Ermesenda de Carcassone, condesa *honoris*, y Ramón Berenguer I, en una contienda que no hubo de encontrar la paz hasta 1059.<sup>1391</sup> La dicha animadversión haría complicado, o cuanto menos subversivo, que de 1041 en adelante Guisla de Lluçà, miembro de pleno derecho de la familia vizcondal barcelonesa, -aunque fuera hipotéticamente desde 1045-, abrazara cualquier tipo de iniciativa con su ex suegra, contra quien se habían alzado el resto de integrantes de su nueva casa.<sup>1392</sup>

Por otro lado, existe otro contexto mucho más plausible de patronazgo conjunto del frontal de altar, exactamente entre un momento inmediatamente posterior al de su encargo en 1038 y justo antes de que la nuera contrajera segundas nupcias o, si se quiere, justo antes de la insurrección desatada en 1041.<sup>1393</sup> Coincidiría esa época con el momento en que, como legítima heredera del condado de Osona por voluntad testamentaria del difunto Berenguer Ramón I, Guisla de Lluçà tenía todo en su mano *lex-legis* para, de haber querido, disputarle a su suegra toda capacidad virtual de regencia.<sup>1394</sup> Atención a lo poco fortuito que parece el que

---

<sup>1390</sup> GIL ROMÁN, 2004, I, p. 124.

<sup>1391</sup> SOBREQUÉS, 1957 (1980), p. 55-114; MINGUEZ, 2004, p. 219-223; GIL ROMÁN, 2004, I, p. 124; AURELL, 2005, p. 93, 95; RUIZ-DOMÈNEC, 2006, p. 85-139. Para entender cómo afectan las revueltas y levantamientos de los señores feudales y el consecuente empobrecimiento de la soberanía condal: BONNASSIE, 1979-1981, I, p. 539-678.

<sup>1392</sup> De hecho, se conoce que Guisla de Lluçà acabará jurando fidelidad no a Ermesenda de Carcassone, sino a Ramón Berenguer I y Almodis de la Marca hacia 1053 (AURELL, 1991b, p. 322 Cfr. BOFARULL, 1836 (1982), II, p. 21).

<sup>1393</sup> Todo este razonamiento nos lleva a concordar con la cronología que ya sugirió M. Castiñeiras para la intervención de Guisla de Lluçà sobre el frontal de altar entre 1038 y 1041: CASTIÑEIRAS, 2008a, p. 19.

<sup>1394</sup> En su testamento emitido en 1032 y publicado en 1035, Berenguer Ramón I cedía la tutela sobre los condados de Barcelona y Gerona a los dos hijos que tuvo de su primera esposa, Sancha, esto es, Ramón Berenguer I y Sancho respectivamente, mientras que el condado de Osona lo debían recibir en herencia Guisla de Lluçà y su hijo, Guillermo (UDINA, 2001, p. 83-85, doc. 8, p. 85-88, doc. 9). A la par, Ramón Borell en su propio testamento había dado potestad a su mujer, Ermesenda de Carcassone, para velar por el devenir de los tres condados de forma vitalicia (*Vide supra*). Sucede, sin embargo, que se da a la muerte de Berenguer Ramón I la minoría de edad todavía de Ramón Berenguer I. El marido de Guisla de Lluçà había colocado sus derechos sobre Osona bajo "*obsequio et baiulia filii mei Remundi*", es decir, bajo la autoridad última del pequeño Ramón Berenguer I. En consecuencia, era factible que como "tutora" del joven Ramón Berenguer I, Ermesenda de Carcassone pudiera gobernar los asuntos que le competían. No obstante, como recuerda X. Gil Román, era en realidad Guisla de Lluçà quien como consorte viuda, madre y madrastra de los

todas las donaciones en las que se ha documentado la participación conjunta de Ermesenda de Carcassone y de su nuera se atestigüen sólo y precisamente a partir de enviudar esta última. Es quizá en la voluntad de la primera de evitar que la segunda opusiera reclamación a sus derechos condales, que inexcusablemente propició Ermesenda de Carcassone todas aquellas acciones, si se quiere de estrategia política, incluida la de desdoblarse el protagonismo para la confección de la tabla gerundense. Puede entenderse, sin embargo, también en el sentido opuesto, es decir, si se dio en coincidencia con el momento en que Guisla de Lluçà hubo de estar ya desposada con Udalardo II, puede que la suegra instigara todas esas acciones con miras a compensarla por haber renunciado, a razón de este casamiento (forzado por el padre, Sunifredo de Lluçà), a sus derechos sobre el condado de Osona.<sup>1395</sup> Aunque fueran maniobras con finalidad diplomática no debe sorprender que se vehiculen en el seno de lo religioso, pues no puede olvidarse que Ermesenda de Carcassone halla siempre amparo para sus acciones en el corazón de la Iglesia y, como corolario, en la “voluntad” divina de donde emana su “legítima” autoridad para regir y, en la práctica, gobernar. Además, que el encargo se estipulara en coincidencia con el acto de dedicación de la catedral de Girona no significa sine qua non que el proyecto en general, tanto en su diseño como en lo que compete a los responsables para su ejecución, no hubieran sido ya previstos con antelación y que, por lo menos el esmalte con el retrato de Guisla de Lluçà, existiera ya entonces o se obrara muy poco después.

Esa, de hecho, es la que uno entendería como la única y principal problemática en torno al patrocinio de la tabla, es decir, la de comprender si la cabeza pensante fue fundamentalmente Ermesenda de Carcassone o si, como pensó ya J. Villanueva, fue Guisla de Lluçà quien llevó a término los deseos de su suegra.<sup>1396</sup> La clave podría desvelarla, quizá, el dispositivo figurativo del propio frontal de altar pues, aunque su desaparición motive que desafortunadamente ignoremos mucho, lo que sí conocemos se intuye especialmente explícito. El foco principal de la tabla era la Virgen con el Niño, haciéndose acompañar de un extenso ciclo con “varios pasajes de la vida del Salvador”.<sup>1397</sup> Se podría inferir, además, que la calificación de “incólume” que recibe la imagen mariana a razón del inventario bajomedieval podría esbozar una del tipo entonces habitual de la *Maiestas Mariae*, en posición rigurosamente frontal y entronizada pero con el Niño en brazos y encarnándose ella, por tanto,

---

descendientes legítimos a los condados tuviera todas las papeletas para haber asumido la oportuna regencia (GIL ROMÁN, 2004, I, p. 123).

<sup>1395</sup> Esta cuestión es, a todos visos, imposible de resolver, habida cuenta de la imposibilidad de determinar documentalmente cuando se produjo exactamente el casamiento de Guisla de Lluçà con Udalardo II. De lo que hay menos dudas es de que la acción colaborativa suegra-nuera debió darse como máximo entre 1038 y 1041.

<sup>1396</sup> VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), XII, p. 181. Cfr. MARQUÈS, 1959, p. 216.

<sup>1397</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.28.



al mismo tiempo, como custodia de la *Sabiduría* y vía de confirmación del dogma.<sup>1398</sup> La extensión temática del antipendio, como se dijo, hace plausible, igualmente, que buena parte del programa contemplara una profusión de escenas que acentuaran el misterio de la Encarnación y que, poniendo el acento en María, sirvieran a enfatizar su valencia como madre. Todas estas cuestiones propias de la doctrina mariológica encajan bien con un repertorio que a mayor alcance estaría, por tanto, centrado esencialmente en Cristo pues, en la exégesis bíblica carolingia que todavía informaba en buena medida cualquier reflexión teológica en estas tierras para esta cronología, la discusión de los dogmas marianos será estrictamente dependiente de los debates cristológicos.<sup>1399</sup> De resultas, no se sale de lo esperado que un programa con semejantes connotaciones eclesiológicas y que preside la Virgen María, acoja literalmente a su alrededor los episodios que informan los misterios entono al Hijo.

Más interesante, sin embargo, es la representación de la Virgen con corona, es decir, de María-reina. Es en una de las homilías de Erico de Auxerre (860-880) donde, como resolvió D. Iogna-Prat, en la conceptualización casi incipiente de la fiesta de la Purificación, se detecta la caracterización de la Virgen como la gran intérprete para la celebración terrena del reino celestial y, con ello, donde se empieza a fijar, desde Occidente, la regalía de María.<sup>1400</sup> De hecho, preocupado el exégeta sobre las verdades que informan otro dogma, el de la Asunción de la Virgen, en su comentario en otro de los sermones a la instrucción de Marta y María que refiere el Evangelio de Lucas (Homilía I. 23<sup>1401</sup>), afirma "*Ferunt enim quidam codices quod odierna die a filio suo domino Ihesu christo, in caelestibus fuerit prouecta palatis*",<sup>1402</sup> es decir, que dicen algunos manuscritos que en el día de hoy ha sido ella [la Virgen] llevada por su hijo el Señor Jesucristo, a los palacios celestes. Pero, al mismo tiempo y viendo que "*quod quia a beato hieronimo in epistola quam ad Paulam scripsit apocriphum asseueratur, minus fidenter a catholico sensu recipitur*" (Homilía I. 23),<sup>1403</sup> es decir, que como se sostiene en una carta apócrifa de san Jerónimo a Paula (epístola, en realidad, del pseudo-Jerónimo), y dado que la Ortodoxia rehúsa recibir esa verdad, lo mejor es zanjar el asunto a su modo, esto es "Nos

---

<sup>1398</sup> Esta Virgen está lejos todavía, sin embargo, del tipo que emanará de la reforma gregoriana a partir de los años 50' del siglo XI y del pontificado de Gregorio VII (1073-1085), mientras que, contrariamente y como es lógico se acerca más al tipo de las llamadas *Majestades* otonianas. Una imagen bastante aproximada de cómo podría ser esta Virgen en repoussé la ofrece la Cubierta del Sacramentario de Bertoldo (Pierpont Morgan Library, Ms. M. 710) (Fig. 2.50), pues, con toda la debida precaución por tratarse de una obra de entre 1215-1217, la caracterización coincide, en la corona con pedrería, el broche del pecho con gemas, y los dos medallones a un lado y otro de la corona de María, con lo que sabemos de cómo debía ser la de Girona por la descripción del inventario cincocentista.

<sup>1399</sup> IOGNA-PRAT, 1992, p. 101-105; IOGNA-PRAT, 1996, p. 77-80.

<sup>1400</sup> IOGNA-PRAT, 1992, p. 106, 113; IOGNA-PRAT, 1996, p. 82-83.

<sup>1401</sup> Siguiendo la clasificación de las Homilías de Erico de Auxerre que estableció H. Barré (BARRÉ, 1962, p. 78, 164)

<sup>1402</sup> CHARLIER, 1957, p. 79-80.

<sup>1403</sup> CHARLIER, 1957, p. 79-80.

*tamen debemus credere, eam filio suo in caelestibus conregnare*" (Homilía I. 23),<sup>1404</sup> que nosotros debemos creer que ella [la Virgen] reina con su Hijo en los cielos.

Y si con la glorificación mariana del pseudo-Jerónimo que alude Erico de Auxerre y sus glosas se ancla casi in perpetuum la imagen de la Virgen-reina, tampoco puede olvidarse que así como en el misterio virginal permite desarrollar a este último "un modelo celestial de ejemplaridad"<sup>1405</sup> así y, por extensión, convierten sus homilías a la Virgen en una poderosa mediadora. Rol de *mediatrix* que antes de él ya se encargó de poner en valor otro de los más importantes representantes de la glosa patristica carolingia, Ambrosio Autperto († 784),<sup>1406</sup> quien asimilará el sacrificio redentor de Cristo a la ofrenda que hace la Virgen al presentar a su Hijo en el Templo, resumiéndolo en una sucinta pregunta: "*Quis putas posset indicare inter huiuscemodi obsequia, animi tui sensum, o beatissima Virgo, cum hinc cerneres ex te natum tantillum infantem, illinc attenderes Deum immensum, hinc creatum, illinc Creatorem, hinc infirmum, illinc fortissimum, hinc alendum, illinc alentem, hinc non loquentem, illinc angelos docentem?*",<sup>1407</sup> ¿qué crees tú puedan significar para nosotros, oh santísima Virgen, esas ofrendas tuyas, y qué sintió tu alma cuando percibiste que ese niño estaba aquí y cuando notaste la inmensidad de Dios, aquí creado, allí Creador; aquí el débil, allí el Todopoderoso; aquí el que fue alimentado, allí el que alimenta, aquí el que no sabe, allí el que instruye a los ángeles?.

La Cataluña condal de la primera mitad del siglo XI es heredera de las formas de administración carolingias<sup>1408</sup> y de la articulación colaborativa que imponen los otones en la Europa contemporánea del Imperio aumentando las cargas temporales de sus obispos pero, al mismo tiempo, siendo del emperador el control superior sobre este modelo de religión cuasi sacerdotal y de Iglesia-Estado.<sup>1409</sup> Se ha reseñado ya aquí como Ermesenda de Carcassone recibe el testigo de un sistema gubernamental muy parecido, apoyado en la institución eclesiástica regional sobre la que tiene todo tipo de derechos que facultan su injerencia, sobre todo de presentación, eligiendo obispos y designando abades. Y si la cultura figurativa otoniana desarrollará, sobre todo, por vía de la iluminación de manuscritos, un modelo mimético de autoridad que hace corresponder la *maiestas* o potestad soberana de Cristo con la del emperador,<sup>1410</sup> así será también que, paulatinamente, en el seno de esa misma tradición

<sup>1404</sup> CHARLIER, 1957, p. 79-80.

<sup>1405</sup> Principalmente para el clero regular y los soberanos del Imperio: IOGNA-PRAT, 1992, p. 112. Cfr. KANTOROWICZ, 1989, p. 51-79.

<sup>1406</sup> IOGNA-PRAT, 1992, p. 107-109; IOGNA-PRAT, 1996, p. 84-89.

<sup>1407</sup> AMBROSIO AUTPERTO, 1979, p. 987.

<sup>1408</sup> BONNASSIE, 1979-1981; SALRACH, 1978.

<sup>1409</sup> BRÜHL, 1977, p. 42-56. Cfr. BRÜHL, 1990.

<sup>1410</sup> KANTOROWICZ, 1946, p. 61-78; DESHMAN, 1976, p. 375-405.

cultural y bebiendo de la misma idea de majestad imperial, la Virgen, como recuerda D. Russo, se acabará imponiendo, por la prerrogativa de su maternidad,<sup>1411</sup> en el centro de la relación que se establecerá entre Dios y el emperador y, por extensión, de toda la familia imperial, aunque sirviendo especialmente de referente santo a las mujeres de la misma dinastía.<sup>1412</sup>

Así se ilustra, por ejemplo, en la Virgen que corona a Inés de Poitou, esposa del emperador Heinrich III (1039-1056), en la miniatura del *Speyerer Evangeliar* (Echternach, 1043-1046) (Madrid, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, *Codex Aureus Escorialensis*, Vit. 17, f. 3r.) (Fig. 2.51). La virgen del antipendio gerundense, no obstante, aparece coronada y entronizada y portando al Hijo en sus brazos. Por ello, una imagen más cercana, es la que ofrece la miniatura del *Uta Evangeliar* (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 13601, f. 2r.) (Fig. 2.52), que promovió la abadesa Uta I de Niedermünster entre 1002 y 1025, y donde María atiende a la misma fórmula en Majestad informándose el tipo, además, de la misma relación de soberanía o regalía, al aparecer Uta I representada a los pies de María y ofrendándole el mismo códice en el que se hace retratar. Y, es que, no se puede olvidar que la prelada pertenecía a la casa imperial en virtud del parentesco con su tía, la emperatriz santa Cunegunda de Luxemburgo, esposa de Heinrich II (1002-1024). ¿Qué ocurre, sin embargo, con el resto del corpus figurativo del frontal?

En un templo catedralicio consagrado en honor de María sería lógico pensar que con la decoración de su altar mayor dedicado a la titular se hubiera querido implorar su intermediación. La metáfora se había transformado ya desde hacía siglos en el instrumento más eficaz del sistema eclesiológico de representación del Occidente cristiano. No obstante, así como esto es indisputable y bien sabido, así de indiscutible sería pensar que un repertorio figurativo como el del antipendio gerundense, concebido como aparato icónico de auto-significación de dos condesas cuya fuente de autoridad estaba anclada en la propia doctrina eclesiástica que les permitía obrar con la anuencia divina, recurriera entonces a vehicularse y por analogía, también desde lo simbólico. Por ello, no es casual que el esmalte que retrata a una de sus promotoras fuera a colocarse justo debajo de los mismísimos pies de la Virgen con la que se construye así un vínculo visual en términos de identidad.<sup>1413</sup> Sucede que si las

---

<sup>1411</sup> Ya en los estudios de A. Grabar se hacía incidencia en la prerrogativa materna de la Virgen para asociar a María ciertas imágenes propias de la iconografía cristológica, como la circunscripción al interior de una mandorla: GRABAR, 1955, p. 272-286.

<sup>1412</sup> RUSSO, 1996, p. 223-232.

<sup>1413</sup> Entre la multitud de obras más o menos contemporáneas con retrato de donantes postrados, arrodillados o simplemente posicionados a los pies de los santos, de la Virgen y de Cristo, pueden citarse el mismo frontal de altar de oro la catedral de Basel (c. 1022-1024) (Musée de Cluny Inv. Cl. 2350), que más arriba se propuso como paralelo formal, junto con los prototipos de Aachen y Milano, incorporando a los pies de un gran Cristo repujado la imagen en proskynesis del emperador Henry II y de su esposa Cunegunda; también la *Hermann-Ida-Kreuz* del arzobispo Hermann

virtudes que asocian a la Regina Coeli sirvieron a los teólogos carolingios a establecer un modelo de comportamiento de los clérigos que, en la medida en que emulara sus méritos, les permitía obtener la sanción celestial, así hubo de extenderse ese principio también y desde los tiempos del emperador Charles le Chauve (840/875-877), a los y las soberanos/as del Imperio y de la Europa franca, valiéndose de María como *exemplum*, y consiguiendo la legitimidad deseada para todas las acciones que, como sus propias ofrendas, fueran colocadas bajo su protección.<sup>1414</sup>

En su configuración, la representación de la condesa justo debajo de María-reina bebería de la misma semántica de que se nutre aquella plástica otoniana y teología carolingia. No podría decirse, sin embargo, que el de Guisla de Lluçà fuera concebido, a diferencia del de Uta I, como un verdadero retrato de donante, es decir, con el personaje sujetando una réplica del don o apuntando en dirección a él. Si fue así, no podemos saberlo. Lo único que nos consta es que la fémina se representó sentada. No obstante, es menester recordar como esa tradición figurativa otoniana se alimenta en su formulación, a su vez, de la misma exégesis carolingia<sup>1415</sup> tanto como de las antiguas caracterizaciones bizantinas y romanas de *María Regina*.<sup>1416</sup> Y así, quizá no estaría de más proponer que para la imagen de la condesa se hubiera privilegiado un tipo informado por aquel trasunto semántico pero que emulando, por ejemplo, el modelo que establecen figuraciones como la del papa Pascual I (817-824) en los mosaicos absidales de Santa Maria in Dominica,<sup>1417</sup> con el potentado situado a los pies de una Virgen con el Niño entronizado y ataviada con los atributos de aquella iconografía regia pero sin sostener maqueta u ofrenda alguna, quisiera poner más el énfasis en la virtud intercesora de la Madre de Dios que no en el acto mismo de donación.

---

de Köln (1036-1056) (Kolumba Kunstmuseum des Erzbistums Köln, Inv. Nr. H11) (Fig. 2.53) o la *Giselakreuz* de la reina Gisela de Hungría (1006/1007). De las dos últimas, la primera es un interesantísimo caso de *spolia* pero el revestimiento de cobre con los retratos incisos del arzobispo y de su hermana Ida pertenecen al período de su mandato (KINNEY, 2016, p. 97-119). Son, en realidad, dos ejemplos de piezas encargadas para conmemorar a sus parientes, pues también la de Gisela debía destinarse al sarcófago de su madre (HEYM, 2008, p. 218-223; MARTIN, 2012b, p. 17) y lo que más interesa aquí resaltar de ambas es que, como tales, los personajes se representan no como donantes (pese a que las inscripciones los identifiquen como tales), sino en genuflexión a tocar de los pies de la Virgen y de Cristo respectivamente pues, la idea que persiguen los patrocinadores es la propiciar la intermediación santa hacia Ida y la madre de Gisela en su caso. Mucho de este tipo de concepción debe suponerse en el frontal de altar gerundense donde, como se verá y como se ha anticipado, aunque el protagonismo del patronazgo parezca centrado en Guisla de Lluçà, es muy probable que la cohesionadora del aparato visual y figurativo fuera la propia Ermesenda de Carcassone, buscando “neutralizar” las aspiraciones de su nuera o, más bien, granjearse su apoyo a la regencia en ciernes, honrándola por no intentar imponer sus derechos sobre los de su suegra.

<sup>1414</sup> IOGNA-PRAT, 1992, p. 113-116; IOGNA-PRAT, 1996c, p. 100-107; COURBET, 1996.

<sup>1415</sup> BARRÉ, 1939, p. 153-162, 303-312.

<sup>1416</sup> Para la discusión del tipo iconográfico y su origen: LAWRENCE, 1925, p. 150-161; BERTELLI, 1961, p. 47-59; OSBORNE, 1981, p. 303-306; NILGEN, 1981, p. 5-20; ANDALORO, 1986, p. 103-112; WOLF, 1990a, p. 119-124, con bibliografía ampliada; LIDOVA, 2010, p. 231-243.

<sup>1417</sup> Sobre cómo la soberanía pontifical se nutre de la simbología mariana y el contexto religioso que lo informa: MACCARRONE, 1960, p. 633-742.

Al mismo tiempo y aunque parezca contradictorio, no debe dejar de exaltarse lo importante de que Guisla de Lluçà absorbiera la autoría del frontal por ser el medallón de pedrería en torno al esmalte con su retrato el que contenía las palabras “ME FIERI IUSSIT” que identificaban al creador del antependio. Y lo expresamos así, tal cual, al *creador*, por el empleo del “me” que convierte la obra en un objeto parlante con lo que, en consecuencia, se da la puntilla al desplazar con el objeto mismo toda la posible atención del auditorio potencial de un artesano orfebre encargado de su realización material y para el que se prima el anonimato, hacia el verdadero autor, esto es, el promotor o, en su caso, la que debe tenerse no sólo como posible financiadora y facilitadora, -por lo menos de los esmaltes-, sino también quizá como *actor intellectuallis* o responsable para hacer conjugar a los canónigos gerundenses que idearon el programa un discurso visual que ensalzara sus propias bondades, -¿cómo?-, amparándolas bajo las virtudes mismas de la Virgen y de quien, con ello, se invoca su mediación. La paradoja, no obstante, de que Guisla de Lluçà se identifique como creadora pero, al mismo tiempo, no se retrate explícitamente como donante, podría esclarecer otra pregunta sin duda del todo pertinente. ¿Fue ella, entonces, quién orquestó junto a los clérigos semejante corpus semántico? Todo parecería indicarlo si no fuera porque el rescate de la posibilidad de que la piedra sigilar de Ermesenda de Carcassone hubiera formado parte desde el principio del ornato del frontal podría contradecirlo (Fig. 2.46).

Discutible es que los fieles pudieran haber entendido el contenido árabe de su sello, -que no el latino-, tan cuestionable como que entonces la feligresía en sí misma habitualmente hubiera podido contemplar siquiera de cerca los detalles más menudos del antependio. Se ha documentado y ha sido bien estudiado cómo, por lo menos desde el siglo XII, hubo de estar expresamente de ella segregado el espacio del presbiterio y con ello el del altar mayor y el del propio coro canonical allí situado, pues por fortuna han sobrevivido varios fragmentos de un cancel todavía de hechura románica que bien debió prestarse a esa separación.<sup>1418</sup> Antes, sin embargo, de profundizar en esta cuestión conviene matizar la transcendencia de que Ermesenda de Carcassone incrustara en la pieza por ella financiada, -sin margen de duda gracias al acta de consagración-, el objeto que le servía a legalizar con su firma los asuntos de gobierno.

Se debe a Robert Maxwell el estudio más importante sobre la influencia de la praxis diplomática en la concreción figurativa de un tipo específico de retrato de donación que se

---

<sup>1418</sup> Aunque los restos conservados de ese cancel de mármol resulten propios de una obra un poco más tardía a los tiempos de Ermesenda de Carcassone (MARQUÈS, 1961, p. 39-44; SUREDA, 2008, p. 342-343, 347), es factible entender que el coro mismo tuvo siempre algún tipo de separación de clero y fieles.

extiende para todo el período medieval.<sup>1419</sup> Consiste, fundamentalmente, en la representación del donante portando como atributos los instrumentos que facultan y legalizan la misma ofrenda por la que, en última instancia, se hacen retratar, adquiriendo la forma de las tablillas cerúleas o de los diplomas donde se redacta. Resultan especialmente inspiradoras sus conclusiones al identificar así, el autor, un perfil de promotor laico particularmente preocupado tanto por divulgar una imagen letrada de sí mismo como por transformar su retrato y, por extensión, la obra sobre la que está plasmado, en un acto notarial, es decir, haciendo del objeto una herramienta que siendo capaz de mayor publicidad que un documento escrito, se presta del mismo modo que el diploma a legitimar la ofrenda del donante. Por ello, tampoco parece arbitrario que Ermesenda de Carcassone en lugar de hacer inscribir su nombre, prefiriera depositar en el frontal su sello a perpetuidad. La piedra con su nombre, por asociación a su función original, -la de legalizar-, sería así el equivalente a un retrato, -textual-, de donante del tipo ya descrito pero, además y por correlación, se prestaría a autenticar su donación en cuestión, la de las trescientas onzas de oro. Pero es que, además, en una obra donde la que legitima y autoriza es la mismísima Virgen María, que la condesa asuma el papel otorgado al prototipo sacro, la convierte en “autora” por encima incluso de Guisla de Lluçà y de cualquier otro de sus futuros fautores, esto es, los humildes donantes que con sus mandas vayan progresivamente enriqueciendo y reparando el frontal en los siglos posteriores.

Con ello nos quedan pendientes todavía de resolver no una, sino dos cuestiones. La primera, en lo relativo a la necesaria invisibilidad o, mejor dicho, reducida visibilidad de la obra tras su colocación en el espacio del altar. El asunto, sin embargo, se zanja pronto si uno hace presente otra dialéctica connatural a la performance creativa medieval en lo que respecta a los promotores, esto es, la eterna oposición de contrarios entre privilegiar la vertiente propagandística y divulgativa de su piedad o consagrar sus creaciones a mayor gloria de Dios. Estando el altar encerrado y limitado, generalmente, a la sola visión del clero canonical y de sus oficiantes, ultra que a la del Altísimo que sabemos onmividente y, por tanto, de escaso acceso al resto de fieles, la promoción de *ornamenta ecclesiae* tenía, casi siempre, por principal finalidad la de garantizar la salvación de sus impulsores. Y, es que, la presencia perenne de los *tituli* que verbalizaban su piedad en los objetos que, al formar parte del mobiliario del culto los acercaban así literalmente al ámbito del altar, aseguraba el recuerdo constante de su persona a los presbíteros encargados de ofrecer los sufragios por su redención.

---

<sup>1419</sup> MAXWELL, 2015, p. 42-49; MAXWELL, 2018, p. 259-277.

La segunda problemática pasa por responder qué aporta el patronazgo conjunto del antipendio gerundense al modelo de sucesión matrilineal que tanto se esfuerza Ermesenda de Carcassone por salvaguardar. Resulta que es también la exégesis carolingia la que se presta a informarlo. Según fue ya bien estudiado por D. Iogna-Prat,<sup>1420</sup> bebiendo de los debates de los primeros padres, san Isidoro y san Jerónimo, sobre las controversias ligadas a la parentela de Cristo, llevando más allá las enseñanzas de san Ignacio, san Justino y san Agustín que ponen de relieve el linaje davídico de la Virgen, y recuperando la dicotomía razonada por el pseudo-Ildefonso sobre María entendida simultáneamente como mater/filia, el propio Ambrosio Autperto se esforzará por sentar la imagen genealógica de María, dando pie, de nuevo, a comparar la ofrenda que representa la presentación en el Templo como el momento elemental “de institución de la familia cristiana”, esto es, de la Iglesia misma, haciendo a la Virgen madre de toda su parentela espiritual. Por eso, incardinada la acción colaborativa de Guisla de Lluçà y Ermesenda de Carcasone directamente al modelo de María que no es sino madre e hija por igual y por encima de todas las demás, así el frontal de altar que incorpora, si se quiere, ese tipo o figura, pasa a formar parte del mismo sistema de funcionamiento simbólico del que se nutre la transmisión del prestigio familiar por vía materna, en su caso, de suegra a nuera que, a efectos de significación feudal y medieval es lo mismo que decir, de madre a hija.

## **2.2.2 Piedad testamentaria: la abuela ya no ata ni desata, remata**

El conflicto con Ramón Berenguer I que cristaliza en la toma de parte por los partidarios de su bando y por los defensores de la causa de Ermesenda de Carcassone, acerca de la legitimidad de su mando en los aferes del condado gerundense, coincidirían en el tiempo, en un momento dado, con el estallido de la rebelión de la casa vizcondal de Barcelona. Se ha enfatizado que los beligerantes vizcondes se alzan, en realidad, contra el nieto y no directamente contra la condesa.<sup>1421</sup> En esta misma línea, no puede dejar de recordarse que en la sucesión de juramentos con que se pretende desacreditarla, uno de los primeros en adoptar una actitud encubiertamente partidista, -antes de rebelarse-, es el propio Mir Geriberto, quien jurando a Ramón Berenguer I, simultáneamente afirma rendiría fidelidad a la abuela en lo referente a Girona.<sup>1422</sup> Nunca hubo Ermesenda de Carcassone de renunciar a publicitar su habilidad para manejar la gobernabilidad del condado de Girona desde la muerte de su hijo

---

<sup>1420</sup> IOGNA-PRAT, 1992, p. 107-109.

<sup>1421</sup> PLADEVALL, 2000, p. 9.

<sup>1422</sup> GIL ROMÁN, 2004, I, p. 462, doc. 143.

Berenguer Ramón I, pero desde luego, el intento de su nieto por minarla y quizá el calor del respaldo de importantes aliados, puede estimularan que entre 1038 y 1041, -pre-revuelta-, se decidiera a mostrarlo de un modo más contundente.

A nuestros intereses, lo que resulta más significativo es que en buena medida hubo de servirse de involucrar, de nuevo, monasterios, iglesias y castillos. Así se evidencia en el acto de dotación de Sant Feliu de Guíxols de mayo de 1041. Estando enfrascada de pleno en la contienda por la que su nieto decidió tomarle el pulso al alcance de su autoridad sobre Girona, y llegando a los oídos de Ermesenda de Carcassone noticia de la oleada de piratería que azotaba las costas del Empordà, no dudó ni un segundo, por ejemplo, a demostrar lo facultada que seguía para “gobernar” y, en este caso, para socorrer a los habitantes del dicho cenobio ofreciéndoles a perpetuidad y en propiedad el castillo y la iglesia de Santa Cristina de Aro, desde donde dispuso se tendrían que custodiar los caminos, entradas y salidas al monasterio emporitano.<sup>1423</sup>

Por otro lado, se ha querido ver recientemente en una transacción que faculta la condesa en 1057, una contribución indirecta, a la financiación de otros *ornamenta ecclesiae*. Se basa la suposición en un documento fechado ese año y por el que Guillermo de Balsareny, nieto de Oliba y su sucesor como obispo de Vic (1046-1075), pignora varios alodios y siete cálices de plata a Ermesenda de Carcassone en prenda por un préstamo que, en un momento anterior pero indeterminado le había realizado la condesa por un valor equivalente a mil mancusos en oro y plata.<sup>1424</sup> Tradicionalmente, se defendía que la cantidad prestada sirvió en 1046 al prelado ausonense precisamente a sufragar el valor de la carga episcopal a la que hubo de acceder ese mismo año.<sup>1425</sup> No obstante, en los últimos años se ha sugerido que quizá el préstamo no hubo de realizarse tantos años atrás más mucho más cerca en el tiempo al momento de la pignora; momento en el que se ha querido colocar la creación de un frontal de altar para la catedral de Sant Pere de Vic que habría promocionado, precisamente, Guillermo de Balsareny, contribuyendo a ello la condesa.<sup>1426</sup> Aunque de ser cierto, estaríamos ante un nuevo caso en que la condesa estaría operando como fautora, su interés en el mueble nunca debió ser demasiado pues, lo que no se dice, es que Ermesenda de Carcassone hizo todo lo posible por recuperar lo pignorado, en lugar de dejarlo como “donado” a la supuesta fabricación de esa tabla. Y, es que, en realidad, ella tenía otros objetivos para los dichos cálices de plata: no puede tratarse sino de los mismos vasos que un año después, en 1058, estando en Besora,

---

<sup>1423</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.21.

<sup>1424</sup> FELIU, SALRACH, 1999, II, p. 913-914, doc. 495.

<sup>1425</sup> PLADEVALL, 2000, p. 15.

<sup>1426</sup> DURAN-PORTA, 2015, I, p. 201-202.



dice “tenía en Vic” y de los que dispone “llevaremos a Girona”, entre otras cosas para que formaran parte de los bienes con los que se debía costear su traslado a la dicha urbe para ser allí sepultada.<sup>1427</sup>

Arrinconada paulatinamente hasta verse obligada en vísperas de su fallecimiento a someterse a la obediencia inexcusable de su nieto, en 1057 se documentan tres juramentos de fidelidad a Ramón Berenguer I,<sup>1428</sup> con el no menos sangrante que se personaliza a Almodis de la Marca,<sup>1429</sup> materializándose de igual modo la venta de los derechos condales y episcopales. Anterior a todo ello había sido también la cesión de iglesias y parroquias al obispo Berenguer Guifredo de Girona. Desposeída, por tanto, de toda autoridad en lo legal, cuando debe poner en orden sus asuntos a razón de la emisión de su testamento no le queda más que repartir lo que le es propio, que no es poco, pues como contó A. Pladevall, acabará distribuyendo unas 526 onzas.<sup>1430</sup> Si lo hizo en vida, tampoco en el umbral de la muerte dejará de atender las necesidades edilicias y de ajuar litúrgico de los mayores cenobios y catedrales de los que fueron los dominios por ella detentados. Una observación de los instrumentos, testamento y codicilo, en su conjunto podría hacer pensar que quiso beneficiarlos un poquito a todos, pues sus dejás abarcan desde el humilde priorato de Santa María de Cervià hasta la mismísima sede de San Pedro del Vaticano.<sup>1431</sup>

Estos dos extremos demuestran, sin embargo, que puso especial atención en zanjar y rematar los asuntos en los que en vida hubo de involucrarse personalmente. Evidentemente, como *speculum* del buen cristiano, del estilo del que dibujó Dhuoda con sus versos, a efectos de ganarse el cielo, la condesa reserva importantes cantidades a presbíteros y clérigos, a los que les confía los sufragios por su alma. A las catedrales de las urbes más importantes de sus condados realiza un legado equitativo de cien mancosos a cada una, privilegiando sobre todo a la de Girona, o mejor dicho, al clero de Santa María al que concede otros cien, mientras que si antes no hubo de cuidar especialmente de los clérigos de Sant Feliu, -ya, por otro lado, bien atendidos-, ahora dispone setentaicinco mancosos, de los cuales la mayor parte orienta a la celebración de misas, aún con veinticinco para el mantenimientos de sus canónigos. Parecería algo desigual la dádiva a la catedral rosellonesa de Sainte-Eulalie-et-Sainte-Julie de Elne, con una entrega de ciento cincuenta mancosos, pues no hay vinculación atestada a lo largo de su vida, pero documentadas desde los años 30' del siglo XI las ofrendas *ad opera* a la fábrica

---

<sup>1427</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.24.

<sup>1428</sup> FELIU, SALRACH, 1999, II, p. 983-988, doc. 535-537.

<sup>1429</sup> FELIU, SALRACH, 1999, II, p. 980-982, doc. 534.

<sup>1430</sup> PLADEVALL, 2000, p. 20.

<sup>1431</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.23-2.24.

nueva,<sup>1432</sup> y habiéndose obrado la reconstrucción de las de Vic, Barcelona y Girona en sus tiempos, hubo de estimar más importante, dar un impulso a la construcción de otra casa *domini*.

Beneficiará ciertamente todos los monasterios y templos-catedrales a los que en vida obró algún tipo de donación, que sin revertir en lo artístico, aquí han pasado queridamente desapercibidas, -más que nada por no hacer de la extensión del capítulo la de una biblia atlántica-, pero no pueden dejar de glosarse las mandas a todas aquellas instituciones sobre las que ejecutó algún derecho de patronazgo o favoreció con algún tipo de promoción artística o arquitectónica porque ella no olvida, en el final, ninguna de ellas. Como se ha ido comentando, se acuerda de Cervià y, por supuesto, del convento de San Daniel, pero también de San Miguel del Fai, Sant Cugat del Vallès, Sant Pere de Casserres, Santa María de Amer y Sant Llorenç de Munt. Suficientemente servidas y cerrando para el proyecto constructivo del cenobio femenino gerundense una cantidad capaz, las provisiones de mobiliario para el culto las recibirán dos de las iglesias que hubieron de tener su atención a raíz de su enfrentamiento y posterior sometimiento a Ramón Berenguer I. De una cantidad de plata indeterminada que la condesa ya había anticipado a los monjes de Sant Feliu de Guíxols, les ordena "*faciant fieri tabulam argenteam*",<sup>1433</sup> hagan hacer una tabla de plata que bien podría interpretarse como un frontal de altar argénteo. A la significada protección que dispensa al monasterio con la dotación de Aro, debe sumársele, por supuesto, la debida injerencia de Ermesenda de Carcassone para la proclamación de Arnaldo de Cuxa como rector del cenobio, dos circunstancias que, sin duda, avalan su visita personal al establecimiento monástico y en las que bien pudo constatar la carencia del mobiliario adecuado.

Similar debió ser el déficit que observó en la iglesia de San Quirico y Santa Julita de Besora, que debió satisfacer sus necesidades devocionales en los momentos más difíciles de enfermedad previos, de hecho, a su traspaso en una casa vecina.<sup>1434</sup> Propiciando así, una cierta reciprocidad de signo piadoso para con el lugar, la condesa dispone "*tantum argenti et auri ex quo possit esse una optima crux*",<sup>1435</sup> es decir, tanta plata y oro con que se pudiese obrar una cruz de calidad, revistiendo así, en realidad, la donación, el dispendio más generoso de entre todos los que constan en sus últimas voluntades. Este legado, de hecho, ilustra como en las postrimerías de su vida, toda su atención para con el ajuar cultural estará centrada, más que en concretar cualquier mecanismo representacional, en proporcionar el material y si a caso

---

<sup>1432</sup> MALLETT, 2003, p. 107-113.

<sup>1433</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.23.

<sup>1434</sup> Así se relata, de hecho, en el íncipit de su codicilo testamentario: Vid Anexo 2.1, PJ 2.24.

<sup>1435</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.24.

el precio suficiente, pues está en línea con la manda orfebre a Guixols, pero también con el regalo de sus escaques de cristal para que se integren en el frontal de altar de Saint-Gilles de Nimes,<sup>1436</sup> pues ni siquiera se preocupa en especificar si desea que la piezas se engasten a la tabla o que sea de su venta que se pueda financiar la creación del mueble. Ciertamente es, sin embargo, que su *memoria*, en ese sentido había sido bien aquilatada gracias a otras iniciativas de patrocinio que llevó a término en vida, esencialmente, en Girona, y que para 1058 hacer resaltar, de entre sus virtudes, su generosidad está en línea con lo pretendido entonces, esto es, un retribución en forma salvífica.

Pero en comparación con el obsequio de Besora, sorprende que ni siquiera tuvieran quizá tanto valor ni los "*sciphos ligneos ornatos auro*",<sup>1437</sup> o cálices de madera adornados de oro, que regala personalmente al Papa, cabe entender, ya no a Víctor II (1055-1057), sino a su sucesor, Esteban IX (1057-1058), habida cuenta que el codicilo se emite a 26 de febrero de 1058. Más que dos copas de oro, la descripción parece retratar dos vasos más humildes que debían incorporar algún aplique más menudo en oro. Es importante recordar que no fue de este último pontífice, sino precisamente de su antecesor, de quien en la feria de Pentecostés, a razón del sínodo de Florencia de 1055, y después, durante la celebración del sínodo de Toulouse en septiembre de 1056, Ermesenda de Carcassone logró la excomunicación de Ramón Berenguer I y Almodis de la Marca.<sup>1438</sup> Generalmente, se señala el último epígrafe de su testamento, de 25 de septiembre de 1057, en el que la condesa implora a ambos "que tengáis buen cuidado de mi alma, y que esta causa incluso la limosna llevéis a término y hagáis se lleve a buen término, que Dios sabe que yo os he querido y amado más que cualquiera de vuestra gente, y en ello podéis conocer lo que por vosotros hice.",<sup>1439</sup> para razonar cómo, en el lecho de muerte, hubo de buscar la reconciliación con ellos,<sup>1440</sup> por lo menos, para que, como mediadores, repartieran los dones que le garantizaran a ella el cielo.

Por si a caso, no obstante, al formular el codicilo, estando ya justamente rozando con las yemas de los dedos el otro lado, se busca otros tantos y diversos albaceas de entre el capítulo de clérigos de Santa María de Girona, los mismos que efectivamente llevarán a cumplimiento sus voluntades jurando sacramentalmente el 6 de marzo de 1058 sobre el altar de santa Anastasia de la catedral gerundense. No es menos cierto que, en el primero de los sucesivos juramentos de fidelidad que opera a favor de su nieto antes de dictar su testamento,

---

<sup>1436</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.24.

<sup>1437</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.24. Será particularmente generosa para con la donación de cálices, pues también destina algunos a la catedral de Girona, a la que, de igual modo, entrega su breviario personal (Vid Anexo 2.1, PJ 2.24).

<sup>1438</sup> PLADEVALL, 1975, p. 70; AURELL, 1998, p. 231.

<sup>1439</sup> Vid Anexo 2.1, PJ 2.23.

<sup>1440</sup> VINYOLES, 2005, p. 62.

promete y se compromete a instigar al papa Víctor II a levantar la dicha excomunión,<sup>1441</sup> si tanto ella como el sumo pontífice estuvieran todavía vivos. En consecuencia, el regalo de los cálices no debería sino leerse en clave de expiación pero, al mismo tiempo, es de notar que para purgar las faltas por las dichas penas, de nuevo lo vehicula por vía de la promoción artística, y así es que contempla, junto a los cien mancosos que sin destino concreto cede a la Santa Sede, una suma incluso mayor de doscientos para las ventanas vítreas de la sede vaticana. Con ello es que pone tranquilamente el pie en la tumba.

---

<sup>1441</sup> FELIU, SALRACH, 1999, II, p. 983-985, doc. 535.

## Conclusiones

- Las fuentes del poder de Ermesenda de Carcassone aunque quizá no lo suficientemente bien sustentadas jurídicamente, sí estuvieron bien aquilatadas en la fidelidad hacia sus derechos de partidarios muy empoderados. Ello le proporcionó un marco de actuación bastante amplio, así como la propiedad y recepción de los recursos suficientes como para poder haber promocionado todas las obras de arte y de arquitectura que se le atribuyen. Las fuentes de su poder fueron esencialmente una serie de derechos transmitidos en virtud de su esponsalicio, así como otros tantos que le fueron legados por su marido, el conde Ramón Borrell en su testamento.
- El reconocimiento de su autoridad por un amplio espectro de autoridades religiosas y civiles de origen aristocrático, así como su legitimación por vía del reconocimiento de sus derechos como consorte de parte de su marido, la facultaron para actuar sola o junto con su marido, como factótum y árbitro en la promoción de obras asociadas a terceros.
- La evidencia documental no ofrece extremos lo suficientemente irrefutables como para vincularla a la *autoría* material de la promoción arquitectónica del dormitorio de la catedral de Santa María de Girona. La evidencia material, por otro lado, revela que debió jugar un papel importante en torno a la promoción para la construcción del nuevo templo catedralicio gerundense, así como del dormitorio canonical.
- La promoción del frontal de altar orfebre de la catedral de Girona y el encargo en el momento de la consagración del templo en 1038 le sirvieron a legitimar su autoridad por encima de los derechos de regencia de su nuera Guisla de Lluçà, ya fuera en la intención de nustralizar posibles aspiraciones de ésta o para compensarla por renunciar a ellos a favor de su suegra.
- La promoción para la fundación, construcción y decoración escultórica del monasterio femenino de Sant Daniel le sirvió para vehicular ciertas políticas de índole político-religioso y, en concreto, para paliar la laguna que había supuesto la extinción del monasterio femenino gerundense de Sant Joan de les Abadesses. No se puede determinar si Ermesenda de Carcassone ejerció algún tipo de acción de promoción en torno a la creación de la llamada Estola “de san Narciso” pero, aunque hubiera sido así, la finalidad principal de la *agency* es el anonimato en intentar convertir la prenda en un objeto sagrado.
- La promoción en torno a la dotación y reconstrucción de la catedral de Girona sirvieron, de nuevo, para subsanar algunas cuestiones de política religiosa, como, por ejemplo, para equilibrar la situación entre los dos capítulos que servían a la diócesis de Girona, el de Santa María en torno a la iglesia-catedral y el de Sant Feliu, tanto en lo patrimonial como en la renovación de la infraestructura que debía acogerlos, siendo el caso que la situación en ese sentido para la basílica de Sant Feliu ya había sido subsanada antes por otros y para el momento cuando se alza al solio de la diócesis de Girona su hermano Pere Roger, sólo era endémica, por comparación, la de Santa María.
- El patronazgo del frontal de altar orfebre de la catedral gerundense debe atribuirse a Ermesenda de Carcassone. Así se deduce de la incorporación de su piedra sigilar en la decoración del mismo, y de la evidencia documental que asocia el encargo a su persona. La piedra sigilar de la condesa formó parte de la decoración del mueble desde el principio y se ha ofrecido aquí solución a las incógnitas en torno a cómo fue posible que en un momento dado estuviera engastada en una obra orfebre gótica.
- A Guisla de Lluçà le correspondió el rol de patrona en la promoción del esmalte con retrato que se incorporó también a la decoración del frontal.
- En el momento de testar, la condesa vehicula a través de la promoción artística muchos de los asuntos que la ocuparon a lo largo de su vida.



*Vergine Madre, Figlia del tuo figlio,  
Umile ed alta più che creatura  
termine fisso d'eterno consiglio...*

Dante Alighieri,  
*La Divina Commedia. Paradiso XXXIII,*  
1-3.







### 3. Estefanía de Foix, y el casar, en la salud y en la enfermedad, con una “extranjera”



#### Presentación del caso: premisas

Uno de las cuestiones más controvertidas afecta a la identidad de los progenitores de Estefanía de Foix, reina consorte de Navarra desde su casamiento c.1039 con el rey García Sánchez III. Se le atribuye la paternidad de la reina a Bernard Roger, conde de Couserans, y su esposa, Garsinda-Ermesenda de Foix, o bien, a Ramón Borrell y Ermesenda de Carcassone, condes de Barcelona, Girona y Osona. Los reyes favorecieron una política eclesiástica de interdependencia entre la realidad monástica y diocesana en virtud de la cual, tras la conquista de varias plazas estratégicas en la zona meridional del reino, concibieron la fundación en la diócesis de Nájera (La Rioja) de una iglesia canonical y promocionaron la renovación de la antigua iglesia diocesana, así como su decoración. A la reina se le atribuye el encargo para la iluminación de un folio para el traspaso del diploma fundacional, conocido como *Privilegio de Nájera*, y de un frontal de altar orfebre para la decoración del altar mayor de la iglesia najerense. Murió c. 1066 y fue sepultada con su marido y sus descendientes en Santa María de Nájera.

#### Preguntas

- ¿Hay indicios para atribuir fehacientemente la paternidad de la reina a una u otra familia? ¿En qué se sostiene la tesis que hace a Estefanía de Foix esposa del caudillo normando Roger I?
- ¿Fue el matrimonio de Estefanía de Foix y de García Sánchez III una estrategia para satisfacer ciertas aspiraciones políticas del rey? Si fue así, ¿qué aspiraciones? ¿Hizo ella propios los principios ideológicos del reino del que fue consorte? ¿Lo manifestó en algún caso mediante la promoción artística? ¿Estuvo involucrada en la promoción artística y arquitectónica en torno al monasterio riojano de San Millán de Yuso que se atribuye a su marido y a su hijo?
- ¿Se concibió la rehabilitación de la diócesis de Nájera como un proyecto familiar? ¿Se reconstruyó la antigua iglesia o se edificó ex novo? ¿Debería asociarse a Estefanía de Foix como promotora de la construcción de la iglesia, su frontal de altar y el *Privilegio de Nájera*? ¿Cómo patrona o donante? ¿Ambas? ¿Recurrió como apunta la evidencia material a artistas foráneos para la confección de alguna de esas obras? ¿Se sirvió de la promoción de esas obras para la construcción de la *memoria* familiar? ¿Para la legitimación de su linaje?



## A modo de prólogo...

Todavía es legítimo apellidar “de Foix” a Estefanía, reina consorte de Navarra (c. 1040-1054, † c. 1066), pues así la conoció la tradición, por lo menos, de época moderna, tal y como reza el epitafio a los pies de su tumba cincocentista: + AQUÍ ESTA SEPV||TADA DON(i)A IES||TEFANIA DE FOX| MV||GER DEL REI DO(n) GAR||CIA| FVNDADORES (Fig. 3.01-3.02); un sarcófago que, además, hace juego con la serie de sepulcros renacentistas que acogieron los restos de varias dinastías reales navarras y que se dispusieron al interior de la iglesia monástica de Santa María la Real de Nájera (Nájera, La Rioja), donde todavía hoy resisten el paso del tiempo, y de la que, en aquel siglo bien se la reconocía como *fundadora* (Fig. 3.03). Sustrato que informaba, por tanto, su filiación para con el linaje de los que detentaron el señorío de Foix (Ariège, Midi-Pyrénées), descendiendo, además, de quienes fueron, asimismo, condes de los occitanos Carcassone y Couserans. De todo el afán puesto por una parte de la historiografía a restaurar la vieja interpretación que vinculaba su origen a una casa, con la anterior emparentada pero ya de rama distinta, esto es, el casal condal de Barcelona, debe reseñarse la propuesta que más

encendidamente se ha ido defendiendo, la que la hace hija, natural y legítima, de la condesa Ermesenda de Carcassone (1018- c.1021/ 1035- c. 1039, † 1058).

Para haberse a estas alturas varias y muy razonadas tesis de raíz histórico-genealogista, todavía sorprende que la literatura artística no haya hecho mejor recurso del dato explotando suficientemente lo que acomunaron las obras de arte y de arquitectura patrocinadas por las supuestas madre-hija. Que existió una relación con la condesa barcelonesa en términos familiares es casi incuestionable y, de hecho, ambas deberían haber sido vindicadas hace tiempo como responsables para colocar sus respectivos dominios o, para la de Navarra, condominios territoriales, a la vanguardia artística, sobre todo en temas nada accesorios como el fenómeno para la circulación de artistas en el siglo XI, o la difusión y consecuente recepción en ciertos *media* y en ámbito hispánico de la estética románica. Que la de Estefanía de Foix fuera una experiencia de segunda generación, no significa deba darse por sentada una necesaria correlación de fuerzas o, para ser más específicos, que la una transfiriera uno o varios artífices que después emplearía la otra, ni tampoco que la reina buscara reciclar las formas de promoción abanderadas por su pariente, sino más bien, moldear esa herencia inmaterial en función de sus propios intereses, que serán los de su mismo reino y familia.

Y el que hereda García Sánchez III (1035-1054), su marido, es un reino cuyo ideario había sido definido, como demuestran el *Codex Albendensis*, el *Codex Aemilianensis* y la relación genealógica del *Códice misceláneo de Roda de Isábena*, durante el reinado de Sancho Garcés II, Abarca (979-994), sobre la legitimidad sacra y civil hispano-goda. Incluso con las tentativas aperturistas lideradas por su padre, Sancho Garcés III, el Mayor (1004-1035), de los tres ejes de gobierno que distinguieron las políticas paternas, esto es, la armonía pacífica entre reinos, la “guerra” al Islam, y la reforma eclesiástica, al que más y mejor continuidad dio el primogénito fue al tercero, hay quien diría que esforzándose a asentar su autoridad frente al desequilibrio que supuso el legado paterno de 1035 y el devenir de otros acontecimientos. Pero en su insistencia por contribuir a ello fomentando la concentración monástica y una cierta recentralización episcopal, la resistencia de la liturgia hispana y la reunión de los cargos eclesiásticos de mayor relevancia en torno a unos pocos individuos todavía manifiestan que no hubo de adherirse *stricto sensu* al modelo que promoverán Roma y la institución cluniacense. Y si los principios ideológicos, tal y como habían sido asentados más de medio siglo antes, aquilataban en el pasado la fuente de prestigio de su dinastía, a diferencia de sus ancestros él fue a buscar esposa al otro lado de la península, sirviéndose el reino tras su muerte de los aportes de quien, instruida por vía familiar en las costumbres “francas”, venida o no de más allá de los Pirineos, representaría en buena medida unos usos “extranjeros”.

### 3.1 Doblemente consorte: con y sin atribuciones

Hay quien ha querido entender que cuando Estefanía de Foix aterriza en Navarra en 1040, no sólo llegaba ya habiendo estado antes casada sino también siendo madre de una hija, de nombre Constanza. A ella se referiría la documentación tal que desposada, como poco a partir de 1057, con Sancho Garcés,<sup>1442</sup> hijo de García Sánchez III<sup>1443</sup> y, por tanto, hijastra de ese mismo rey navarro a partir de sus esponsales con la pretendida madre de la dama. Las pesquisas que se concretan en esta idea nacen de la intención de demostrar la historicidad de un episodio narrado por la *Crónica Najerense*, sobre el rapto de la dicha Constanza por quien será su marido, siempre dado por legendario hasta que J. Salazar Acha<sup>1444</sup> tuvo a bien desempolvar un documento ya publicado con mención a una donación de Sancho Garcés IV, el de Peñalén, primogénito de García Sánchez III y de Estefanía de Foix, y sucesor al reino (1054-1076); diploma donde en 1074 el monarca se refiere a su medio hermano, Sancho Garcés, y a su medio hermana, Constanza, -cónyuges, a la par-, como “*germano meo*” y “*germana mea*”, respectivamente.<sup>1445</sup>

Aparentemente restituida la figura de la primera progenie de Estefanía de Foix, hubo también de especularse con un entramado genealógico en torno a una dinastía de la que hubiera podido heredarse el nombre de Constanza, de modo que, habiéndolo entre los soberanos de las casas condales catalanas de Urgell y Besalú de principios del siglo XI, en primera instancia simplemente se hizo una propuesta en función de la cual el primer y necesario marido con el que la reina navarra habría engendrado a esta hija podía pertenecer a ese mismo linaje urgelitano o besaluense.<sup>1446</sup> No obstante, antes de que si quiera se intentara razonar todo esto, hubo de ponerse en valor una línea historiográfica, en realidad, ya defendida por Juan Briz Martínez y José de Moret,<sup>1447</sup> que buscaba el origen de Estefanía de Foix entre los condes de Barcelona.<sup>1448</sup> Para recomponer esta teoría se recurrió a varios relatos cronísticos medievales, esto es, al de Adémar de Chabannes (c. 1024-1029) y el atribuido a Clarius de Sens, la llamada *Chronique de Saint-Pierre-le-Vif de Sens* (c. 1108?). Haciendo un

---

<sup>1442</sup> UBIETO ARTETA, 1060a, p. 59, doc. 40.

<sup>1443</sup> PAMPLONA, 1949, p. 276-277; ARCO, 1949, p. 255-259.

<sup>1444</sup> SALAZAR ACHA, 1994, p. 149-156.

<sup>1445</sup> FERNÁNDEZ FLÓREZ, HERRERO DE LA FUENTE, 1999, p. 388, doc. 277. Si no se quiere cavilar sobre una posible relación matrimonial incestuosa, por supuesto, Sancho Garcés y su mujer Constanza no podían ser hermanos de padre, con lo que, siendo hermanos, sólo podía ser hija ella de la que fue madre de Sancho Garcés IV, el de Peñalén: Estefanía de Foix. A esta conclusión llegó, justamente, J. Salazar Acha: SALAZAR ACHA, 1994, p. 153.

<sup>1446</sup> SALAZAR ACHA, 1994, p. 155.

<sup>1447</sup> BRIZ MARTÍNEZ, 1620 (1998), p. 424; MORET, 1684 (2009), I, p. 641, quienes la daban por hija de Ramón Borrell y Ermesenda de Carcassone, y de Berenguer Ramón I y Sancha de Castilla, respectivamente.

<sup>1448</sup> AURELL, 1998, p. 44-47; obra que consta de edición anterior donde ya se había razonado la teoría, citándose aquí, por comodidad y unidad bibliográfica para el conjunto de la tesis, la edición de 1998.

batiburrillo de todo lo anterior, las más recientes reconstrucciones biográficas dan casi por un hecho, -que se admite no demostrado-, que el primero de esos cronistas hubo de inmortalizar, para la posteridad, no sólo que la reina de Navarra procedía del casal condal de Barcelona, sino también que había estado efectivamente casada en primeras nupcias con un caudillo normando, y que con él habría visto la luz del mundo la mencionada Constanza.<sup>1449</sup>

Lo que dice Adémar de Chabannes en su *Chronique* recoge, sin embargo, poco de ello pues comenta, literalmente, que un normando llamado Roger, quien a su juicio tenía la dignidad ducal, había ido a combatir a los sarracenos en los tiempos en que Ermesenda de Carcassone era viuda, en modo tal que queriendo ella pacificar sus tierras, actuó como mediador en la “tregua” con Mugehah ibn Yusuf, emir de Denia, y obtuvo en recompensa la unión en matrimonio con una hija innominada de la dicha condesa.<sup>1450</sup> Si Ermesenda de Carcassone tutelaba los asuntos de gobierno y si era viuda, sólo habría dos momentos posibles para colocar los hechos del relato: entre septiembre de 1017, momento de la muerte de su marido, el conde de Barcelona, Girona y Osona-Manresa, Ramón Borrell (992-1017), y 1021, fecha en que el matrimonio del hijo de ambos, Berenguer Ramón I (1021-1035), con Sancha de Castilla, le sirve a éste a tomar el mando, o bien, entre 1035, fecha de la muerte de Berenguer Ramón I, y 1039, cuando, otra vez, tras el casamiento del heredero, Ramón Berenguer I (1039-1076), cesa nuevamente la segunda regencia de Ermesenda de Carcassone a favor esta vez de que sea justo aquél, su nieto, quien coja las riendas.<sup>1451</sup>

Ocurre, sin embargo, no sólo que el cronista sobredicho encuentra la muerte en 1034 y, por tanto, antes de que se inicie, si quiera, el segundo período tutelado por la condesa, sino que los acontecimientos de los que da cuenta inmediatamente después en la misma narración se han colocado entre 1016 y 1018.<sup>1452</sup> Por consiguiente, sea lo que sea que quiso transmitirnos Adémar de Chabannes, es muy probable que, -si tuvo lugar-, sucediera, precisamente, entre septiembre de 1017 y 1021. Con ello, si a la hija sin bautizo de Ermesenda

---

<sup>1449</sup> GARCÍA DE LA BORBOLLA, 2004. A pesar de contener algunas incoherencias cronológicas como las fechas de gobierno de Ramón Borrell, conde de Barcelona, Girona y Osona, que no son demasiado a tener en cuenta dentro del esfuerzo por valorar a un personaje que bien lo merecía, sí es de subrayar que la reconstrucción biográfica de Á. García de la Borbolla se ha dado por fehaciente en recientes estudios que sí refieren la figura de Estefanía de Foix en materia artística (SILVA, 2016, p. 592-596), incluso dando por buenos los extremos que Á. García de la Borbolla, haciéndose eco de la tesis de M. Aurell y J. Salazar Acha, basa en los relatos cronísticos medievales, esto es, la descendencia de Estefanía de Foix de Ramón Borrell y Ermesenda de Carcassone (SILVA, 2016, p. 594). Con todo, también es de notar que lo que en estos estudios histórico-artísticos se sugiere no se hace depender en absoluto de las relaciones de parentesco de la reina.

<sup>1450</sup> Vid Anexo 3.1, PJ 3.01.

<sup>1451</sup> Para la cronología y síntesis de los hechos a los que se está haciendo referencia: *Vide supra* CASE STUDY 02.

<sup>1452</sup> Lo que cuenta a continuación es justamente el relato del hallazgo de la cabeza del Bautista en Saint-Jean de Angely, célebre por la reunión en aquel monasterio aquitano de grandes notables de la época y, entre ellos, Sancho III, el Mayor: ADÉMAR DE CHABANNES, 1897, p. 179-180.

de Carcassone hay que identificarla con Estefanía de Foix, resultaría que contrayendo nupcias aunque fuera a penas superada la mayoría de edad, y debiendo tener como poco para 1017 unos 14 años, o como máximo la misma edad para 1021, entonces la futura reina tendría que haber nacido hacia 1003-1007, contando para cuando fue a desposar a García Sánchez III un mínimo de 33 años.

El pseudo Clarius de Sens recupera el hilo de lo expuesto casi un siglo antes por su homólogo y un breve que se encabeza con el sucinto "*Anno domini 1015*" nos revela primero, algún dato más sobre el caudillo, Roger, que hace hijo de un conde llamado Raoul, que no sólo habría venido a *Hispaniam* con un ejército, sino que allí habría casado con Estefanía de Foix, a la que hace hermana, ¡ojo! no de Berenguer Ramón I y, por tanto, hija de Ermesenda de Carcassone, sino de Ramón Berenguer I, es decir, hija del mismísimo Berenguer Ramón I y, con ello, nieta de la célebre condesa barcelonesa.<sup>1453</sup> Para más inri se explaya y prosigue afirmando que el normando hubo de permanecer en nuestras tierras durante quince años hasta que, atenazado por una supuesta incursión sarracena en la iglesia de Sant Feliu de Girona, pero habiendo ya tomado antes "Roger" nada más y nada menos que las ciudades de Tarragona (!) y de Girona (!), decide huir dejando atrás a su esposa y a sus milites para volver al seno paterno normando y lo hace, además, por reclamo del duque de Normandie Ricardo. Sin especificar, por otro lado, cuál de ellos y pudiendo ser Richard II (996-1026) o Richard III (1026-1027), con la fecha de defunción del segundo en 1027, está claro que al límite debió retornarse, si a algo de todo ello pudiera darse visos de verdad, en 1027 a más tardar o algo antes.

Otros cronistas y, en su caso, Guillaume de Jumièges y Orderic Vitalis, recuperan, asimismo, una parte de la historia del normando "Roger". El primero para atestar que habría todavía de regresar a la península en una segunda ocasión que se fecha en 1035,<sup>1454</sup> volviendo, además, a su patria tiempo después, para rebelarse allí contra William I, de Inglaterra, duque de Normandie desde 1035, y encontrando la muerte a razón de su alzamiento. El segundo para concretarnos indirectamente cuándo tuvo lugar la batalla en que resultaron muertos no sólo el propio "Roger" sino también dos de sus hijos, Elbert y Elinand, esto es, poco antes del 17 de junio de 1040.<sup>1455</sup> Serán también algunos de esos mismos

---

<sup>1453</sup> Vid Anexo 3.1, PJ 3.02. De esta contradicción, así como de otros errores del cronista ya fue consciente M. Aurell, quien los considera como tales, simples confusiones por la distancia temporal entre la redacción de la crónica y el momento de los hechos: AURELL, 1998, p. 46.

<sup>1454</sup> Se coloca entonces por mencionarse que fue cuando el duque normando Robert I (1027-1035) peregrinó a Jerusalén: DUCHESNE, 1619, Lib. VII, p. 268.

<sup>1455</sup> *Orderici Vitalis angligenae coenobii Uticensis monachi Historiae Ecclesiasticae libri tredecim*, 1838-1855, I, p. 180, 338, II, p. 40-41. La fecha es fácilmente deducible de su nota a cómo en la misma batalla donde encuentran muerte el padre con sus dos hijos, participa también Robert de Jumièges, quien muere poco después a razón de esa misma

relatores los que, con sus crónicas y fabulaciones, habrían generado a la historiografía contemporánea tremendo problema sobre la confusión, por otro lado, hace tiempo ya desenmarañada, entre el “Roger” del que hasta el momento se ha estado hablando aquí, y un segundo noble homónimo y perteneciente al mismo linaje.<sup>1456</sup>

Para no concurrir en el casi inevitable galimatías de nombres y la ambigüedad inherente a la contemporaneidad de ambos personajes, es preciso glosar la desambiguación que hace de la cuestión K. Keats-Rohan. Del primer Roger, -a quien la historiadora concede el sobrenombre de *The Elder* para diferenciarlo justamente del segundo-,<sup>1457</sup> se conoce quien fuera su padre, Raoul II, de Tosny, así como que después de 1004, el duque normando Richard II lo habría nombrado junto a su hijo, aquel Roger I, de Tosny, alias *The Elder*, alias *Rogerii Toenitis, qui hispanicus vocabatur*,<sup>1458</sup> custodios del castillo de Tillières (Verneuil, Eure).<sup>1459</sup> Justamente, gracias a una relación epistolar con la dicha autora que publica el propio remitente, J. Salazar Acha, se sabe que ella considera a este mismo Roger I, de Tosny, padre, de entre todos los hijos que generalmente se atribuían sin distinción a los *Roger*, de un Robert de Tosny de Belvoir, un Berenguer *Spina*, y una chiquilla llamada Berthe.<sup>1460</sup>

En aras de no enredar la trama, del segundo “Roger”, al que llamaremos Roger de Conches, -aún y perteneciendo también a la misma casa de los Tosny, por lo que comúnmente es reconocido como Roger II, de Tosny-, por haber fundado hacia 1035 la abadía de Saint-Pierre et Saint-Paul de Châtillon-lès-Conches (Ouch),<sup>1461</sup> la misma K. Keats-Rohan sospecha pudo haber sido sobrino del anterior,<sup>1462</sup> por lo que lo bautiza como *The Younger*, y le intuye padre de Raoul III, de Tosny, Robert de Tosny de Stafford y Adalais.<sup>1463</sup> Mucho antes de este desdoblamiento de los dos individuos homónimos, cuando todavía ni se recelaba de que fueran dos distintos, el supuesto matrimonio de Estefanía de Foix con un genérico *Roger de Tosny* generaba un cortocircuito pues resulta que a Roger de Conches se le conoce un matrimonio con una dama normanda llamada Godehilde, el cual se fecha vagamente con anterioridad a

---

lucha el 17 de junio. El año no lo pone exactamente el cronista sino otra documentación diplomática en la que el caudillo, Roger, figura actuando como testigo todavía en 1040, “*Signum Rodgerii filii Rodulff*”: DELISLE, 1867, p. 17, doc. 16.

<sup>1456</sup> Entre las publicaciones donde no se aborda el desdoblamiento en dos individuos distintos del mismo nombre: MUSSET, 1977, p. 51-52; AURELL, 1998, p. 44-47.

<sup>1457</sup> KEATS-ROHAN, 1999, p. 381.

<sup>1458</sup> (Roger de Tosny, a quien llamaban el Hispano) [Trad. Autora]: *Orderici Vitalis angligenae coenobii Uticensis monachi Historiae Ecclesiasticae libri tredecim*, 1838-1855, II, p. 64.

<sup>1459</sup> DUCHESNE, 1619, Lib. V, p. 253.

<sup>1460</sup> SALAZAR ACHA, 2007, p. 861. Cfr. KEATS-ROHAN, ROFFE, 1997, p. 44.

<sup>1461</sup> *Orderici Vitalis angligenae coenobii Uticensis monachi Historiae Ecclesiasticae libri tredecim*, 1838-1855, II, p. 12.

<sup>1462</sup> SALAZAR ACHA, 2007, p. 861.

<sup>1463</sup> KEATS-ROHAN, 1999, p. 338, 381.



1038, aunque últimamente incluso se ha adelantado.<sup>1464</sup> En consecuencia, al caudillo *Roger de Tosny* de las crónicas de Adémar de Chabannes y de Saint-Pierre-le-Vif de Sens se le daba por bigamo,<sup>1465</sup> siendo la bigamia un asunto con el que difícilmente hubiera claudicado la santísima Ermesenda de Carcassone o, en su defecto, su hijísimo Berenguer Ramón I.

La existencia de dos *Roger de Tosny* coetáneos y diferenciados está, además, contrastada documentalmente, pues existe un diploma fechado en 1040 en el que actúan ambos como testigos e identificándolos el instrumento como "*Rodgerii filii Rodulfis*" y "*Rogeri de Conchis*", respectivamente.<sup>1466</sup> Aunque J. Salazar Acha informó sus ideas teniendo presentes las propias apreciaciones de K. Keats-Rohan, se decidió por una propuesta alternativa, intercambiando los papeles entre Roger I, de Tosny, *The Elder*, y Roger II, de Tosny, *The Younger*, según habían sido conjeturados por la anglo-sajona, y haciendo supuesto esposo de Estefanía de Foix al de Conches.<sup>1467</sup> Aquí se antoja más plausible que, esquivando el problema de la bigamia, de poder haber sido alguno de los dos, sólo pudo serlo el otro, aquél al que llamaban *Hispanicus*. Al mismo tiempo, sin embargo, también se inclina el autor por no dar demasiada verosimilitud a una cuestión que le había planteado la británica, esto es, que de los hijos de Roger I, de Tosny, alias *The Elder*, alias el "*Hispanicus*", del hipotético matrimonio con Estefanía de Foix, sólo podría haber nacido Constanza,<sup>1468</sup> pues ella consideraba más creíble que tanto Robert de Tosny de Belvoir, como Berenguer *Spina* y Berthe, fueran fruto de un casamiento anterior con alguna dama del norte de Francia donde, por entonces, el nombre de Berenguer era frecuente.<sup>1469</sup> Insiste, no obstante, J. Salazar Acha en considerar la existencia de un hijo llamado Berenguer, -Berenguer *Spina*-, como indicio de que tuvo que ser hijo de

---

<sup>1464</sup> MUSSET, 1977, p. 53-55; AURELL, 1998, p. 47. El matrimonio se conoce gracias a un instrumento tardío de confirmación de derechos de la abadía de Saint-Pierre et Saint-Paul de Châtillon-lès-Conches, en el que se recuerda un documento en el que Roger de Conches mencionaba a su esposa Godehilde (*Gallia Christiana in provincias ecclesiasticas distributa*, XI, *Instrumenta*, col. 128-133). Que el casamiento tuvo que celebrarse con seguridad antes de 1038 resulta claro del hecho de que en esa fecha se documenta a la misma Godehilde como esposa ya de otro hombre y, por tanto, un segundo marido, Robert de Evreux (MONSTIER, 1663, p. 592). J. Salazar Acha adelanta los esponsales entre Roger de Conches y Godehilde a c. 1025 pues del hijo de ambos, Raoul III, de Tosny (DUGDALE, 1846, VI, p. 995), se conoce murió en 1102 habiendo antes servido militarmente, por lo que, considerando que para tomar parte en campaña bélica debía contar un mínimo de 16 años, entonces debía haber nacido hacia 1026 (SALAZAR ACHA, 2007, p. 860).

<sup>1465</sup> MUSSET, 1977, p. 52; AURELL, 1998, p. 47.

<sup>1466</sup> VERNIER, 1916, I, p. 63. Cfr. CAWLEY, 2006-2018, *Seigneurs de Tosny*, s.p.

<sup>1467</sup> En realidad, de los datos conocidos de los supuestos dos *Roger*, el autor simplemente se decanta por hacer una inversión de la tesis de K. Keats-Rohan, haciendo al que ella considera *The Elder*, el sobrino y, con ello, el más joven de los dos, y al que la británica tiene por *The Younger*, como al más mayor de ambos y tío: SALAZAR ACHA, 2007, p. 862-863. El autor pone, asimismo, de relieve los flecos de la hipótesis que, no resuelve según su propuesta, el problema de la bigamia, como sí sucede con la propuesta de K. Keats-Rohan. En todo caso, es de celebrar nuevamente que el historiador desarrollara un nuevo intento por reconstruir el entramado familiar de Estefanía de Foix que, por ejemplo, aquí se dejará abierto en lo que refiere a su supuesto primer matrimonio.

<sup>1468</sup> Siendo el caso, además, que de sus mismas conclusiones se ha hecho eco después la literatura peninsular: GARCÍA DE LA BORBOLLA, 2014, p. 92-97.

<sup>1469</sup> Así lo expresa K. Keats-Rohan en la misiva que le remite a J. Salazar Acha y que publica el segundo sin dar respuesta a ese interrogante: SALAZAR ACHA, 2007, p. 861-862.

Estefanía de Foix, quien sobreentendemos así lo habría llamado en honor a su teórico propio hermano, Berenguer Ramón I.<sup>1470</sup>

Pues bien, sopesando la historicidad de las crónicas, y aún admitiendo un primer casamiento de Estefanía de Foix del que alumbró a una hija llamada Constanza, la única seña a favor de que la reina procediera realmente del casal condal de Barcelona, fue la decisión de nominar a dos de los vástagos que tuvo con García Sánchez III, tal que Ramón y Ermesenda, en este caso, sí quizá en honor de sus abuelos maternos, así como el resto de hijos de la pareja tuvieron nombres asociados a la rama paterna. Nada de todo lo otro, salvo lo relativo a los nombres, tiene prueba documental más allá de la existencia de Constanza. Aún así, de conceder credibilidad al primer casamiento con el normando, por la fechas en que según las crónicas necesariamente debió celebrarse (septiembre 1017-1021), cuando la recibe el rey navarro, Estefanía de Foix contaría ya con un mínimo de 33 años, edad con la que y en un período de treinta y tres años más hasta su muerte hacia 1066, hubo de darle, ¡cuidado! ocho hijos más. Para que después diga la medicina moderna que las mujeres de hoy son ya a los 35 primíparas añosas...

Pero este sutil impedimento también se ha intentado vadear trasladando el casamiento de la reina con el normando hacia 1030-1032.<sup>1471</sup> Pero entonces... ¿en qué quedamos? ¿debemos darle fiabilidad a Adémar de Chabannes o no? Porque este cronista no dice que el caudillo se prometiera a la hija de Ermesenda de Carcassone, sino que se unió a ella en matrimonio.<sup>1472</sup> Y, en todo caso, si el supuesto compromiso hubiera tenido lugar entre septiembre de 1017 y 1021, ¿por qué razón no hubieron de casarse hasta diez o más años después? Aquí se concederá que la reina navarra pudo tal vez estar antes casada y pudo quizá engendrar a Constanza, pero de todo lo que compete al normando no puede decirse sino puramente especulativo. De todos modos, de haber desposado realmente al caudillo, si hubo de vivir Estefanía de Foix alguna vez en tierras de Normandía como para poder dar a luz a Robert de Tosny de Belvoir, Berenguer *Spina* y Berthe, en aquellas geografías no tuvo más atribución que la de esposa y madre. De hecho, aunque desposada con él sólo hubiera vivido en Barcelona, allí tampoco hubo de documentársele ninguna acción específica.

¡Qué contraste con todo lo que se documenta a partir de sus esponsales con el monarca de Navarra! Y así... si algo hubo de pegársele de su madre, ya fuera ésta Ermesenda de Carcassone o Garsinda de Bigorre, esposa de Bernardo Roger, conde de Couserans y

---

<sup>1470</sup> SALAZAR ACHA, 2007, p. 860.

<sup>1471</sup> SALAZAR ACHA, 2007, p. 857-858; GARCÍA DE LA BORBOLLA, 2014, p. 94.

<sup>1472</sup> Vid Anexo 3.1, PJ 3.01.

señor de Foix († 1034), entonces no empezó a ponerlo en práctica hasta que se celebran sus segundas nupcias. Por lo demás, como se anticipó, de un modo u otro, de lo que hay poca duda es de que existió algún tipo de parentesco con Ermesenda de Carcassone pues fue la condesa precisamente hermana de aquél de Couserans; parentesco que, de haber resultado Bernardo Roger el verdadero padre de Estefanía de Foix como tradicionalmente han defendido otros historiadores,<sup>1473</sup> convertiría a la reina en su sobrina. Para los que mantuvieron este grado de relación familiar, entonces la noticia registrada en 1039/1040 del paso de García Sánchez III por tierras del monasterio de San Juan de la Peña, donde se dice que “había ido a buscar a su esposa a Barcelona”,<sup>1474</sup> daba a entender que la reina podía haberse criado en la ciudad condal al amparo de su tía. A los que sostienen, en cambio, que no pudo ser sino hija de la condesa barcelonesa, se les antoja, claro, que si hubo de recogerla allí fue porque en ese lugar hubo de nacer y vivir naturalmente.

Sin más prueba que los nombres de Ermesenda y de Ramón de los hijos de Estefanía de Foix y de García Sánchez III, que bien pudieron tenerlos o en homenaje a los padres de la reina, o bien, a quienes como parientes suyos se encargaron de educarla y formarla, parecería hasta demasiado osado pronunciarse a favor de una u otra filiación, pues hacerlo sería entonar la máxima que Miguel de Cervantes puso en boca de Don Quijote sobre lo enemigos que son los hechos de la verdad, pues abriéndosenos los ojos sobre la imposibilidad de demostrar cualquier filiación o, en su caso, de la existencia de los usos de caballería, no estaríamos sino abanderando el mismo autoengaño que el caballero de la triste armadura. Por lo menos así será hasta que se descubra algún indicio hasta ahora no expugnado o debidamente interpretado.<sup>1475</sup>

---

<sup>1473</sup> DEVIC, VAISSETE, 1730-1745, II, p. 165; BOFARULL, 1836 (1982), I, p. 212, 239; FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, 1897-1920, V, p. 125; LACARRA, 1972a, I, p. 246.

<sup>1474</sup> “*quando perrexi ad Barcinona pro coniugem meam donna Stefania*” (UBIETO ARTETA, 1963, p. 26-29, doc. 72). Sobre la corrección de la datación de este mismo documento a una fecha cercana al 2 de junio de 1040: UBIETO ARTETA, 1987 (1991), p. 48.

<sup>1475</sup> Ni si quiera es infalible el argumento de J. Briz Martínez que hacía valer la carta de arras de García Sánchez III y Estefanía de Foix (Vid Anexo 3.1, PJ 3.03) para recordar que quien allí entrega al rey a la casadera es una sola condesa, para así dar a entender que la mujer en cuestión debía de ser viuda pues, de otro modo, la mano la hubieran concedido conde y condesa (BRIZ MARTÍNEZ, 1620 (1998), p. 424). Y, es que, para cuando suceden los esponsales en 1040, es cierto que Ermesenda de Carcassone había ya enviudado, pero no se conoce casi nada de la historia de Garsinda de Bigorre, de quien apenas se sabe de su matrimonio con Bernardo Roger por un documento de 1034 en que uno de los hijos del matrimonio la nombra como madre suya (CROSS-MAYREVIELLE, 1846-1896, I, p. 48, doc. 38). Para el caso, la muerte de Bernardo Roger también se sitúa tradicionalmente en 1038 (AVEZAC, 1823, II, p. 17), por lo que, del mismo modo, para 1040 Garsinda de Bigorre también habría ya enviudado. Se da además la circunstancia de que si la joven Estefanía de Foix hubo de criarse con Ermesenda de Carcassone en calidad de sobrina suya, de cualquier modo sería lógico que quien la entregara en matrimonio fuera sólo su tía, sin que haya en ello nada demostrativo en un sentido u otro.

### 3.1.1 Prólogo: una imagen del reino que acoge a Estefanía de Foix

Intentar saber qué alcance tuvo el papel ejercido por Estefanía de Foix como consorte de García Sánchez III, de Navarra, adolece del mismo tipo de dificultad que han enfrentado quienes han querido biografar a su marido, esto es, que se haya conservado un número muy exiguo de documentos que, en su gran mayoría, además, se tienen por falsos o en buena medida interpolados.<sup>1476</sup> Aún aparcando de entrada el obstáculo que, en realidad, no dejará de tenerse presente en ningún momento, si uno arranca desde la órbita de lo religioso, un simple vistazo a la documentación revelará un buen puñado de donaciones conjuntas de los cónyuges a los dos monasterios más importantes del reino pamplonés, los de San Salvador de Leire (Yesa, Navarra) (Fig. 3.04)<sup>1477</sup> y San Millán de la Cogolla (*Suso*) (La Rioja) (Fig. 3.05),<sup>1478</sup> según la relación que tuvieron respectivamente con las dos ciudades que como asiento de la corte real, por entonces itinerante, y de las dos sedes episcopales navarras, esto es, Pamplona y Nájera, fueron especialmente privilegiadas por la monarquía.

No obstante, ese grueso de donativos podría llevar ciertamente a engaño si uno quisiera pretender que Estefanía de Foix tuvo algo que ver con la promoción arquitectónica de sendos conjuntos monásticos o su dotación de mobiliario litúrgico por dos razones. En primer lugar, porque aunque hay indicios bastante solventes de que ambos hubieron de renovar la fábrica de sus templos e incluso de las dependencias que servían a los monjes durante el reinado de García Sánchez III, esto es, entre 1035 y 1054, es más probable que las donaciones de bienes, en su mayoría del seno mismo eclesiástico, que el rey revirtió sobre ambas casas, -muchas, como se ha dicho, conjuntamente con su esposa-, pero más especialmente para las del caso de Leire, tuvieran más a ver con la política de concentración

---

<sup>1476</sup> Un análisis de la documentación regia que compete al ámbito religioso desde el punto de vista que aquí interesa, incluidos los diplomas que afectan a la reina Estefanía de Foix, individualizando las interpolaciones de los documentos y las razones que las motivan en: FORTÚN PÉREZ, 2005, p. 191-199.

<sup>1477</sup> García Sánchez III y Estefanía de Foix benefician al monasterio de San Salvador de Leire con las donaciones de los monasterios de Zubiri (Durante) (1040), de Aristu (Sangüesa, Navarra) (1042) y de Lisabe (Lumbier, Navarra) (1042) (MARTÍN DUQUE, 1983, N. 29-31).

<sup>1478</sup> Las donaciones conjuntas de García Sánchez III y Estefanía de Foix a favor del monasterio de San Millán de la Cogolla incluyen tierras y heredades en Calahorra (La Rioja) (1045), el llamado Coto de Soto, relacionado con la fundación del cenobio nuevo de San Millán de Yuso (1053), la oblación de un presbítero llamado Alesanco, quien se dona con su heredad y la aquiescencia de los reyes (1046), y la iglesia de Santa María de Monasterio, de la misma heredad que se le concede en dote a ella (Vid Anexo 3.1, PJ 3.03), así como un conjunto de cenobios, el de San Cebrián de Castriello (Montes de Oca) (1045), el de Santa María en el valle de San Vicente (Alto Tirón) (1046), el monasterio riojano de Cañas (1046), y los burgaleses de San Felices de Oca (1049), San Miguel de Pedroso (1049) e Hiniestra (1052) (UBIETO ARTETA, 1976, N. 234-235, 241-242, 246, 255-256, 269, 285, 288).

monástica de la que el monarca se valió como parte de sus propias estrategias de gobierno,<sup>1479</sup> que con un interés específico por participar directamente de cualquier empresa arquitectónica.

En segundo lugar, porque no será hasta fechas bien avanzadas del reinado de su esposo cuando los documentos muestren que Estefanía de Foix tiene iniciativa en esa clase de asuntos, siendo que antes, más que encontrar ella su espacio en materia de gobierno, es en todo el marido quien le busca y da un encaje según sus propios propósitos. Eso sí, si no hay motivos para dudar de que, desde el principio, hiciera propios los objetivos del otro, cuando finalmente toma cartas en la partida, con cuatro buenos arcanos intentará poner sobre la mesa un legítimo póquer de reinas. Se diría que para construir nada más que castillos en el aire, pues uno, con la ventaja del presente sobre el conocimiento del pasado, sabe que sus esfuerzos al final resultarán en vano, siendo que el futuro regío de su dinastía se desbaratará a causa del magnicidio de su primogénito y heredero, Sancho Garcés IV, en el despeñadero de Peñalén en 1076, tan sólo diez años después de haber ella fallecido.<sup>1480</sup> El mérito de su madre, sin embargo, pasa por intentar revertir lo funesto del destino desde el ámbito de lo artístico y lo arquitectónico, adhiriéndose miméticamente a las líneas maestras dictadas por su esposo en todo lo relativo al mundo eclesiástico y tal y como él hubo de heredarlas antes de su propio padre, Sancho Garcés III, el Mayor.

Contar ahora todo esto implica, efectivamente, adelantarnos a los acontecimientos. Empezar por el principio, sin embargo, supone entender por qué García Sánchez III no hubo de casar hasta cinco años después de haberse alzado al solio navarro y esto, a su vez, encuentra la mejor explicación posible en el célebre legado testamentario de su padre, así como en la reseña de los hechos que afectaron después a algunos de sus hermanos. No es cuestión de volver a plantear aquí discusión sobre las consecuencias de aquella herencia pues otros, con sus estudios, ya se han encargado no sólo de desmentir viejos tópicos historiográficos, sino también de hilar las historias en función de los hechos, esto es, incluso valorando la veracidad o no de las crónicas que en los siglos siguientes se hicieron eco de tales sucesos.<sup>1481</sup> Así, por ejemplo, hoy casi nadie pone en duda, -o no se debería-, que el reino de Navarra fuera heredado íntegramente por el primogénito legítimo de Sancho Garcés III, el Mayor.<sup>1482</sup> Más

---

<sup>1479</sup> LACARRA, 1972a, I, p. 239-240.

<sup>1480</sup> Una síntesis biográfica de García Sánchez III y Sancho Garcés IV y de sus respectivos reinados, con el episodio del regicidio en: MIRANDA, 2006a, p. 132-133; MIRANDA, 2006b, p. 174-175.

<sup>1481</sup> Para un estudio crítico de la *Crónica Najerense* y un análisis del dicho relato en el contexto de la propaganda antinavarra posterior a 1076: PÉREZ RODRÍGUEZ, 1993, p. 199-211, esp. p. 211.

<sup>1482</sup> Según los usos navarros: RAMOS LOSCERTALES, 1950, p. 45-64; UBIETO ARTETA, 1960c, p. 5-56, 163-236; RAMOS LOSCERTALES, 1961. Cfr. LACARRA, 1972a, p. 227-235; LACARRA, 1978, p. 63-81; LALIENA, 1996, p. 37-57; MARTÍN DUQUE, 1998, p. 239-279; MARTÍN DUQUE, 1999, p. 41-266; MARTÍN DUQUE, 2004, p. 19-42; MIRANDA, 2004, p. 43-70; MARTÍN DUQUE, 2007, Cap. X; MARTÍNEZ DÍEZ, 2007, p. 175-202.

compleja, sin embargo, es una definición ajustada de las demarcaciones sobre las que en 1035 tenía jurisdicción la soberanía navarra (Fig. 3.06). En líneas generales se acepta que la autoridad del reino, además de extenderse sobre la navarra “primigenia”, su extensión al Oeste hacia la sierra cántabra y los territorios de Álava, y al Sur en las tierras najerenses,<sup>1483</sup> todavía prevalecerá sobre los límites del condado franco de Aragón, el cual fue transmitido al que, en realidad, había sido hijo primero de aquel rey, aunque extramatrimonial, pues lo tuvo de Sancha de Aibar antes de desposar a Muniadona († 1066),<sup>1484</sup> esto es, Ramiro Sánchez I, de Aragón (1035-1063).<sup>1485</sup>

Otra cuestión a priori ambigua compete a otros territorios que, sin estar directamente sometidos a la potestad del rey de Navarra, fueron del control de García Sánchez III. Primero deben considerarse, por ser los que más repercusión tuvieron sobre el monarca y su mujer, los que integraban la llamada Castilla Vieja. Tradicionalmente se ha defendido que el segundo hijo legítimo de Sancho Garcés III, el Mayor, es decir, Fernando Sánchez I, de León (1038-1065), había recibido de sus progenitores nada más que la parte de la herencia materna,<sup>1486</sup> con alguna duda sobre si empezó o no a detentar autoridad sobre ella tan pronto como se le cede a su madre en 1029.<sup>1487</sup> No obstante, si a Muniadona, hija de Sancho García, conde de Castilla (995-1017), a la muerte de su hermano, García Sánchez, conde también de Castilla (1017-1029), le correspondió heredar el condado castellano, entonces se entendía que para el traspaso en 1035 de Sancho Garcés III, el Mayor, Fernando Sánchez I tenía bajo su jurisdicción todo el condado, entendido como la suma de la Castilla Vieja, salvo las tierras de Oca y de Álava, y la Castilla Nueva o de Burgos.<sup>1488</sup> Revisitado el asunto, desde la propuesta de Á. Martín Duque, se aceptaría como poco verosímil que Muniadona, pese a la animadversión que las crónicas le atribuyen para con su primogénito, no hubiera hecho partícipe en nada a García Sánchez III, respecto del grueso territorial que ella había heredado.<sup>1489</sup> Por ello, aunque generalmente se daba por buena la suposición de que la mayoría de tierras de Castilla Vieja, con el condado alavés y el agregado vizcaíno, habrían sido cedidas por Fernando Sánchez I a su hermano mayor a razón del auxilio que este último le

---

<sup>1483</sup> Para una demarcación territorial ajustada del reino de Navarra durante el reinado de García Sánchez III según lo hereda: MIRANDA, 2004, p. 43-70; RAMÍREZ VAQUERO, 2005, p. 129. Cfr. LACARRA, 1972a, I, p. 235-239, 254-256; MARTÍN DUQUE, 1998, p. 244.

<sup>1484</sup> DURAN, 1978 (1993), p. 24-27.

<sup>1485</sup> UBIETO ARTETA, 1987 (1991), p. 85-134. Sobre las distintas visiones de la soberanía de Ramiro Sánchez I, en Aragón: LALIENA, 1996, p. 56-57, 70-71; MARTÍN DUQUE, 1998, p. 253, 265; MIRANDA, 2004, p. 48.

<sup>1486</sup> LACARRA, 1978, p. 70.

<sup>1487</sup> Sobre el ejercicio de autoridad de Fernando Sánchez I, de León, como conde de Castilla, y el alcance de la misma: LACARRA, 1978, p. 66; MARTÍN DUQUE, 1999, p. 129.

<sup>1488</sup> LACARRA, 1972a, I, p. 229.

<sup>1489</sup> MARTÍN DUQUE, 2005, p. 31.

presta en la batalla de Tamarón en 1037,<sup>1490</sup> hoy se hace más plausible que Muniadona hubiera “repartido” el condado castellano, en realidad, entre sus dos hijos primeros (Fig. 3.06).

Con dominio de facto sobre Castilla Vieja, con las tierras vizcaínas, la comarca del Duranguesado, el límite occidental cántabro, y el antiguo condado de Álava, como se sostenía antes, o de iure como se cree actualmente, en todo caso, el que García Sánchez III controlara esos territorios desde el principio de su reinado, lo colocaba en una posición subordinada, aún y siendo rey, para con quien tenía la plena *potestas* sobre el condado castellano, es decir, el rey de León. Ocurre, además, que el título lo ostentaron los descendientes de la dinastía astur-leonesa y, con ellos y por aquel entonces, Vermudo III (1028-1037), hasta justamente aquella misma batalla de Tamarón donde este monarca fue herido y muerto. El reino leonés habría de repercutir entonces sobre su hermana, Sancha I, de León (1038-1067), y su consorte, Fernando Sánchez I. En consecuencia, sin haber García Sánchez III de renunciar nunca a Castilla Vieja, las circunstancias, tal y como se dieron, lo transformaron jurídicamente y a partir de 1038, en vasallo de su hermano menor. Se decía que a nivel teórico pues gozando del estatus superior de rey, nunca hubo de emplear el de Navarra el de conde,<sup>1491</sup> más simplemente reconocerse documentalmente como *regnante in Castela Vetula*.<sup>1492</sup> No se dio nunca, sin embargo, una anexión de aquellos dominios al reino navarro, pues nunca dejó Castilla de ser una demarcación del reino leonés en el horizonte temporal que aquí interesa, por lo que, su autoridad sobre Castilla Vieja hubo de estar efectivamente supeditada a la del monarca de León.<sup>1493</sup> Se tiene también por costumbre afirmar que tampoco hubo de crear esta cuestión una especial tensión entre los hermanos aunque, como se verá, pese a que la relación familiar no hubiera de fracturarse hasta poco antes de la muerte de García Sánchez III en 1054, sí hubo el de Navarra de emprender varias políticas orientadas a aquilatar su *auctoritas* sobre aquella porción territorial.<sup>1494</sup>

Tampoco es que la herencia de Muniadona tuviera como receptores del reparto exclusivamente a los dos hermanos mayores pues el más pequeño de los que engendró con Sancho Garcés III, el Mayor, Gonzalo Sánchez, hubo de tener derechos sobre el condado de

---

<sup>1490</sup> PÉREZ DE URBEL, 1950, p. 244-246; LACARRA, 1972a, I, p. 235.

<sup>1491</sup> MARTÍN DUQUE, 2005, p. 32.

<sup>1492</sup> Aunque así se consigna tan pronto como en 1037, de entre los muchos diplomas significativos donde se intitula en semejante modo, se puede citar a título de ejemplo la dotación del Hospital de Nájera de 1052, “*regnante domino nostro Ihesu Christo in celo et in terra, et sub eius impero ego Garsias, filius Sancii regis, in Pampilona et in Naiara, in Alava, in Castella Vetula*” (reinando nuestro Señor Jesucristo en el cielo y, en la tierra y bajo su imperio, yo García, hijo del rey Sancho, en Pamplona y en Nájera, en Álava, en Castilla Vieja) [Trad. Autora]: Vid Anexo 3.1, PJ 3.05.

<sup>1493</sup> LACARRA, 1978, p. 64-67.

<sup>1494</sup> Así lo ha argumentado, por ejemplo, Á. Martín Duque (MARTÍN DUQUE, 2005, p. 32-33), aunque sin perder de vista las acciones que García Sánchez III orienta a reforzar su autoridad en los territorios bajo jurisdicción de su hermano.

Ribagorza, con su agregado de Sobrarbe, al haberse transmitido igualmente por vía materna. Teóricamente se ha contemplado que la parte meridional de aquel condado, la Baja Ribagorza, al haberse incorporado al haber del matrimonio gracias a las conquistas de Sancho Garcés III, el Mayor, podía haber estado sometida también al reino de Navarra, recayendo su jurisdicción, por tanto, sobre García Sánchez III por encima de su hermano Gonzalo Sánchez. La Alta Ribagorza, como unidad condal de dominio franco, en todo caso, desde que se hicieran valer los derechos sucesorios de Muniadona, sería traspasada a Gonzalo Sánchez (Fig. 3.06).<sup>1495</sup> Cosa distinta es que, sin llegar a ejercer demasiadas atribuciones sobre estos dominios, con su muerte prematura en 1045 y habiendo abonado el terreno Ramiro Sánchez I, de Aragón, para con los barones territoriales aragoneses, éste no hallara ningún impedimento de parte de García Sánchez III para sobreponer su autoridad en todo el condado ribagorzano.<sup>1496</sup> A todo este entramado, todavía cabría añadir dos heredades limítrofes en tierras de teórico dominio aragonés, las de Ruesta (Zaragoza) y Petilla de Aragón (Navarra), que Sancho Garcés III, el Mayor, hizo heredar a García Sánchez III, aún habiéndole transmitido a Ramiro Sánchez I, el control sobre el condado de Aragón.<sup>1497</sup>

Si se ha tenido a bien recapitular todo lo anterior, como se ha anticipado, sobradamente conocido y sistemáticamente estudiado, es porque ciertamente comprende el telón de fondo del largo acto en el que se gesta el casamiento de Estefanía de Foix y García Sánchez III en 1040. Generalmente, aunque se tenía sí o sí por un matrimonio tardío, la fecha se anticipaba a 1038. Dos noticias se tienen de los esponsales, siendo quizá la menos antigua la emisión correspondiente de la carta de arras,<sup>1498</sup> fechada a 25 de mayo de 1040 y que, por tanto, debe entenderse redactada no demasiado tiempo después de la celebración de las nupcias. Otro instrumento, en su caso de compromiso de restitución de bienes al monasterio aragonés de San Juan de la Peña, contiene el precioso dato aquí ya aludido sobre cómo, antes de realizar esa ofrenda, el rey recordaba que había ido a buscar a su esposa a Barcelona.<sup>1499</sup> Cuando hubo de transcribirse el diploma, A. Ubieto estimó inicialmente fecharlo en 1038 y, de ahí, que se quiera adelantar tanto la boda. El mismo autor, sin embargo, años después, atendiendo a la fecha en que se emite la carta de dotación de la décima matrimonial, vuelve a reevaluar la cronología del documento pinatense y lo señala como necesariamente posterior a la emisión de las arras en 1040.<sup>1500</sup>

<sup>1495</sup> Sobre la realidad jurídica ribagorzana: DURAN, 1978 (1993), p. 49-50; LALIENA, 1996, p. 54; MARTÍN DUQUE, 1999, p. 128, 132; MIRANDA, 2004, p. 49-53; RAMÍREZ VAQUERO, 2005, p. 131, 133, 135.

<sup>1496</sup> DURAN, 1978 (1993), p. 51-53; LALIENA, 1996, p. 70-72; MARTÍN DUQUE, 1998, p. 267; RAMÍREZ VAQUERO, 2005, p. 142.

<sup>1497</sup> LALIENA, 1999, p. 229-235.

<sup>1498</sup> Vid Anexo 3.1, PJ 3.03.

<sup>1499</sup> “*quando perrexi ad Barcinona pro coniugem meam donna Stefania*” (UBIETO ARTETA, 1963, p. 26-29, doc. 72).

<sup>1500</sup> UBIETO ARTETA, 1987 (1991), p. 48.



Á. García de la Borbolla ha recordado recientemente cómo en el documento del décimo hay una interpolación al dorso con la fecha de 28 de mayo de 1039.<sup>1501</sup> Pues bien, que seguramente el enlace se celebró en la ciudad condal ofrece poca duda,<sup>1502</sup> pero aunque se quisiera dar al documento de arras una cronología en 1039, y aún y teniendo en cuenta que el acto que tiene lugar en el cenobio de San Juan de la Peña bien puede referir que los cónyuges estaban de paso en su camino de Barcelona a tierras de Navarra, no hay duda de que la dotación marital se realiza ya en el reino, pues la rubrican los obispos de sus diócesis, y tampoco puede quererse que se emitiera demasiado tiempo después de la nupcias, por lo que, si a caso y a más estirar, aquellas hubieron de oficiarse en 1039. Si por el contrario, se da por buena la datación que ofrece I. Rodríguez Lama en su transcripción de la carta nupcial el 25 de mayo de 1040 atendiendo al contenido literal del texto reproducido,<sup>1503</sup> entonces necesariamente habría que atrasar el enlace a 1040.

Una parte de la historiografía ha justificado el que García Sánchez III desoyera la tradición familiar, ciertamente endogámica, de la que resultaba el inevitable parentesco entre los reyes navarros con los soberanos del reino de León y con los condes de Castilla,<sup>1504</sup> desposando a una joven del seno de los antiguos condados francos, como maniobra para afianzar los lazos familiares con su hermano Ramiro Sánchez I.<sup>1505</sup> El de Aragón en 1036 hubo de contraer matrimonio con Gisberga-Ermesenda de Foix († c. 1049), hija del ya aludido Bernardo Roger, señor de Foix y conde de Couserans. Generalmente defendida la filiación de Estefanía de Foix y aquel conde, resultaba que los hermanos, Ramiro Sánchez I y García Sánchez III, habrían casado con dos hermanas. Abierta la posibilidad a que la última fuera hija de Ermesenda de Carcassone y Ramón Borrell, en todo caso, se habrían enlazado con sendas primas, y ni lo uno ni lo otro, contravienen la teoría. No obstante, no ha faltado tampoco, lógicamente, quien lo leyera en sentido contrario, es decir, como una muestra de desconfianza que no puede traducirse sino como un intento por contrarrestar las aspiraciones expansionistas de su medio hermano aragonés.<sup>1506</sup>

---

<sup>1501</sup> GARCÍA DE LA BORBOLLA, 2014, p. 98, sobre la referencia que se hace ya en la transcripción del documento.

<sup>1502</sup> En el mismo documento de la carta de arras, por ejemplo, García Sánchez III se refiere quizá al momento propio de las nupcias, hablando además en pasado, cuando dice "*Unde Deo annuente, meus consensit animus et tuus, genitrix uero tua comitissa sanctissima atque omnis gens nostra annuit uolentes ut te miki in coniugio copularer sociam sicuti et feci*" (Y así con el favor de Dios, mi ánimo y el tuyo convinieron, y tu madre la condesa santísima, y toda nuestra gente de mucho grado vinieron a que te recibiese por compañera en matrimonio, como así hice) [Trad. Autora]: Vid Anexo 3.1, PJ 3.03.

<sup>1503</sup> RODRÍGUEZ LAMA, 1976-1992, II, p. 24, doc. 3.

<sup>1504</sup> MARTÍN DUQUE, 1999, p. 115-118.

<sup>1505</sup> MARTÍN DUQUE, 2005, p. 30.

<sup>1506</sup> LALIENA, 1996, p. 62-63.

Si existieron en aquel momento síntomas de ese recelo fraterno, igualmente se ha sugerido que para entonces pudiera ya haber una falta de entendimiento también para con su hermano Fernando Sánchez I, de León. De hecho, la dote que recibirá Estefanía de Foix se ha empleado como argumento demostrativo de las intenciones de García Sánchez III de hacer prevalecer los intereses del reino de Navarra en los territorios castellanos y, más en particular, en las zonas de frontera para con los dominios del rey de León.<sup>1507</sup> Dicho de otro modo, como la forma de sobreponer la autoridad navarra a costa de “neutralizar” la leonesa. Ciertamente, a la esposa se le concedería la percepción de rentas en un nutrido grupo de heredades en las tierras fronterizas cántabras, vizcaínas, alavesas y castellanas, incluidas algunas al límite de la comarca burgalesa de La Bureba, siendo bastantes por comparación a las de suelo navarro o riojano, y dándose la circunstancia de que el documento también certifica cómo muchas de las mismas las había colocado el monarca bajo la “tenencia” de nobles pamploneses y en detrimento, así, de los intereses de sus homólogos castellanos, se entiende firmemente partidarios de Fernando Sánchez I, pues había ejercido allí como conde desde hacía casi diez años o más.<sup>1508</sup>

En realidad, el monarca le dispuso el usufructo de una mayoría de núcleos lindantes, no sólo con los dominios de aquel hermano, más del mismo modo con los de Ramiro Sánchez I, e incluso en tierras riojanas y, por tanto, también colindantes con las plazas controladas por la poderosa taifa de Zaragoza. Colocando así, bajo representación de su esposa, puestos en los que su autoridad bien podría ser socavada ya fuera por reclamaciones fraternas, -siendo especialmente significativo que le otorgue Ruesta y Petilla de Aragón-, ya fuera por incursión y recuperación sarracena, el rey no estaría actuando sino como harán muchos otros de sus homólogos, en reinos y condados, y de un lado a otro de la península.<sup>1509</sup> En la práctica se le concede a la esposa un equivalente a la décima parte de las propiedades del marido, pero el disfrute se condiciona a lugares susceptibles de posible pérdida, -o “daño menor”-, pues no integran parte del grueso patrimonial relacionado con el corazón territorial que tradicionalmente define ese reino o condado. De hecho, García Sánchez III lo manifiesta casi veladamente prometiéndole, en la carta de arras, que toda tierra, villa y castillo que le sobrevengan con el

---

<sup>1507</sup> LACARRA, 1972a, I, p. 254; MARTÍN DUQUE, 1998, p. 256-257; MARTÍN DUQUE, 2005, p. 33; VÁZQUEZ RAMIRO, 2005, p. 140. Sobre las heredades y sus “tenentes”: PÉREZ DE URBEL, 1950, p. 245-246.

<sup>1508</sup> Incluso aunque efectivamente García Sánchez III hubiera heredado de su madre la parte correspondiente a Castilla Vieja y hubiera empezado a administrar su territorio desde 1035.

<sup>1509</sup> No hay que ir demasiado lejos para detectar el comportamiento en su propio medio hermano, Ramiro Sánchez I, quien al desposar a Gisberga-Ermesenda de Foix en 1036, al otorgar carta de arras, de las honores que Sancho Garcés III le había concedido en su dominio soberano de Aragón, las pocas que concede a su mujer estarán en posición ciertamente para entonces fronteriza, ya fuera con los dominios navarros, ribagorzanos o zaragozanos, como con los castillos de Cercastiel (Sos del Rey Católico, Zaragoza), Lobera de Onsella (Ejea) y Arrés (Bailo): UBIETO ARTETA, 1963, p. 19-20, doc. 69.

auxilio de Dios de manos paganas, le será dado en propiedad a Estefanía de Foix.<sup>1510</sup> Este tipo de estrategia matrimonial, en realidad, no se intuye sino concebida al objeto de mantener intacta la herencia “nuclear” de los sucesores al trono.

Venida de la *Cataluña Vella* o de allende los Pirineos, es difícil de creer que la posesión por Estefanía de Foix de aquellas heredades suscitara a los barones castellanos el mismo respeto que una consorte de linaje pamplonés, leonés o castellano, más si a caso se entendería, in extremis, como una amenaza a sus pretensiones señoriales. Quizá sería distinto para los enclaves aragoneses, pues allí los orígenes familiares de la esposa de García Sánchez III todavía podrían ejercer algún tipo de influencia frente a posibles reivindicaciones territoriales, sobre todo de la tan alejada Ribagorza, escapando a las posibilidades de control del monarca navarro y, como después se revelaría, intensamente pretendida por Ramiro Sánchez I. Si quiso el rey tensar las relaciones con el de León o intentar frenar al de Aragón, tanto lo uno como lo otro tendrían consecuencias desgraciadas hacia su persona y los derechos de su propio linaje. Pero si la pérdida de control sobre territorio ribagorzano se masca a los pocos años, el desafío a los intereses castellanos no encuentra respuesta contundente hasta la batalla de Atapuerca de 1 de septiembre de 1054, cuando enfrentados Fernando Sánchez I y García Sánchez III, el choque deviene letal para el segundo.<sup>1511</sup> Hasta entonces se dice que pudo existir una relación en términos de cordialidad, sobre todo, por el hecho de que los hermanos frecuentaran ininterrumpidamente y hasta su fallecimiento la corte del navarro.<sup>1512</sup> Tampoco es óbice ello, como parece lógico, para no descartar que ambos estuvieran fraguando una estrategia de largo recorrido, cocida a fuego lento en un caldo amistoso, y que García Sánchez III intentó compensar por su parte hasta su fatal desenlace con una contra-política o política proactiva, -según se quiera leer-, que si hubo de asociarse a lo territorial y matrimonial, también fue vehiculada desde lo religioso con incluso mayor alcance.

Antes de llegar a ello cabe esperar todavía un poquito más, pues no puede ni debe dejar de comentarse otra de las razones para su alianza por vía matrimonial con los soberanos de los condados francos, fueran catalanes o ultra pirenaicos, informada en este caso en motivos de raíz económica o, incluso, de expansión territorial. Se ha dicho, y se entiende sobre todo si se compara a los esfuerzos de su padre en este sentido, que García Sánchez III no hubo de prodigarse especialmente en lo relativo a las campañas por ampliar los dominios del

---

<sup>1510</sup> “*si deus omnipotens michi aliquid concesserit pro sua magna misericordia de partibus terre hismaelitarum aut castra et uillas, omnia tradam tibi possidenda*” (y si Dios omnipotente me concediera que ganara por su gran misericordia tierras de la parte de los ismaelitas y castillos y villas, todo lo de a tu posesión) [Trad. Autora]: Vid Anexo 3.1, PJ 3.03.

<sup>1511</sup> LACARRA, 1972a, I, p. 248-254.

<sup>1512</sup> MARTÍN DUQUE, 2005, p. 30-32, entendiendo siempre, sin embargo, que la situación da un giro en los albores de la batalla de Atapuerca (MARTÍN DUQUE, 1998, p. 256-257).

reino de Navarra a costa del “enemigo” sarraceno. Hablar en estos tiempos de tolerancia o enemistad entre los cristianos y el Islam es siempre complicado pues las relaciones en un y otro sentido son evidentemente más ambiguas que cuando se pretende describirlas atendiendo sólo al discurso eclesiástico. Si en la teoría se dibuja una pantalla figurada de necesidad de combatir al “ocupante”, como es sabido, no serán pocas las ocasiones en que se traman alianzas con los reyes de taifas, sobre todo desde el punto de vista del auxilio militar, buscando la sofocación de apuros internos o entre los propios reinos. Y los problemas de unos serán también los problemas de los otros, pues no dejó de haber confrontaciones entre los soberanos de signo religioso contrario.

De sobras es conocido, por ejemplo, el alzamiento de Sulaiman Ibn Hud al-Musta'in que le valió apoderarse del reino-taifa zaragozano (1038-1047), así como su hostigamiento de parte de García Sánchez III, que culminaría con el apoyo del rey de la taifa toledana Yahya ibn Di-I-Nun en la recuperación a manos cristianas de la plaza de Calahorra (1045), antigua sede episcopal meridional del reino de Navarra.<sup>1513</sup> Y así, fue quizá buscando el apoyo o la falta de resistencia futuros de parte de unos nuevos parientes catalanes, para la percepción de parias tributadas a Zaragoza, que acabó el rey navarro orquestando su compromiso con la joven de la que resultaría aquella parentela. Que sus incursiones por aquellas tierras de la Alta Rioja fueron anteriores al casamiento, ya lo evidencian el que en la dote de Estefanía de Foix se le concedan heredades en el valle de Cidacos y Arnedo.<sup>1514</sup> En ello enfrascado y teniendo en la mente facilitar el camino a este tipo potencial de recaudación, el matrimonio sólo vendría a reforzar la meta. De hecho, sus expectativas se verán ciertamente bien colmadas haciendo efectivo el cobro de las dichas parias junto a su hermano Ramiro Sánchez I y su pariente Ramón Berenguer I, en 1051.<sup>1515</sup>

### **3.1.2 Restauración eclesiástica en el reino de Navarra (1023-1054)**

García Sánchez III ejercitaría, durante todos aquellos años y simultáneamente a la actuación en otros frentes, una intensa política en el ámbito eclesiástico. A rasgos muy

---

<sup>1513</sup> VIGUERA, 1981, p. 248-254.

<sup>1514</sup> Vid Anexo 3.1, PJ 3.03. Así lo recordaba Á. Martín Duque (MARTÍN DUQUE, 2005, p. 34).

<sup>1515</sup> En este caso, en el contexto de oposición de los hijos de Sulaiman Ibn Hud al-Musta'in y percibiéndolas de Ahmad al-Muqtadir (TURK, 1978, p. 70-71, 79; VIGUERA, 1981, p. 147). Sobre la política de alianzas militares entre reinos cristianos y musulmanes y la institucionalización de las parias en el Norte peninsular en este horizonte temporal: LACARRA, 1965-1967, p. 255-277.

generales se tiene de “concentración monástica”, esto es, beneficiando a los cenobios más importantes de su reino por vía de la donación de otras casas cenobíticas que se adscribirán a su dependencia, más en lo patrimonial que en lo religioso.<sup>1516</sup> A su vez, sin embargo, este tipo de protección monástica formará parte de un modelo más ambicioso y no excepcional de la realidad navarra, que lideró ya Sancho Garcés III, el Mayor, y que pretendía la reorganización eclesiástica del reino según un sistema que preveía la estrecha relación del mundo cenobítico con la institución episcopal: el de los obispos-abades.<sup>1517</sup> Las directrices del modelo según fueron conceptualizadas en tiempos de aquel rey, sólo encuentran expresión documental en un instrumento que se hizo valer por acta de un supuesto concilio celebrado en 1023 con vistas a la restauración de la sede diocesana de Pamplona.<sup>1518</sup>

En la práctica, el monarca otorgó al obispado pamplonés la prerrogativa de recibir las tercias episcopales; concesión con la que pretendía afianzar el patrimonio de la mitra. La propiedad última de esos derechos, sin embargo, los asocia al monasterio de San Salvador de Leire (Fig. 3.04). Se “decreta”, además, un sistema electoral que, para enmascarar cualquier apariencia de simonía, vincula la consagración del titular a sus homólogos, establece la necesaria obediencia del obispo respecto del metropolitano, y contempla la aclamación pública con el apoyo de los señores de estamento privilegiado como representantes del pueblo, pero que, en última instancia, al imponer la observación de debida fidelidad del obispo al rey, somete la elección a la autorización del monarca y el cargo a su misma autoridad. Una de las prescripciones más significativas es la “obligatoriedad” a la designación del cabeza de diócesis de Pamplona de entre los abades del cenobio de Leire, pues a la larga generará la tendencia a que un mismo individuo compagine el desempeño simultáneo de los cargos de obispo y abad;<sup>1519</sup> disposición que, de hecho, personifica Sancho de Pamplona, abad de Leire desde 1019 y obispo de Pamplona desde 1024 y hasta su muerte en 1052.<sup>1520</sup>

La norma será de similar aplicación en la segunda diócesis del reino, la de Nájera-Calahorra. Allí se ha dicho que el sistema no despegó hasta 1027-1028 y que, cuando se implanta, se hace a la inversa. Lo encarna Sancho de Leire, quien se tiene por monje de aquel monasterio navarro, elegido primeramente como obispo de Nájera desde 1025, aunque seguramente con la intención ya entonces de que se ocupara del abadiado de San Millán de la

<sup>1516</sup> LACARRA, 1972a, I, p. 239-240; FORTÚN PÉREZ, 2005, p. 199-207.

<sup>1517</sup> FORTÚN PÉREZ, 2005, p. 211-220.

<sup>1518</sup> MARTÍN DUQUE, 1983, N. 21.

<sup>1519</sup> FORTÚN PÉREZ, 1993, p. 91-97.

<sup>1520</sup> Sobre este obispo Sancho del que además de ostentar la titularidad de la mitra de Pamplona, se han documentado varias actuaciones sobre el obispado de Nájera-Calahorra provocando, con ello, la inevitable ambigüedad para con un prelado homónimo que hubo de estar al cargo de episcopado najerense en fechas coetáneas: SÁINZ RIPA, 1994, p. 213-224; FORTÚN PÉREZ, 2005, p. 216-217.

Cogolla, algo que no sucede hasta la muerte de su abad vigente, Ferrucio (996-1027),<sup>1521</sup> cuando entonces es promovido al cargo hasta que lo reemplaza como tal Gomesano en 1036/1039, quien, al tiempo y desde 1046, se alzaría a la dignidad episcopal najerense hasta 1065, pero renunciando a la prelatura del cenobio emilianense en 1047 a favor de Gonzalo (1047-1053).<sup>1522</sup> Se observa, por tanto, una implantación del sistema de obispo-abad y en lo que se refiere a la sede riojana, un tanto *sui generis* aunque, al fin y al cabo, la idea subyacente era la de colocar al frente del gobierno diocesano a una persona procedente del ámbito regular y, por tanto, con mayor formación intelectual, así como estimular la mutua retroalimentación entre el patrimonio episcopal y las rentas monásticas, en un ejercicio centralizador, habida cuenta del sometimiento, por vía de sus respectivos preladados, a la autoridad regia. A su vez, García Sánchez III convertiría a los respectivos obispos en consejeros de su máxima confianza,<sup>1523</sup> haciéndolos depositarios incluso de prerrogativas temporales tales como el gobierno fugaz de Nájera en 1046 que encarga conjuntamente, ante su ausencia, al teniente Fortún Sánchez y al obispo Sancho de Pamplona.<sup>1524</sup>

Como individuos cualificados sobre todo para la gestión del temporal de sus respectivos monasterios, todo indicaría, por lo menos a priori, que si hubo interés especial del monarca en la renovación de sus fábricas monásticas, su intervención se limitó a incrementar y asegurar la financiación de los proyectos que básicamente promovieron y debieron supervisar aquellos mismos obispos-abades, en línea con lo dicho sobre la política de concentración monástica.<sup>1525</sup> Delante de un número razonable de donaciones regias (4) y algún que otro indicio documental, hará algunos años que la pluma de J. Martínez de Aguirre quiso plantear la duda sobre la medida en que García Sánchez III hubo de implicarse en la construcción de la iglesia románica de San Salvador de Leire (Fig. 3.04).<sup>1526</sup> Recordaba que en la consagración de 1057, asistida por su hijo y entonces rey Sancho Garcés IV, se hizo constar el afán de su padre por ver culminada la empresa edilicia.<sup>1527</sup> Sin embargo, la falta de otras señas que

---

<sup>1521</sup> Así lo entiende, por ejemplo, L. J. Fortún Pérez (FORTÚN PÉREZ, 2005, p. 216), mientras que E. Sáinz Ripa consideraba que a Sancho de Leire, actuando como abad de San Millán de la Cogolla desde 1028, el episcopado le habría llegado si no simultáneamente, "sin grandes intervalos" (SÁINZ RIPA, 1994, p. 217).

<sup>1522</sup> Antes se consideraba que quizá Gonzalo habría actuado al frente de San Millán de la Cogolla como abad co-adjutor (SÁINZ RIPA, 1994, p. 229), tutelando Gomesano algunas de las donaciones y en un curso de acción que, por ejemplo, también es de aplicación a Sancho de Leire quien, habiendo dejado las funciones abaciales, todavía se intitula en 1043 "*Sancio episcopo pastorali cura monasterium Sancti Emilianii regente*" (UBIETO, 1963, N. 223), es decir, como máximo responsable de la abadía.

<sup>1523</sup> FORTÚN PÉREZ, 2005, p. 199, 227.

<sup>1524</sup> MARTÍN DUQUE, 1983, N. 38.

<sup>1525</sup> En el escenario riojano es fundamental el estudio de M. C. Fernández de la Pradilla para obtener una visión de conjunto de la acción recentralizadora para con la institución eclesiástica: FERNÁNDEZ DE LA PRADILLA, 1992, p. 294-299.

<sup>1526</sup> MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2005, p. 372-384.

<sup>1527</sup> "*qui pater (...) Inter ea proles semper desiderans uidere illam dedicationem domus Sancti Saluatoris necnon sanctorum uirginum Nunilonis atque Elodiae*" (MARTÍN DUQUE, 1983, N. 53).

podrían retratar al esposo de Estefanía de Foix como directamente involucrado en el proceso, sobre todo frente a síntomas de otro índole que se inclinaban a favor de la dirección precisamente por el obispo-abad legerense Sancho de Pamplona,<sup>1528</sup> le impelieron rápidamente a descartar la duda que, seguramente, ni siquiera fue tal, más una querida puesta en cuestión del excesivo protagonismo concedido por la literatura a los reyes navarros como promotores arquitectónicos. El mismo razonamiento es de aplicación a su consorte, pues pese a ser copartícipe de algunas de las ofrendas que afianzaron el patrimonio del cenobio de Leire, nada en la documentación ni tampoco en la evidencia material del monumento como se ha preservado, permiten razonar a favor de su participación.

Algo más difícil de aclarar es lo que afecta al nuevo monasterio emilianense, el de San Millán de Yuso (Fig. 3.07), especialmente por la conservación escasa de vestigios que, muy en general, se pueden atribuir a una obra, la de iglesia y dependencias monásticas, del período románico, y que dieron a conocer diversas indagaciones arqueológicas. Si las prospecciones en la iglesia descubrieron bajo la capilla septentrional de la cabecera restos murales de cimentación con zapata con material cerámico de los siglos XII-XIII, las excavaciones en el entorno del claustro revelaron una estructura de perfil semicircular con el frente mural externo construido en sillería regular y el interior relleno de mampuesto que se ha retrotraído a las postrimerías del siglo XI o comienzos de la centuria siguiente, y que podría corresponder al absidiolo norte de la iglesia medieval.<sup>1529</sup> Nada, por tanto, que se pueda calificar sin dudas como restos de las obras que se impulsaron allí a mediados del primer milenio. Como contrapunto, se cuenta una relación documental, no demasiado amplia aunque sí lo suficientemente explícita, y que hace a García Sánchez III directamente responsable para la edificación del nuevo conjunto monástico de *abajo*. Cronológicamente es, en parte, contemporánea de los hechos, frente a la datación más tardía de los relatos cronísticos que se hacen eco de la fundación y construcción de Yuso. Un breve repaso a estas últimas narraciones servirá, sin embargo, para dilucidar lo que revisten de veracidad. La más antigua la contiene la *Crónica Najerense*, redactada c. 1152/1157-1180, donde se nos informa de que:

“(…) García, después de que cumplido a Dios su castigo volvió de Roma, recibió el reino de Pamplona. Pero Ramiro, deseoso de quitarle el reino, como por sí mismo no podía, llama en su propio auxilio a unos reyes moros vecinos suyos, a saber, a Almuzthahen de Zaragoza, al rey de Huesca y al rey de Tudela, y una vez puesto el campamento al lado de Tafalla, prepara contra su hermano una guerra

<sup>1528</sup> Sobre todo la posible relación de Sancho de Pamplona, obispo-abad, con Odilón, abad de Cluny, en cuanto a las relaciones con la fábrica de Cluny II que se invocaban para la iglesia de San Salvador de Leire y, por supuesto, sin dejar de considerar a Sancho Garcés III, el Mayor, el motor original del proyecto: MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2002b, p. 68-69; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2018, p. 47-50.

<sup>1529</sup> SÁENZ RODRÍGUEZ, 2005, p. 410-411; ARRUÉ, 2008, p. 596. Cfr. SÁENZ PRECIADO, 1997, p. 141-162; TIRADO, 2001, p. 105-113.

gravísima. García, preocupado por el combate, confiando en el Señor, mientras oraba de noche en una iglesia pequeñita consagrada a Santa María la Virgen – que está dentro de una cueva en el lugar en el que ahora se asienta el monasterio de Nájera-, rendido por el sueño se quedó dormido y en sueños supo por revelación divina que ganaría la guerra que iba a tener lugar. Tras hacerse de día, le contó el sueño a su mujer la reina Estefanía y a sus barones, y le prometió a Dios que si con su misericordia podía ganar la inminente guerra, haría en el mencionado lugar una basílica mayor dedicada a Santa María Virgen.

Así pues, reclutadas tropas de valerosísimos soldados, lleno de fe ataca al punto el campamento de los enemigos. La mayor parte de éstos, con la ayuda de Dios, quedó destrozada, y los demás, tras abandonar tiendas, armas y despojos, inermes se dieron a la fuga. Ramiro, aunque descalzo y sin armas, se subió a un caballo y gobernándolo por el cabestro buscó para sí un lugar seguro.

Tantos y tan valiosos despojos consiguió allí el rey García que de los que le correspondieron construyó el monasterio de Nájera y lo adornó con los mayores regalos. Para darle fuste, aunque ya había trasladado las reliquias de muchos santos y el cuerpo de san Prudencio, obispo que fue de Tarazona, quiso llevar allí también el cuerpo de san Millán. Pero cuando se lo estaban llevando del lugar y de aquel monasterio en donde estaba hasta un llano, no pudieron de ningún modo moverlo, ni para adelante ni para detrás, tal como era su intención. El rey García, entonces, edificó allí otro monasterio en honor de san Millán y lo dotó con grandes riquezas, y tras congregar allí muchos monjes, puso a Gomisendo de abad.<sup>1530</sup>

Se explaya el cronista en contar cómo los hechos supuestamente belicosos de la llamada arrancada de Tafalla de 1043,<sup>1531</sup> efectivamente encabezada por Ramiro Sánchez I contra su hermano García Sánchez III pero que, en realidad, lejos de guerra, se tiene como un enfrentamiento rápidamente saldado y sin mayor trascendencia futura a las relaciones fraternas, estarán en el origen de la fundación de Santa María de Nájera, a la que después volveremos. Por correlación, sin embargo, prosigue con su dotación de reliquias, retratando la ya notoria, -e igualmente legendaria-, intención de García Sánchez III de despojar a los monjes de Suso del cuerpo de san Emiliano para llevarlo a Nájera, con el consiguiente fracaso del proyecto y su compensación con la construcción de un nuevo cenobio, que sería dirigido por Gomesano, a quien promueve al título en aquel entonces. Dicho lo cual y en atención a la realidad, las dichas fundación de Yuso y frustrada *traslatio* deberían haber acontecido hacia el inicio del abadiado de aquél en 1036/1039, si es que uno quiere creer a pies juntillas al cronista, claro.

En cuanto al segundo relato, de principios del siglo XIII, seguramente lo más relevante del recuento de lo sucedido que hace el monje Fernando en su *De traslacione sancti Emilianii* (Lectio IX), sea la datación de los hechos “*quarto kalendas Iunij Incarnationis Dominice anno millesimo quinquagesimo tercio, monasterij Gundissaluo existente abbate*”,<sup>1532</sup> esto es, el 29 de mayo de 1053 durante el abadiado de Gonzalo, pues aún insistiendo después en el milagro del

<sup>1530</sup> *Crónica Najerense*, 2003, p. 159-160.

<sup>1531</sup> MARTÍN DUQUE, 1983, N. 33.

<sup>1532</sup> DUTTON, 1967 (1984), p. 31.



arca que permanece inamovible, aporta nuevos datos sobre cómo ante el cambio de parecer del rey, es el mismo García Sánchez III quien “*magistros operis uenire faciens, eis ut sibi instar Naiarensis aliam in honore beate Uirginis ecclesiam metirentur imperauit; et precepit districte ut ab opere non desisterent donec totum perficeretur, et ibi sanctum corpus beati Emilianii honorifice collocaretur*”,<sup>1533</sup> es decir, envía al lugar donde se detiene el santo relicario maestros de obra que deben construir una iglesia en honor a la Virgen a imagen de la de Nájera, sin detener las obras hasta poder colocar y honrar allí el cuerpo de san Emiliano.

A los documentos preservados y publicados ya dio hace algunos años una muy ajustada lectura I. Bango. De los dos contemporáneos, el primero, emitido el 21 de mayo de 1053, ilustra un convenio pactado con los vecinos del cercano lugar de Ojacastro para custodiar el cuerpo del santo,<sup>1534</sup> acuerdo del que también se hacía eco el monje Fernando en su relato,<sup>1535</sup> salvo porque el diploma atribuye asimismo a García Sánchez III la construcción del nuevo monasterio. El segundo se hace eco de la traslación del cenobio y se fecha justamente el 29 de mayo de 1053, con motivo de lo cual se ofrece el coto de Soto, y aunque la donación es a título conjunto del rey con Estefanía de Foix, es solamente el monarca de quien se dice en el instrumento haber construido el monasterio al que ahora se traslada el cuerpo de san Emiliano.<sup>1536</sup> Finalmente, el mismo autor recordaba como Plácido Romero, archivero de San Millán de la Cogolla, en 1775 en su *Extracto del Libro Intitulado Memorias para la Historia de San Millán* (Santo Domingo de Silos, Archivo del Monasterio de Silos, Ms. 88), se hacía eco de una nota integrada en un códice de Gonzalo de Berceo, donde se afirmaba que García Sánchez III, con los obispos de Pamplona, Nájera y Álava:

“tomaron el cuerpo de Sant Millán de Suso die IIII kalendas junij, et descendieronlo a Yuso, et pusieronlo en la enfermería et estido ende xiiii annos, et ese comedio fizieron la iglesia. En esse tiempo andaba el anno de la Encarnación en mil e cincuenta e tres annos. Passados los xiiii annos, fue fecha la iglesia et trasladaron el cuerpo de Sant Millán onde estaba en la enfermería, et tragiéronlo a la iglesia que era fecha de nuevo et pusieronlo sobre el altar de Santa María, do agora está. Et entonces andaba la era de la Encarnación en mil sesenta e siete annos (sic.)”.<sup>1537</sup>

Como bien planteaba I. Bango, ni el rey quiso ennoblecer la fundación de Santa María de Nájera en detrimento de la comunidad emilianense, ni seguramente privar a los monjes de la popularidad emanada del culto al santo, más seguramente contribuir a satisfacer las

<sup>1533</sup> DUTTON, 1967 (1984), p. 31.

<sup>1534</sup> LEDESMA, 1989, p. 401-402, doc. 287.

<sup>1535</sup> “*quam Oiacastrenses conueniant*”: DUTTON, 1967 (1984), p. 31.

<sup>1536</sup> UBIETO ARTETA, 1976, p. 278-279, doc. 288.

<sup>1537</sup> BANGO, 2007, p. 52.

necesidades de una congregación en crecimiento mediante la ampliación de los espacios que debían servirles a la vida, los oficios y la veneración del cuerpo santo, y considerando como solución más oportuna la de un desplazamiento a la zona baja del valle con el consecuente proyecto edilicio para la construcción de un nuevo conjunto monástico.<sup>1538</sup> La empresa como tal debió iniciarse pronto, seguramente no al inicio del abadiado de Gomesano como quería el cronista najerense, pues sólo habían transcurrido unos pocos años desde la ampliación obrada en el conjunto de Suso por Sancho Garcés III, el Mayor (Fig. 3.08),<sup>1539</sup> sino más bien poco antes de la traslación de 1053 pues todo parece indicar que por entonces se había levantado una estructura, cuyas características son imposibles de determinar, pero que hacía las veces de enfermería.<sup>1540</sup>

Es posible, además, que la edificación del templo nuevo se proyectara también en aquel momento aunque su terminación abarcara los catorce años que indica la nota antes referida. De hecho, el propio monje Fernando se encargaría de transmitir a la posteridad, asimismo, la nueva *traslatio* que se obra en 1067 (Lectio X), dispuesta y alzada la nueva iglesia de San Millán de Yuso en honor de Santa María.<sup>1541</sup> Donaciones sucesivas en el transcurso de esos años y desde la muerte del rey en 1054, no sólo del sucesor Sancho Garcés IV, sino también y a lo que aquí interesa, tanto de su madre, Estefanía de Foix, como de su esposa Placencia, a favor del cenobio o en la persona de sus abades,<sup>1542</sup> avalan que la monarquía navarra no dejó de velar por la obra promovida por García Sánchez III, seguramente y con todo, a título exclusivo de donantes esporádicos y, por tanto, co-financiadores pues, nuevamente, no hay rastro que permita vincularlos exactamente a una supervisión del proceso constructivo. Que el hijo de la reina y su mujer tuvieron, además, implicación directamente en la provisión a las reliquias emilianense de un receptáculo de lujo, lo demuestra la prueba material que se conoce de la tantas veces remozada y maltratada Arca orfebre de San Millán (Fig. 3.09), sobre la que más tarde se volverá.<sup>1543</sup>

---

<sup>1538</sup> BANGO, 2007, p. 45-46. De la fundación por García Sánchez III del monasterio nuevo de San Millán de Yuso con la traslación de 1053 también se hizo eco en su momento P. Sandoval, con la correspondiente descripción de reliquias y relicarios: SANDOVAL, 1601, p. 23-41.

<sup>1539</sup> Sobre la ampliación de la iglesia monástica de San Millán de Suso obrada por Sancho Garcés III: BANGO, 2007, p. 47-48.

<sup>1540</sup> MAESTRO PABLO, 1996, p. 89-100.

<sup>1541</sup> DUTTON, 1967 (1984), p. 32.

<sup>1542</sup> La piedad de Placencia hacia San Millán de la Cogolla se documenta específicamente a partir de 1070, con donaciones de bienes de muy diversa índole (UBIETO ARTETA, 1976, N. 377, 391, 396, 399, 414, 418, 422, 424, 432), pero su relación con el monasterio anteriormente la avala su implicación en la creación del Arca-relicario de San Millán hacia 1067.

<sup>1543</sup> Ni que sea, además, por hacer honor a la tradición oral, no puede dejar de mencionarse la imagen mariana de San Millán de Yuso conocida como *Virgen de la chapa de oro*, de la que popularmente se decía haber sido regalada por Estefanía de Foix (SÁENZ RODRÍGUEZ, 2005, p. 446-447).

### 3.1.3 Epílogo: Santa María la Real de Nájera o la culminación del proyecto reformista

No puede tenerse más que como mito la fundación de Santa María de Nájera alrededor de 1044. Así lo quería el redactor de la *Crónica Najerense* que sitúa los hechos, como se vio, en la coyuntura de las campañas en territorio de dominación de la taifa zaragozana, entre la arrancada de Tafalla de 1043 y la conquista de Calahorra en 1045. El documento de dotación del templo najerense revela cómo, entre las muchas bondades que hubo de otorgarle García Sánchez III, se donó la décima parte de las parias tributadas por los “sarracenos”,<sup>1544</sup> y esto quizá hubiera podido interpretarse como un indicio de que efectivamente la promoción para la monumentalización de la sede episcopal se fraguó tan pronto como se puso el broche calagurritano. Como bien sustanció J. M. Lacarra en su momento, aunque desde 1048 la taifa de Zaragoza llenaba las arcas condales de Ramón Berenguer I, la protección brindada por García Sánchez III al rey zaragozano Ahmad al-Muqtadir, de la misma dinastía Hudí que el navarro había antes fustigado, y la consiguiente satisfacción del tributo oportuno no se documenta hasta 1051.<sup>1545</sup> Ocupado en estas lides el monarca de Pamplona y centrando sus esfuerzos en la órbita monástica durante estos años tal que siguiendo el plan trazado por su padre, la “restauración” de la diócesis riojana recabará ciertamente tanto de su esfuerzo como la pamplonesa hubo de arrancarle a Sancho Garcés III, el Mayor, pero hubo de relegarla, justamente, a los años previos a su muerte.

También se antoja algo confusa la supuesta división administrativa de la diócesis precisamente entre dos sedes diversas, las de Nájera y Calahorra. A la segunda de estas urbes fue a la única a la que en realidad se dotó de la dignidad correspondiente en la *Hispania* visigoda.<sup>1546</sup> La subsiguiente ocupación musulmana truncó, en efecto, que la reposición de la mitra calagurritana no tuviera lugar hasta las campañas riojanas de recuperación cristiana que aseguran las propias ciudades de Nájera y Calahorra en 923. En lo sucesivo, sin embargo, aunque la última vuelve a perderse en 968, nunca habrá de volver a suprimirse la diócesis,

---

<sup>1544</sup> “*Parie vero vel tributa mee terre vel illius quod Deus mihi sive meis successoribus deinceps usque in eternum de terra sarracenorum dederit, do et confirmo deciman partem Sancte Marie.*” (De las parias, que tributan otros príncipes a mi Corona de Nájera, o de las que, Dios mediante, yo y mis sucesores podremos en lo sucesivo coger de la tierra que poseen ahora los sarracenos, otorgo la décima parte a Santa María) [Trad. Autora]: Vid Anexo 3.1, PJ 3.06.

<sup>1545</sup> LACARRA, 1965-1967, p. 255-261; TURK, 1978, p. 76-80. Si la ayuda bélica se traducía en una percepción aproximada de unos diez mil dinares la parte correspondiente a Santa María de Nájera equivaldría a unos quinientos dinares (LACARRA, 1972a, I, p. 118), con los que bien pudieron sufragarse la manutención del clero najerense y la construcción de su iglesia-catedral.

<sup>1546</sup> SÁINZ RIPA, 1994, p. 65-68.

manteniéndose esta ambigua doble titularidad del obispado Nájera-Calahorra.<sup>1547</sup> Distinto es, no obstante, que la restitución definitiva de la ciudad obrada por García Sánchez III en 1045 supusiera, como antiguamente se proponía, que su iglesia dedicada a Santa María y a los Santos Emeterio y Celedonio, se dignificara con el reconocimiento de la catedralidad, se propiciara su inmediata reconstrucción, y se instituyera a su alrededor un clero.<sup>1548</sup> Nacía la tesis de una lectura sesgada de varios documentos de donación, otorgados a los pocos días de su conquista, el 30 de abril de 1045<sup>1549</sup> y un año después, por García Sánchez III y Estefanía de Foix.<sup>1550</sup> Aunque los reyes concedieran a la iglesia calagurritana los décimos reales percibidos en la ciudad y se liberara a sus servidores de todo *servitium* regio, como razonaba L. J. Fortún Pérez, la entidad de los bienes donados, esto es, unos campos y una viña, hace bastante dudoso que la provisión se destinara a mantener un capítulo en condiciones.<sup>1551</sup> De bien seguro, la posición todavía fronteriza de la ciudad que el rey puso en manos de su hijo Ramiro Garcés, con las cercanas plazas de Alfaro y Tarazona habiéndose de mantener en manos musulmanas hasta principios del siglo siguiente, facilitó que la corona se decantara por revitalizar la sede de Nájera.

No es tampoco que la iglesia de Santa María de Nájera que el 12 de diciembre de 1052 García Sánchez III dota cuantiosamente siguiendo el consejo de su esposa Estefanía de Foix, no gozara para entonces de un espacio físico y estructura previa. La “*domum*” de Santa María que se nombra en la dotación regia de 18 de abril de 1052 de la alberguería de Nájera bien debería corresponderse con una iglesia,<sup>1552</sup> ajustada en sus hechuras al espacio de unas cuevas, como también instalados en cavidades de origen rupestre supusieron R. Puertas y M. Cantera los numerosos eremitorios e iglesias que se citan en el privilegio fundacional ya mencionado como integrados en la propia urbe.<sup>1553</sup> En aquel diploma se habla de la donación de dos molinos del barrio de las Tiendas, “*ante domum sancte Marie*”, y aunque ese barrio se ha identificado como el del Mercado,<sup>1554</sup> quizá los molinos debían aprovechar las aguas del río

---

<sup>1547</sup> SÁINZ RIPA, 1994, p. 161-164.

<sup>1548</sup> SÁINZ RIPA, 1994, p. 223-224. Cfr. SÁENZ RODRÍGUEZ, 2005, p. 424. Explicaba J. M. Lacarra que en 1045, tomada Calahorra, se reorganizarían las tenencias riojanas de Autol, Quel y Arnedo: LACARRA, 1976, p. 117, 128.

<sup>1549</sup> RODRÍGUEZ LAMA, 1976-1992, I, N. 6.

<sup>1550</sup> RODRÍGUEZ LAMA, 1976-1992, I, N. 7.

<sup>1551</sup> FORTÚN PÉREZ, 2005, p. 231.

<sup>1552</sup> Vid Anexo 3.1, PJ 3.05.

<sup>1553</sup> PUERTAS, 1974, p. 19-20; CANTERA, 2005, p. 43, 49. Refieren el gran número de iglesias y cenobios que la dotación de 1052 de Santa María de Nájera menciona como ubicados en la ciudad najerense o sus adyacencias, -la heredad de Santo Tomás, la iglesia de San Miguel con su barrio, los monasterios de San Pelayo, de Santa Águeda y San Facundo, de las Santas Nunilo y Alodia, de Santa María y Santa Cecilia, así como la heredad de San Román-, para explicar que la cantidad y su efímera existencia no se explican si no se les da la condición de eremitorios rupestres.

<sup>1554</sup> Para mejor entender el urbanismo de la urbe najerense es imprescindible el estudio de F. J. García Turza, con lo relativo al barrio de Tiendas que identifica, como es lógico, con el barrio del Mercado (GARCÍA TURZA, 1993, p. 71; CANTERA, 2005, p. 45), pese a lo confuso de la ubicación por la referencia documental aquí mencionada y que

Merdancho si es que, efectivamente, estaban delante de la casa de Santa María. Debería, de hecho, corresponderse con la cueva donde según la *Crónica Najerense* fue a asentarse el que el cronista llama “monasterio” de Santa María, y que describe como una iglesia pequeñita donde García Sánchez III, temeroso por el resultado de la supuesta campaña contra su hermano Ramiro Sánchez I, rezó y tuvo un sueño que no tendría nada que envidiar al de Constantino sobre lo que habría de suceder en Ponte Milvio, pues en él le fue transmitido por revelación divina su futura victoria, siendo también gracias a la misma *revelatio* que incoa la promesa a edificar en aquel espacio una basilica en honor de la Virgen.<sup>1555</sup>

Tampoco hay duda alguna de que el espacio que se monumentalizó con una ampliación del templo de hechura románica fueron aquellas mismas cuevas que servían como iglesia de la sede diocesana en la ciudad, localizadas concretamente en el barrio de Sopeña (Fig. 3.10-3.11), donde precisamente se situaba también el palacio episcopal “*iuxta torre et cova de rex cum terris, vineis et orto*”,<sup>1556</sup> junto a la torre del rey, con su cueva, y rodeado de tierras, viñas y huerto. Que el rey respetara el enclave seguramente se debería a la veneración allí de una imagen de la Virgen (Fig. 3.12-3.13);<sup>1557</sup> la misma que después daría origen a la leyenda fundacional de Santa María de Nájera que ya reflejó la *Crónica Nájerense* y de la que se desarrollaron varias versiones compiladas por la historiografía de época moderna.<sup>1558</sup> El estímulo real para la renovación de la diócesis mediante la erección de una nueva iglesia, su dotación, su reconocimiento como catedral y el establecimiento allí de un cabildo secular que debía servir al obispo,<sup>1559</sup> por supuesto, rehúye lo legendario y se ancla no en la esfera de lo

---

implicaría o la identificación de la *domum* con la iglesia de Santa María Sororum que se menciona en la dotación de 1052 (GARCÍA TURZA, 1993, p. 71), o bien, considerar una extensión más grande del citado barrio de Tiendas o del Mercado.

<sup>1555</sup> Sobre el origen rupestre de la iglesia de Santa María de Nájera: PUERTAS, 1974, p. 19-20.

<sup>1556</sup> UBIETO ARTETA, 1976, N. 321.

<sup>1557</sup> Por supuesto, no ha sobrevivido en ningún caso imagen románica del siglo XI que ni remotamente se pueda vincular a los tiempos de García Sánchez III. En el templo monástico hoy se veneran la llamada Virgen de Santa María la Real, -la que popularmente se asocia a la leyenda fundacional-, fechada a mediados del siglo XII (SÁENZ RODRÍGUEZ, 2008, p. 463-465), aunque sus hechuras delatan quizá una datación incluso bastante más tardía, así como la Virgen del Alcázar, de factura gótica, dispuesta en un altar al interior de la cueva.

<sup>1558</sup> Un repaso a las variaciones que presentan las distintas versiones de la leyenda fundacional se encuentra en: SÁENZ RODRÍGUEZ, 2005, p. 412-414. Cuando, en las diversas ocasiones en que ha abordado el estudio de la fundación de Santa María de Nájera, M. Cantera tiene a bien informar la tradición legendaria, siempre señala, a continuación, por supuesto, las razones políticas y religiosas subyacentes: CANTERA, 1982, p. 254; CANTERA, 1987, I, p. 78; CANTERA, 2001, p. 208; CANTERA, 2005, p. 47. Hace lo propio M. Sáenz Rodríguez: SÁENZ RODRÍGUEZ, 2005, p. 414-415.

<sup>1559</sup> Se antoja redundante volver a discutir una cuestión suficientemente resuelta por M. Cantera sobre el origen o no monástico de Santa María de Nájera. Aunque ya A. Yepes defendió la existencia de una comunidad monástica (YEPES, 1606-1621 (1960), III, p. 81-82), de la que, por cierto, se haría eco J. Pérez de Urbel (PÉREZ DE URBEL, 1950, p. 321), y P. Sandoval hablara de un “monasterio episcopal” (SANDOVAL, 1601, P. 76-77), el documento fundacional de 1052 es explícito en poner en boca de García Sánchez III que “*In quo loco, secundum instituta canonum et legalia decreta priorum patrum, instituere decrevi, (...) in commune regulariter viventium honesta clericorum constiteret congregatio*” (Resolví y he decretado poner en este lugar una honesta congregación de clérigos, (...) que vivan regularmente según el orden que disponen los sagrados cánones y padres antiguos) [Trad. FITA, 1895a,

divino sino en un sustrato mucho más mundano. Lo detectaron con gran acierto J. M. Lacarra y J. Á. García de Cortázar: fundamentalmente el deseo perenne de García Sánchez III de reforzar su autoridad en la marca occidental de los dominios sobre los que tenía control pese a no depender jurídicamente de su reino.<sup>1560</sup>

Uno y otro han compendiado tres líneas de actuación estrechamente conectadas con la reforma de la diócesis najerense. En primer lugar, un acrecimiento de origen regio del patrimonio del monasterio de San Millán de la Cogolla por vía de la donación de monasterios situados en la zona castellana y que arranca en 1049; segundo, una reorganización episcopal que afectó, de entre las diócesis existentes en las tierras castellanas y alavesas controladas por el rey de Navarra, principalmente al obispado de Valpuesta, que con la fundación de Santa María de Nájera de 1052 fue suprimido e integradas sus iglesias en la de Nájera, pese a que también tuvo repercusiones sobre la mitra de Álava que se extendía sobre tierras de Álava y Vizcaya,<sup>1561</sup> pues aunque se mantuvo intacta el rey fue meridiano al fijar los términos diocesanos de la sede najerense hasta los límites de aquella y, por Occidente, hasta “Cudeyo con su castro, en Asturias” (Fig. 3.14);<sup>1562</sup> por último, la amplia dotación y reconstrucción de la iglesia-catedral de Santa María de Nájera como alojamiento del panteón regio (Fig. 3.15).<sup>1563</sup>

Si queriendo otorgar semejante poder al obispo najerense, entendiendo además que se preveía que el mismo surgiera del seno de San Millán de la Cogolla y tuviera potestad sobre su patrimonio monástico, al final, aquellos movimientos iniciados hacia 1049 y avivados en 1052, no pueden entenderse sino como una precuela de la dinamización posterior de la urbe mediante la puntilla que fue la posterior campaña edilicia del templo catedralicio (Fig. 3.03). A ellos habría de sumarse, también como paso previo, la dotación del hospital najerense de abril

---

p. 157] (Vid Anexo 3.1, PJ 3.06), mientras que los versos inmediatamente anteriores en los que se menciona “*ecclesiam seu monasterium opere conveniente edificare et, edificato convenientiori ordine cum omnibus officinis regulari congregationi aptis, in servitium Dei ac beate Marie disposui studiosius fore*” (determiné edificar una iglesia sede de monasterio de buena obra, y edificado, como conviene, con todas sus oficinas acomodadas a un convento de religiosos, señalados y dispuestos para el servicio de Dios y de la santa Virgen) [Trad. Autora] (Vid Anexo 3.1, PJ 3.06), no pueden considerarse sino interpolaciones propias del momento en que la iglesia a partir de 1076 fue sometida a Cluny (CANTERA, 1982, p. 254-256; CANTERA, 1987, I, p. 82-85, 92; CANTERA, 2001, p. 209-210; CANTERA, 2005, p. 50; CANTERA, 2013b, p. 225-262).

<sup>1560</sup> Examinando el grueso de bienes de la dotación de Santa María de Nájera de 1052, a Á. García de Cortázar no le cabe duda sobre las intenciones de García Sánchez III para colocar bajo jurisdicción del obispo najerense una demarcación amplia que debía comprender La Rioja, la Bureba, Oca y Castilla Vieja (GARCÍA DE CORTÁZAR, 1969, p. 162). J. M. Lacarra razonaba sin ambages que la reorganización episcopal que busca el monarca pretendía evitar que ningún territorio de los de su reino, -con el matiz quizá de los que sin pertenecer jurídicamente a su reino, eran por él controlados-, estuviera sometido a la autoridad de los obispos castellanos (LACARRA, 1976, p. 120).

<sup>1561</sup> MAÑARICÚA, 1964, p. 32-42; MANSILLA, 1964, p. 192-193. Cfr. GOÑI GAZTAMBIDE, 1979-2002, I.

<sup>1562</sup> “*Ad hec, ad supradicti loci servitium dedi et determinavi illum etiam episcopatum (...) alia vero parte ex Alave terminis et Cutelium Castrum, in Asturiis, (...).*” (Además, para servicio del sobredicho lugar, le di y determiné su episcopado (...), y por otra parte limita con los términos de Álava y con el Castillo de Cudeyo, en Asturias) [Trad. Autora]: Vid Anexo 3.1, PJ 3.06.

<sup>1563</sup> CANTERA, 2017, p. 455-469, esp. p. 457-459.

de 1052.<sup>1564</sup> La existencia de la alberguería sería connatural al desvío del Camino de Santiago por Nájera que opera, tal y como recuerda M. C. Muñoz Párraga, el rey navarro Sancho Garcés I (905-925), abriendo una nueva vía alejada del peligro.<sup>1565</sup> El enriquecimiento del hospital najerense sí debe leerse, en cambio, como corolario de aquel proyecto de reforma episcopal que había comenzado entonces a gestarse.

Pues bien, si de las donaciones de los monasterios burgaleses de San Felices de Oca (1049), de San Miguel de Pedroso (1049) y de San Millán de Hiniestra a San Millán de la Cogolla hubo de ser en todas co-donante Estefanía de Foix,<sup>1566</sup> también conjunta fue la dotación de la alberguería de Nájera aneja a la iglesia de Santa María.<sup>1567</sup> Y si la autoridad para la supresión de la diócesis de Valpuesta y la fijación de los límites diocesanos de la sede de Nájera es de García Sánchez III y sólo suya, como así lo evidencia el texto en la fundación de 1052, será también el rey quien manifieste documentalmente la implicación de su esposa en todo el proyecto, al afirmar en el propio instrumento de dotación de la iglesia de Santa María de Nájera que:

*“Igitur cum huius rei voluntate tam in hedificande ecclesie constructione quam in dotis astipulari donatione maxime mee uxoris salutaris consilii suggestione incepissem, Deo eademque instigante, quomodo nondum peracta peragerentur subiecte deliberationis ordine non neglexi instituere.”*<sup>1568</sup>

(Habiendo, pues, entrado en voluntad de hacer todo esto, así para la construcción de la iglesia que se ha de levantar, como para su dotación por donación legítima, á cuyo designio contribuyó sobre todo mi mujer con su consejo y ruego saludable, he procurado también, por instigación suya y la de Dios poner orden con madura deliberación en quo se prosiga y lleve á justo remate lo comenzado (sic.)) [Trad. FITA, 1895a, p. 157].

---

<sup>1564</sup> CANTERA, 1982, p. 256; CANTERA, 1987, I, p. 77-79; CANTERA, 2001, p. 212; CANTERA, 2005, p. 50-51. Sobre el oficio de la limosnería en Santa María de Nájera: CANTERA, 1984, p. 175-182.

<sup>1565</sup> MUÑOZ PÁRRAGA, 2006, p. 719.

<sup>1566</sup> *Vide supra*.

<sup>1567</sup> Vid Anexo 3.1, PJ 3.05.

<sup>1568</sup> Vid Anexo 3.1, PJ 3.06.

## 3.2 Al amparo de la viudedad: un estatus con prerrogativas

Aunque el fallecimiento de García Sánchez III el 1 de septiembre de 1054 podría haber truncado la obra de reforma eclesiástica iniciada (y/o perpetuada), su mujer se encargaría de darle continuidad en su viudedad, y sobre todo, pero no exclusivamente, en los años inmediatamente posteriores a su traspaso en los que el sucesor, Sancho Garcés IV, alcanzó la mayoría de edad. Los ejes de su actuación en el seno religioso son prácticamente los mismos sobre los que su difunto marido había orientado en vida sus políticas. Así se revela, por ejemplo, en la sanción que otorga junto a su primogénito, el 4 de junio de 1055, a favor del monasterio de San Salvador de Leire respecto de la oblación de Fortún con el cenobio de Oibar de Yuso,<sup>1569</sup> en un despoblado cercano a Tafalla y no demasiado alejado de la villa navarra de Aibar. Otra forma interesante de construir la *memoria* del padre y marido fue la restauración de su legado rogando el indulto de sus pecados, para lo que la reina dispone no una, sino hasta dos reposiciones de bienes: en 1055 devuelve a San Millán de la Cogolla un majuelo en Hormilla<sup>1570</sup> y en 1056 restituye a los monjes de San Martín de Albelda la villa de Alberite.<sup>1571</sup> También en la promoción arquitectónica emuló al esposo, en su caso, llevando a término la construcción del templo nuevo de Santa María de Nájera, pero a diferencia del mismo, se valió igualmente de la dotación a la fundación regia de un mobiliario de culto muy connotado, buscando siempre, sin embargo, colmar los objetivos familiares, esto es, los del reino del que fue consorte.

### 3.2.1 La cultura diplomática como arma demostrativa

*“Quod ego Garsia, Dei gratia rex, Sancii regis filius, plerumque sapientum relatum audiens et audita secundum modum proprie scientie perpendens et vera esse firmiter credens, dum mei regni in partibus plurimis in locis sancte Dei Matris Ecclesie desolationem prospicerem, et nostris vel parentum nostrorum peccatis exigentibus in tantum loca sanctorum occupata esse, seu quod verius est, destructa barbaris nationibus viderem, ut vix etiam posteris possit esse inditio ubi iam Sancte Ecclesie apud priores legalis foret institutio, **communi consilio dilecte coniugis Stephanie**, decrevi in domo Domini aliquid tale laborare unde nostri nominis in perpetuum esset memoriale.”<sup>1572</sup>*

<sup>1569</sup> MARTÍN DUQUE, 1983, p. 84.

<sup>1570</sup> UBIETO ARTETA, 1976, N. 291.

<sup>1571</sup> UBIETO ARTETA, 1960a, N. 37.

<sup>1572</sup> Vid Anexo 3.1, PJ 3.06.



(Lo cual yo, García rey por la gracia de Dios, hijo del rey Sancho, oyéndolo muchas veces á hombres sabios y entendidos, y reparando con atención en ello, y advirtiendo ser así, que claramente lo entiendo y firmemente lo creo; como viese en muchas partes de mi reino asolados los templos y arruinadas las iglesias, y estar por nuestros pecados y los de nuestros padres estos santuarios en tanta manera destruídos y aniquilados por las naciones bárbaras, que apenas se halla rastro del lugar donde los erigieron nuestros mayores y destinaron al culto público, me resolví, **de común acuerdo con mi amada mujer Estefanía**, á emprender una obra tal que de ella resultase larga memoria de nuestro nombre. (sic.) ) [Trad. FITA, 1895a, p. 157].

Esbozada la coyuntura en la que se sitúa el germen de la fundación de Santa María de Nájera, no puede perderse de vista un verso, "*communi consilio dilecte coniugis Sthepanie*", contenido en el largo prólogo del privilegio fundacional y donde se establece la naturaleza misma de la empresa, como una iniciativa concursada por ambos cónyuges. Aunque tratándose de un texto parcialmente rehecho, especialmente en lo que refiere a la parte de este encabezamiento, que se ha señalado de añadidura posterior e interpolado en el siglo XII,<sup>1573</sup> no hay motivo aparente para cuestionar el trasunto de veracidad que a estas líneas corresponde. Hilvanada la compleja trama geopolítica y religiosa, ahora interesa poner de relieve la intención de la reina no sólo de adherirse a las estrategias gubernativas de su marido, sino también de ampararlas e incluso de promoverlas activamente, si es que así hubo de hacerlo, pues todo aparentemente la predispuso a ello. Así es puesto de manifiesto por el texto mismo, y aunque se peca de redundancia, pues allí se insiste en presentar a la reina no sólo como "instigadora" de la edificación de la iglesia sino en destacar, de igual modo, su persistencia para que la obra se viera terminada, construyéndose así una asociación simbólica con su voluntad de ver igualmente culminadas las preocupaciones dinásticas suyas y de su marido:

*"Sciens amaram mortem nulli etati parcere, sed omnia in commune natura cogente edaci morsu decerpere huiusce conditionis stabile testamentum putabam utiliter depromere, quod me redderet securum sua perfectione. Si forte uxor mea, que me fideli ammonitu semper Deo servire instigavit, (...)"*<sup>1574</sup>.

(Y sabiendo que á nadie perdona la amarga muerte, sino que por necesidad de la naturaleza todas las cosas troncha y roe con voraz mordedura, ideaba trazar á manera de testamento un pacto de tal firmeza que asegurase en mi espíritu la confianza de llevar á cabo esta obra. Siempre la reina, mi mujer, con fiel amonestamiento hame instigado á servir á Dios (...) (sic.) ) [Trad. FITA, 1895a, p. 157].

<sup>1573</sup> CANTERA, 2013a, p. 69-70. De las distintas copias del texto, pues no se conserva el diploma original, M. Cantera sostiene que la copia calagurritana (Calahorra, Archivo de la Catedral de Calahorra, Sign. 1) debió ser la más fiel al original precisamente porque prescinde del largo prólogo. Que el fragmento del prefacio que aquí se invoca fuera una añadidura, como se ha dicho, no evita que necesariamente la fundación y dotación tuvieran lugar en términos similares a los que describe esa parte. Apartando de la mente los versos de evocación bíblica y entendiendo que el lugar, en sí mismo, hacía tiempo se debía haber rehabilitado tras la "destrucción" sarracena, hay otros indicios adicionales que permiten refrendar que Estefanía de Foix hubo de involucrarse personalmente en la empresa desde el principio, algunos de los cuales ya se han reseñado aquí más arriba.

<sup>1574</sup> Vid Anexo 3.1, PJ 3.06.

A quien pudiera recelar de las palabras, Estefanía de Foix le sirvió las imágenes. Se diría que casi como si uno no pudiera dudar de un dispositivo visual, o con la intención de convertir un puñado de miniaturas en un mecanismo más eficaz de autenticación.<sup>1575</sup> Extraviado el diploma que García Sánchez III y su esposa mandaron redactar para inmortalizar los acontecimientos que tuvieron lugar el 12 de diciembre de 1052, esto es, una ceremonia fundacional y de dotación en la que los reyes tuvieron a bien aprovechar la ocasión para reorganizar una o dos sedes episcopales en presencia, nada más y nada menos, que de todos los titulares de los obispados involucrados, y de los gobernantes de todos los territorios cristianos soberanos del Norte peninsular, es imposible saber si el golpe de efecto se bordó encargando para el documento una decoración suntuosa. Para empezar, baste consignar que cuando se dice todos, es todos, y así lo demuestran las firmas, -ahora perdidas, pero reproducidas-, de Fernando Sánchez I, de León, Ramiro Sánchez I, de Aragón, y Ramón Berenguer I, de Barcelona. Faltó al monarca convidar al acto a los condes urgelitanos y emporitanos y a algún rey taifa de los varios que por entonces dominaban buena porción de *Hispania*, pero aquella representación de individuos ya refleja lo demostrativo de la causa y de las intenciones declaradas.

Si las actuaciones proactivas de García Sánchez III no habían calentado suficientemente para entonces las tensiones con sus homólogos, uno intuye que la solemnidad, performance ritual incluida, debió contribuir a encender todavía un poco más los ánimos. Si por lo contrario fueron aquellos soberanos aquiescentes de buen grado, en uno y otro caso, antes de cumplidos dos años de aquel día el rey navarro se vio metido de lleno en una lucha, la de Atapuerca, que el 1 de septiembre de 1054 puso punto y final a la historia de su vida. ¿Es posible que para entonces el instrumento original ya se hubiera traspapelado?. No podemos saberlo. Como sea que sucediese, la reina, tal y que se ha anticipado, recurrió después a una forma muy particular de conmemorar los hechos acontecidos en 1052; una que dispuso la inclusión de su retrato en un nuevo folio miniado, mejor conocido como *Privilegio de Nájera* (Madrid, Real Academia de la Historia, BA-005-001) (Fig. 3.16),<sup>1576</sup> con un espacio destinado a inmortalizar textualmente el contenido del proyecto najerense según se firma en 1052, así como una donación emitida el 5 de septiembre de 1054 y que, jurídicamente, adoptaría la forma de una confirmación.<sup>1577</sup>

---

<sup>1575</sup> Para una reflexión en estos términos de un conjunto amplio de imágenes del período medieval: MAXWELL, 2018.

<sup>1576</sup> Quisiera expresar mi agradecimiento a la Dra. Carmen Manso, Directora del Departamento de Cartografía y Artes Gráficas de la Real Academia de la Historia, por facilitarme el estudio y examen del pergamino.

<sup>1577</sup> Vid Anexo 3.1, PJ 3.06. El estudio del folio, al ser objeto de la investigación llevada a cabo en el marco de esta tesis doctoral, me permitió concretar algunas conclusiones preliminares en una publicación, de la que se extrapolarán en buena medida los extremos ya identificados por entonces (ABENZA, 2017c, p. 279-293).

Del ejemplar en pergamino se sabe que perteneció a la colección de Pablo Bosch,<sup>1578</sup> quien lo donó personalmente a la Real Academia de la Historia (Madrid), donde todavía hoy se custodia, en 1915.<sup>1579</sup> Aunque recientemente las interpolaciones del texto ya aludidas y el repinte de la orla miniada en 1587, han llevado a ciertos especialistas a cuestionar la datación de las miniaturas en el siglo XI, así como a dudar sobre su correspondencia con la redacción original, considerándose copia posterior, -quizá del siglo XII-,<sup>1580</sup> su filiación estilística permite poco margen para poner en tela juicio su iluminación en la fecha temprana de confección del folio. Su decoración ha sido reiteradamente invocada por la literatura histórico-artística, sobre todo para subrayar su importancia iconográfica, en especial por la representación del que se considera el primer retrato de donantes en territorio peninsular.<sup>1581</sup> Aunque generalmente se acepta que detrás de los modos representacionales de donantes y patronos, entre los siglos XI y XII, existe una cierta intención de enfatizar su autoconciencia (*self-awareness*) y de involucrar a los observadores (*viewers*) en un juego de autorreflexión,<sup>1582</sup> no tan habitualmente como quizá se debiera suceder que se evalúe la capacidad de dichas imágenes como instrumentos de persuasión o de divulgación de un propósito secular o religioso.

En su comentario al *De memoria et reminiscentia* de Aristóteles, Santo Tomás de Aquino sintetizó su posición fundamental sobre la “memoria artificial” (*In Aristotelis libros De Sensu et sensato*, Tractatus II, Lectio 2, 2)<sup>1583</sup> y estableció la necesidad, siguiendo la recomendación de Cicerón (*Ad Herennium*, III),<sup>1584</sup> de relacionar las nociones inteligibles con imágenes (*phantasmata*). Con ello se retomaban ciertas generalidades de la *ars reminiscendi* Albertiana, dónde la reminiscencia aristotélica o aprehensión espiritual e intelectual, -esto es la memoria artificial que pertenece a la parte racional del alma-, requiere de varias imágenes sensibles (*sensibilia*) ordenadas, y que primero debemos imaginar a través de múltiples similitudes y después unificar en imágenes (*figuras*) individuales.<sup>1585</sup> El teólogo escolástico lo resumió en una sucinta máxima:

---

<sup>1578</sup> FITA, 1985a; GIMÉNEZ *et al.*, 1999, p. 255.

<sup>1579</sup> GÓMEZ MORENO, 1934, p. 17.

<sup>1580</sup> LADERO, 2001b, p. 324. F. Fita llamó ya la atención sobre una serie de anotaciones copiadas en la parte posterior del pergamino, las cuales delataban el uso frecuente del documento, aduciéndose el original en especial ocasión de los muchos pleitos (1534, 1551, 1557) (FITA, 1895a, p. 156-157, esp. p. 172), y motivándose con ello la realización de diversas copias del mismo, sobre todo en época moderna (GALVÁN, 2006, p. 287-290). Sobre la falsificación de algunos de los documentos reales de Santa María de Nájera: CANTERA, 2013a, p. 59-76, donde la autora insiste en reconocer la veracidad del acto fundacional.

<sup>1581</sup> GÓMEZ MORENO, 1934, p. 18; SICART, 1981a, p. 34; MORALEJO, 1995, p. 56-63; SILVA, 1980, p. 260-261; SILVA, 1988, p. 445-448; SILVA, 2005b, p. 363-365; SILVA, 2016, p. 592-596.

<sup>1582</sup> SAND, 2014, p. 84.

<sup>1583</sup> SANTO TOMÁS DE AQUINO, 1949.

<sup>1584</sup> CICERÓN, 1997, p. 199-208.

<sup>1585</sup> YATES, 1966, p. 68-71.

*“Si non possit homo sine phantasmate intelligere,  
cum phantasma sit similitudo rei corporalis,  
intelligere autem sit universalium, quae a particularibus abstrahuntur”*<sup>1586</sup>

(Si el hombre no puede comprender sin imágenes (*phantasmate*),  
siendo la imagen una similitud de la cosa corpórea,  
el entendimiento es de universales (conceptos), que se deben abstraer de lo  
particular.) [Trad. Autora].

Evidentemente, querer asociar este tipo de reflexión tomística al pensamiento de un *concepteur* del seno eclesiástico del siglo XI, de entrada debería salvar el obstáculo anacrónico, pero la esencia de la teoría, cuanto menos, invita a pensar que esta teorización sobre las pautas que debían guiar los procesos cognitivos asociados a la activación y al entrenamiento de la memoria, no podía ser muy distinta dos siglos antes. Con ello no puede dejar de intuirse un cierto paralelismo para con la concepción de ciertas imágenes de donantes o patronos, habida cuenta de cómo el esquema básico de ese tipo de retrato hubo de perpetuarse desde antiguo en las tradiciones occidental y Bizantina y para toda la edad media.<sup>1587</sup> No sería tan anómalo entonces que, en determinados casos, construidas las imágenes representacionales a partir de la combinación de diversos elementos, en concreto, inscripciones y retratos, estos recursos sirvieran a generar imágenes sensibles o *sensibilia* y, con ello, un cierto concepto de “autoría”, transformándose así en verdaderas herramientas nemotécnicas. Además, como corolario, estas imágenes inteligibles de la memoria incluirían la *intentio* del promotor en ellas mismas. Si se plantea es porque se sospecha que el “retrato de donantes” del *Privilegio de Nájera* pudo ser pensado desde las mismas bases intelectuales.

Discurre a lo largo del margen inferior del folio (Fig. 3.16), ocupando la pareja regia formada por García y Estefanía los ángulos izquierdo y derecho respectivamente (Fig. 3.17-3.18), y mediando entre ellos una visión de la iglesia de Santa María de Nájera (Fig. 3.19).<sup>1588</sup> A ellos se hace corresponder visualmente, recorriendo el margen superior, la escena de la Anunciación, con la Virgen en el lateral izquierdo, y el arcángel Gabriel en el lado opuesto (Fig. 3.20-3.21). Generalmente, la aparición del tema de la Anunciación se ha relacionado con el relato legendario que, según la historiografía de raíz moderna,<sup>1589</sup> motivó la fundación de la iglesia najerense. Los sucesos, como se hace eco de ellos J. De Moret, narran que:

<sup>1586</sup> SANTO TOMÁS DE AQUINO, 1949, p. 91.

<sup>1587</sup> LIPSMEYER, 1981.

<sup>1588</sup> Efectivamente, como señalaba ya S. Silva, en su configuración esencial, con la representación de los donantes junto al modelo de la iglesia por ellos promocionada, dicho retrato en poco difiere del esquema tipológico que se estaba comentando: SILVA, 2005b, p. 364.

<sup>1589</sup> YEPES, 1606-1621 (1960), III, p. 80-90; AMIAX, 1608, p. 39; GARIBAY Y ZAMALLOA, 1628, I, Lib. XXII, Cap. XXVII, p. 78-79; SALAZAR, 1633 (1987), p. 65-66; ANGUIANO, 1704 (1985), p. 570-573; Fuente, 1879, II, p. 60; ANGUIANO, 1884, p. 67-72, 156; GARRÁN, 1892, p. 7-8, 71-72; PÉREZ DE URBEL, 1928, p. 239.

“(…) Deliberando en estos designios D. Garcia en Naxera, a donde frequentemente residia, saliò un dia a cazar y aviendo levantado una perdiz, soltò el azor sobre ella. Sintiendo la perdiz la ave enemiga, atravesò con buelo rápido el rio Naxarilla, y se metiò por mucho boscaje, que en la orilla occidental avia en aquel sitio, donde se vee agora el Real Monasterio de Sa(n)ta Maria, que entonces estaba todo desierto, peñasco, y cubierto de mucha maleza. El Azor dando alcance siguiò el mismo buelo. Y el Rey Don Garcia, que le observò, con el cevo de la caza, esguazò con el caballo el rio: y abriendo con la espada la espesura, y explorando el sitio montaraz, descubriò la boca de una cueba ignorada; y desmontando del caballo, se entrò en ella. Hallò alli una Imagen de la Bienaventurada Virgen MARIA con el Niño Dios en los braços, que lo escondido del sitio dezia averse encerrado alli por la piedad de algunos Christianos fugitivos, que en los antiguos tiempos la quisieron rescatar de los ultrajes de los Moros Paganos: divisando assi mismo en el pequeño, y tosco altar una jarra, de las que, por ser de tierra, llamaban terreñas, ò terraza, coronada de Azuzenas: y al par de ellas una pequeña campana de bronçe. Lo que mas le admirò fue el ver à los pies de la sagrada Imagen al azor, y la perdiz en buena paz, y como si fueran aves amigas. Atonito el Rey del successo adorò con grande reverencia la Imagen. Y tomando el hallazgo por buen aguero de los pensamientos, que rebolvía de la guerra contra los Moros, determinnò ennoblezer aquel sitio à honor de la Virgen Soberana, y con tanto calor de devocion, que apenas dexò cosa sagrada de los Sanctuarios de su Reyno, que no intentasse mover, como se verà, para que sirviesse à la magnificencia del templo, y Monasterio, que mandò luego labrar alli, desmontando, y abriendo à yerro el sitio montaraz, y peñascoso. La grandeza de la obra ideada pedía mucho tiempo: y la devocion, en especial en los Principes, hechos à executar muy apriessa sus deseos, no permitia se dilatasse alguna demonstracion de veneracion y del gozo religioso del Rey. Y assi instituyò luego una Orden de Caballería, la mas antigua, que se descubre en España, la qual por la divisa de la jarra con las Azuzenas, se llamò de la Terraza, haciendo labrar muchos collares de oro, y plata con essa insignia, que tomò, y diò a los Infantes sus hijos, y à los grandes, y señores mas principales de su Reyno. Consagròla à la Bienaventurada Virgen Maria con la advocacion de su Anunciacion. (...) (sic.)”<sup>1590</sup>

A tenor de lo relatado, en efecto, se ha defendido que la ilustración del folio pretendía evocar con la iluminación del episodio del Anuncio, la institución por García Sánchez III de la Orden de Caballería de la Terraza que, según J. de Moret, el rey había colocado bajo la protección de la Virgen y dedicado a la Anunciación.<sup>1591</sup> Ciertamente, algunas de esas referencias fabulosas como el sueño en una cueva del que el monarca extrae la determinación de edificar la iglesia de Santa María de Nájera se retrotraen a tiempos mucho más pretéritos que los del dicho historiador y, como se vio, al recuento de la *Crónica Najerense*. No obstante, aunque se aceptara un origen tan remoto de la difusión de la leyenda moretiana como el de creación del folio en el siglo XI,<sup>1592</sup> es más difícil de creer que Estefanía de Foix, promotora de la iluminación del pergamino en cuestión, pretendiera plasmar allí algún aspecto de la misma

<sup>1590</sup> MORET, 1684 (2009), I, p. 665-666. Para elementos que varían el contenido de la leyenda fundacional según las varias versiones existentes de la misma: SÁENZ RODRÍGUEZ, 2005, p. 412-414

<sup>1591</sup> SILVA, 1988, p. 447; SILVA, 2005, p. 363; SILVA, 2016, p. 596.

<sup>1592</sup> Es de notar que en todo el larguísimo texto de fundación no se hace alusión en ningún momento a dicha leyenda, ni, de hecho, a tradición legendaria alguna, ni siquiera en el larguísimo preámbulo que se tiene por interpolación cluniacense. La leyenda tal y como la recogen las fuentes modernas no se corresponde si quiera con la narración fantástica del cronista najerense. Para la edición crítica de la *Crónica Najerense*: *Crónica Najerense*, 2003.

teniendo razones seculares más importantes que defender. Incluso pese a que se diera por bueno que la fábula surge instantáneamente en el período en que el cronista najerense situaba la decisión de García Sánchez III de construir el nuevo templo, esto es, en el momento de sus campañas militares riojanas, entre c. 1043-1045, y aunque el retrato de alguno de los elementos legendarios en el folio sirviera a reforzar la sanción divina de la causa, ¿no sería más lógico que frente a la idea de ilustrar la creación de una orden caballeresca, se hubiera privilegiado evocar la imagen mariana que el rey halla en la cueva y cuya veneración le habría suscitado, según la leyenda, el deseo de propiciar la fundación de la iglesia? (Fig. 3.12-3.13). Y de haber sido así, entonces, para retratar la talla de la Virgen con el Niño, se hace más verosímil que se hubiera concretado otro tipo de imagen mariana, por lo menos más literal, y no una referencia general a María con connotaciones maternales como la de la Anunciación que, aunque refiriendo, por supuesto, el misterio de la Encarnación, difícilmente permitía establecer una conexión directa con una imagen que, a poco que se acomodara a la tradición, debía presentar a María entronizada y con el Niño en la falda (Fig. 3.12-3.13).

Al margen de lo anterior, si la escenificación de la parte inferior del folio fue concebida como un autoelogio de la pareja regia, -"retrato de donantes"-, es más probable que las imágenes de la zona superior se pensaran a reforzar el mismo tipo de contenido figurativo, por no mencionar que aquella clase de asociación, basada en la tradición, pudiera ser algo sesgada en tanto se presta a obviar las circunstancias reales que propiciaron la fundación de la iglesia najerense, que son las que tendría presente, sin lugar a dudas, la audiencia potencial de las miniaturas del *Privilegio de Nájera*. Si las maniobras políticas y religiosas de García Sánchez III para intentar ampliar la órbita de su soberanía más allá de las fronteras jurisdiccionales de su reino, tal y como ya han sido antes glosadas, interfirieron con las aspiraciones de sus hermanos o, cuanto menos de Fernando Sánchez I, desembocando en el conflicto de Atapuerca,<sup>1593</sup> no puede olvidarse que aunque la contienda supuso la muerte del rey en 1054, también se devino de la misma la inmediata designación de su sucesor Sancho Garcés IV, al trono de Navarra. Del mismo modo, además, debe tenerse presente que tanto el nuevo monarca, por entonces un chiquillo de quizá 15 años, como su madre, quien tuvo a bien tutelarlos en los primeros años de gobierno, decidieron articular la gobernabilidad del reino heredado emulando el modelo del padre y esposo fallecido. Por ello, se hace más plausible que sea precisamente en esta cuestión donde se hallen las claves para comprender mejor la originalidad del programa iconográfico del folio (Fig. 3.16).

---

<sup>1593</sup> LACARRA, 1972b, I, p. 248-254. A este respecto, las valoraciones en términos de animadversión fraterna que sobre el origen de la contienda hiciera el anónimo cronista "Silense" han sido matizadas, revisitándose el papel que la nobleza castellana debió desempeñar en el proceso (MARTÍN DUQUE, 2005, p. 34) sin que por ello, su rey Fernando Sánchez I obviamente se beneficiara del trágico desenlace de su hermano.

La relación de las miniaturas con el contenido textual es innegable, no sólo por la presencia en sí misma del “retrato de los donantes”, -siendo el texto uno, fundamentalmente, de donación-, sino porque forman el encuadre figurativo del aparato diplomático fundacional dónde se contiene la dotación (Fig. 3.16). La primera consecuencia lógica que se genera del recurso al retrato, es que las imágenes contribuyan a hacer presente tácitamente a la pareja regia en cualquier circunstancia de exhibición del folio, aún en el evento de su ausencia física y con carácter perpetuo, sobre todo después de su inevitable desaparición de este mundo. Además, es preciso matizar el tipo de contenido que se revela, en este caso visualmente, al establecerse dicha relación texto-imagen. La organización de las miniaturas responde a una composición especular que se presta a una asociación visual inmediata de García Sánchez III con el arcángel Gabriel y de Estefanía de Foix con la Virgen. En el primer caso, esta correspondencia se enfatiza gestualmente al señalar el rey en dirección al ángel (Fig. 3.17), mientras que para la asociación entre María y la reina, -entre las que, tal vez, se establece incluso una conexión más compleja, quizá en términos de identidad-, ésta se acentúa por el uso idéntico de los tonos de sus vestiduras, escarlata para el manto y azul para la túnica (Fig. 3.18, 3.20); una receta, en realidad, ampliamente empleada en la miniatura plenomedieval para identificar a un mismo personaje en las diversas iluminaciones de un mismo manuscrito.<sup>1594</sup>

Por otro lado, aunque pudiera resultar imperceptible tras una simple ojeada, la escena de la Anunciación queda necesariamente integrada entre los elementos que tradicionalmente se han considerado forman estrictamente el “retrato de donantes”, esto es, las figuras de García Sánchez III y de Estefanía de Foix y el modelo de la iglesia de Santa María. Esto se debe a una concepción de las imágenes y de su uso en función de la mimesis visual y con el objetivo de recrear figurativamente un modelo de ejemplaridad. A nivel conceptual, esta creación de *topoi* devocionales que funcionan a modo de *exempla*, tiene como punto de partida las enseñanzas de San Agustín sobre la *forma intelligendi* o interpretación autorizada de la propia identidad y de la que uno sólo es capaz a través de la asimilación de “prototipos laudables”:<sup>1595</sup> “así como la ciudad terrena ha resultado imagen de la ciudad celeste, no significándose a sí misma, sino a la otra (...)”, y encontrándonos en la ciudad terrena “con dos formas: una que nos muestra su propia esencia; otra prestando su servicio de esclava para significar con su presencia la ciudad celeste” (*De Civitate Dei*, Lib. XV, Cap. II).<sup>1596</sup> De hecho, es en este tipo de teorización donde se ancla toda la tradición medieval de representación

<sup>1594</sup> WEITZMANN, 1947; PÄCHT, 1962.

<sup>1595</sup> Para profundizar en esta cuestión remito a los estudios de A. Sand y Ch. Hughes, dónde se analiza en profundidad la influencia de las ideas de San Agustín en la creación de *topoi*, especialmente para los retratos de época tardomedieval: HUGHES, 2000; SAND, 2014, esp. p. 120.

<sup>1596</sup> SAN AGUSTÍN, 2007.

tipológica, de figura-prefigura bíblica, aunque extrapolándose, así, a los personajes de la esfera terrenal.

El 5 de septiembre de 1054 Estefanía de Foix encargó que se emitiera una copia del diploma con el texto del privilegio fundacional de 1052, precisamente para confirmar todo lo contemplado en la fundación que tuvo lugar dos años antes, así como para añadir su donación en aquella ocasión, del monasterio de Santa Coloma, en las cercanías de la ciudad najerense, a favor de Santa María de Nájera.<sup>1597</sup> Sin perder de vista lo importante de que con esta ofrenda la reina se haga partícipe a título personal de la obra colaborativa iniciada por ambos cónyuges, es fundamental plantear que el folio objeto de estudio, así como su iluminación, fueron obrados por voluntad de Estefanía de Foix y no de su marido, ya fallecido. De resultas, la pérdida del instrumento original pone sobre la mesa la duda sobre la medida en que este nuevo documento pudo reproducir la decoración de aquél, salvo porque es imposible saber, como se dijo, si ese primer ejemplar estuvo incluso decorado. En este sentido, no está demás recordar la descripción de las miniaturas que realizó P. Sandoval pues, recreándose en la indumentaria que lucen los reyes, aporta un dato muy específico sobre el atuendo que endosa en el retrato Estefanía de Foix y que, en su opinión, la caracteriza como viuda: “La Reyna está al otro lado, donde se acaba el renglón, vestida honestísimamente, las tocas largas que parecen de viuda (sic.)”.<sup>1598</sup> Resulta ciertamente fehaciente que las miniaturas fueran, con todo, especialmente concebidas para el encargo de la reina, y así lo reafirman, como se verá, algunos detalles. Baste resaltar, sin embargo, su esfuerzo para dar a su difunto marido el protagonismo oportuno.

Ante todo, el deseo de acentuar la idea sobre la concurrencia de voluntades de ambos cónyuges para la fundación y construcción de la nueva iglesia se ve reflejado por la presencia de sendos diplomas fundacionales que ambos sostienen entre sus manos (Fig. 3.17-3.18). Al rey, además, se le otorga el lugar por excelencia asignado al promotor, el de la banda izquierda. Aún con ello, la mano de García Sánchez III se dirige directamente al texto, donde se

---

<sup>1597</sup> Aunque este cenobio fue donado por García Sánchez III y Estefanía de Foix ya en 1052 a la alberguería de peregrinos de Nájera (Vid Anexo 3.1, PJ 3.05), la incorporación al patrimonio de Santa María de Nájera no se producirá hasta después de la dotación inicial, reservándose además la reina la prerrogativa de conservarlo en vida (Vid Anexo 3.1, PJ 3.06), y produciéndose la donación definitiva al otorgar testamento en 1066 (Vid Anexo 3.1, PJ 3.07). De hecho, que pese a la donación del monasterio al Hospital najerense en 1052, la reina todavía dispusiera del mismo para reorientar su propiedad en 1054 y se arrogara la percepción de sus rentas hasta el momento previo a su fallecimiento, servirían a corroborar la veracidad que subyace detrás de un documento que efectivamente se ha interpretado con acierto como una falsificación y fechado en 1046, y en virtud del cual García Sánchez III donó personalmente a su esposa ese mismo monasterio de Santa Coloma con todas sus pertenencias. Al tratarse de un falso, lo que es imposible de dilucidar es si la dicha donación tuvo lugar en la fecha que allí indica el texto o en algún otro momento. La falsificación o interpolación del documento la ha estudiado M. Cantera (CANTERA, 2013a, p. 72-73).

<sup>1598</sup> SANDOVAL, 1614, p. 50-51.



contiene la dotación y la intención manifiesta de iniciar el proyecto de construcción, con lo que visualmente se reconoce al monarca fundamentalmente en su cualidad de donante e iniciador. Contrariamente, Estefanía de Foix vuelve la mirada hacia el modelo de la iglesia, a la que también señala explícitamente con su diestra (Fig. 3.16). Aunque lo más obvio sea deducir que con ese gesto se pretendió retratar la implicación directa de la reina en la construcción del templo, al tiempo que sin hacer su marido lo propio con su mano, se está desvinculando figurativamente a García Sánchez III de toda relación con la campaña edilicia, lo más significativo es que con este tipo de representación, en realidad, se está quebrando el esquema más habitual del retrato de donantes, en los que el evergeta suele sostener la maqueta del edificio que se ofrenda. Este detalle es altamente trascendente porque las imágenes privilegiaron o, si se quiere, simultanearon, la asociación de la “autoría” sobre el proceso constructivo a Estefanía de Foix más que simplemente caracterizar su rol como donante, a lo que ya contribuye, por otro lado, el que con la zurda la reina sostenga una pequeña reproducción del texto de la dote (Fig. 3.18).

Aunque generalmente se acepta que los trabajos de edificación de la iglesia debieron iniciarse en 1052, no puede darse crédito a la rápida finalización de los mismos en un período de cuatro años sobre la base de la celebración en 1056, en ocasión de la festividad de san Pedro, de una solemne ceremonia de consagración del templo.<sup>1599</sup> La fábrica de la iglesia de Santa María de Nájera, tal y como todavía se puede visitar hoy en día (Fig. 3.03), está desdibujada respecto de la concepción original por los diversos aditamentos y transformaciones experimentados en el curso de los siglos. Si ya es improbable que la terminación de la obra sucediera en un momento anterior a la muerte de García Sánchez III en 1054, no sería demasiado osado decir que la donación del monasterio de Santa Coloma aquel año la hubiera pensado su mujer como garantía al sufragio de los gastos para la construcción. No puede olvidarse tampoco que la iglesia hubo de acomodar los nuevos lechos murales a las cavidades rocosas con los altares del antiguo templo. Precisamente, la preexistencia de aquel espacio cavernoso que bien pudo servir como la cabecera del nuevo (Fig. 3.10-3.11), haría factible que tan sólo cuatro años después se hubiera podido officiar el rito de dedicación. Así, seguramente la continuación de las obras debió prolongarse incluso bastante tiempo después sin poder precisar más, en cambio, sobre el momento de su conclusión, pues todavía en su testamento de 1066, Estefanía de Foix decide alienar algunas vasijas salomónicas y vasos de plata, para dar el montante obtenido con la venta “*in opera de Sancta Maria*”, ya revirtiera ello en la fábrica, en su decoración o en la gestión misma del cabildo o del hospital anejo.<sup>1600</sup> Lo

<sup>1599</sup> De esa ceremonia de consagración el 29 de junio de 1056 da cuenta el último epígrafe añadido al folio del privilegio fundacional, en la forma de nuevo de una confirmación: Vid Anexo 3.1, PJ 3.06.

<sup>1600</sup> Vid Anexo 3.1, PJ 3.07.

cierto es que en aquel mismo instrumento la reina se declara deudora, y destina en todo caso una serie de prendas a salvar aquellos compromisos, estipulando “*quod remanserit intret in illa labor de Sancta Maria*”, es decir, que lo que quede revierta en la obra de Santa María de Nájera.<sup>1601</sup>

Del hospital al que tan ricamente habían dotado años antes tampoco se olvidará en el momento de testar, destinando varias cabezas de ganado a la cura de los pobres de la alberguería najerense.<sup>1602</sup> Haciendo, por tanto, esta distinción entre instituciones, no puede ello leerse sino como señal adicional de que las referencias “*in opera*” e “*in illa labor*” bien podrían aludir a la campaña de edificación. Y si aquellos movimientos ya ilustran su más que probable supervisión y financiación del proceso constructivo, así como a ello se prestaban las miniaturas, así lo evidenciarán también los epígrafes que las acompañan recorriendo el margen inferior del folio (Fig. 3.16):

HAEC SUNT GARSIAE VERBIS FORMATA MARIAE

(Con palabras de García esto se moldeó para María) [Trad. Autora]

NITITUR HAEC PROPIA FIERI CONIUX STEPHANIA

(Esto hizo Estefanía propia mujer [de García]) [Trad. Autora]

Es así que los versos parecen transliterar lo previsto en una de las disposiciones del texto original de fundación y dotación, en el que se establece que de sobrevenir la muerte a Estefanía de Foix con anterioridad a la de García Sánchez III, los bienes que ella legara se emplearían en el remate del edificio, de igual modo que en caso del fallecimiento anterior del rey, recaería sobre su esposa la gestión de las rentas obligándose a otorgar a la obra cuanto fuera necesario para asegurar su continuación.<sup>1603</sup> Casi como si se tratara de un caso de

---

<sup>1601</sup> Vid Anexo 3.1, PJ 3.07.

<sup>1602</sup> Vid Anexo 3.1, PJ 3.07.

<sup>1603</sup> “*priusquam ego a seculo migraverit et me, ut sepe fit, mundane vel delitie vel turbationes ab incepto tardaverint, ex omnibus que ipsa moriens dereliquerit, sicut idem meo consensu destinavit et his omnibus que ego Sancte Marie tradidi mea ditione absolutis scilicet tam de suis quam de meis opus inceptum consummetur et pro eius anima Dei servitium frequentetur. Si autem ego prior vitam fineam, illa ad idem monasterium se conferat et ex predictis adiutoriis opus, uti velle meum novit, perficiat et pro anima mea Dei servitium ibi frequentare faciat et legali iure sine alicuius contradictione potestative omnia, que Sancte Marie tradita sunt, possideat gubernet atque regat, donec in mea fidelitate permaneat.*” (Si ella muriese antes que yo, y a se retrajesen entonces de lo comenzado las delicias o los desastres del siglo, no valga esto para que lo comenzado se retrase y ella carezca de los sufragios que se han de hacer por su ánima; antes bien, así de sus bienes como de los míos haya provisión legítima, conviene a saber, de todas las cosas que ella en su muerte dejara, como lo tenía dispuesto interviniendo mi consentimiento, con todas las demás que yo he entregado a Santa María eximiéndolas de mi servicio. Pero si yo muriese primero, ella se retire al mismo monasterio, y de los bienes ya dichos acabe la obra como sabe que la deseo, y haga frecuentar allí los divinos servicios por mi alma, y conforme al derecho legal sin contradicción de alguno posea, rija, gobierne con potestad cumplida, mientras no pasara a segundas nupcias, todas las cosas dadas a Santa María.) [Trad. Autora]: Vid Anexo 3.1, PJ 3.06.

ilustración literal que se sirviera de versos e imágenes, su composición es todo menos casual, arrancando el primero de los epígrafes de los pies del monarca y dirigiéndose hacia la visión de la iglesia, pero iniciándose el segundo en la maqueta para terminar a los pies de su esposa.<sup>1604</sup> No obstante, tampoco puede pasar desapercibido como se gestó un *mise en abyme* que ultrapasa la simple voluntad de identificación de los reyes en sus respectivos roles como promotores, para dar cabida al elemento mimético. Y, es que, tampoco es aleatoria la asociación figurativa de la pareja real con el personaje que se representa en la diagonal opuesta, así la esposa con la Virgen por vía de las vestiduras, así el rey apuntando con el dedo hacia el texto y por extensión señalando en dirección al ángel. Pero ni siquiera fue fruto del azar la construcción de las leyendas que en el margen superior delatan el tema allí representado:

SUM DOMINI FAMULA, FIANTE MIHI NUNC, TUA DICTA,

(Soy la sierva del Señor, hágase en mí según tu palabra) [Trad. Autora]

AVE SPONSA DEI, REPLET TE GRATIA TUI FILII

(Dios te salve esposa de Dios, llénate de la gracia de tu hijo) [Trad. Autora]

La redacción en escritura especular del verso exhortado por el ángel en dirección a María de nuevo se reviste de doble carga simbólica, comunicando Gabriel a la Virgen el anuncio sagrado que ella acepta cumplir como también hiciera Estefanía de Foix, -como buena “sierva” (*flamula*)...-, llevando a término el proyecto que el rey decía haber moldeado en honor de María; una iniciativa que, de este modo, cuenta así con la sanción divina. Y si tanto el ángel como la Virgen se convierten por igual en prototipos santos para santificar la autoridad de García Sánchez III y de Estefanía de Foix, así como para legitimar su obra, más “sorprendente” resulta que para la reina se invoque nada más y nada menos que el modelo bíblico femenino por antonomasia. Y aún con todo, si fue así que se operó este tipo de concepción mimética, ello todavía no explica con suficiencia la elección concreta de la escena de la Anunciación. Quizá es porque con el recurso al prototipo sacro de la Virgen como personificación del misterio de la Encarnación, se buscó apelar a la triple faceta que así representa María como *sponsa christi (flamula)*, madre y valedora de su linaje, al fin y al cabo, como *exemplum* del

---

<sup>1604</sup> No puede dejar de evocarse la imagen miniada del retrato de donación de la carta de arras de Rodríguez Martínez a su esposa Urraca Fernández (GALVÁN FREILE, 1999, p. 21-26; PALLARES MÉNDEZ, 2017, p. 240-262), donde se aprecia un juego similar con el rollo que representa el propio contrato marital surgiendo de la mano del esposo y desplegándose hasta tocar la de su cónyuge, de cualidades polisémicas semejantes y tan del gusto medieval (Fig. 3.22).

comportamiento ideal que debe definir el estatus familiar y moral de la reina en tal que soberana.<sup>1605</sup>

Los estudios de D. Iogna-Prat y P. Corbet pusieron de manifiesto que fórmulas similares habían sido empleadas en beneficio de algunas reinas carolingias y emperatrices otonianas, y la teorización de las mismas quedará bien establecida a posteriori en tiempos de la Reforma Gregoriana siendo, quizá, la manifestación más elocuente, la carta que el papa Gregorio VII (1073-1085) dirige a la reina Adelaida de Hungría y dónde al enumerar sus obligaciones como reina cristiana describe unas virtudes que relaciona con la Virgen.<sup>1606</sup> También es en la exégesis carolingia, sin embargo, donde reprendiendo los debates patrísticos sobre la parentela de Cristo, se ancla en la Virgen la imagen genealógica y su concepción como *mater germinis*.<sup>1607</sup> Es en este sentido donde tienen mayor relevancia los orígenes familiares de Estefanía de Foix, y el tener que buscarlos entre los gobernantes de unas unidades territoriales que heredan, en buena medida, los usos de gobierno de sus contemporáneos capetos y otonianos, así como lo que estos asimilaron del precedente franco, estando justamente informados por las enseñanzas de aquellos teólogos carolingios.

El aparato icónico del *Privilegio de Nájera* bien podría tenerse concebido para generar un diálogo de mayor alcance entre los promotores y los observadores potenciales del folio, entendiéndose textos y miniaturas como *sensibilia*. Así, la composición de imágenes y epígrafes se habría podido idear con el fin de estimular la memoria de los posibles espectadores, al tiempo que dichos elementos serían portadores y reveladores en sí mismos de las nociones de “autoría” y auto-designación de los personajes a los que aluden, -el

---

<sup>1605</sup> En este sentido no puede dejar de reseñarse que una conceptualización similar se ha supuesto para el retrato regio del f. 3v del llamado *Libro de Horas* de Fernando Sánchez I, de León, y Sancha I, de León (Santiago de Compostela, Biblioteca Universitaria, Rs. 1), dónde según la interpretación tradicional se representa a la pareja real leonesa junto a quien pudiera tratarse del escriba Pedro (MORALEJO, 1995a; CASTIÑEIRAS, 2001, p. 232-234; CASTIÑEIRAS, 2013a, p. 1148), el pintor Fructuoso (WILLIAMS, 2011, p. 415), el bíblico rey David (YARZA, 1980, p. 104), o bien, el hijo de ambos, el futuro Alfonso VI (PRADO-VILAR, 2009). Así, en su reciente estudio de la miniatura, F. Prado ofrece una nueva lectura del retrato regio precisamente como un manifiesto visual que se presta a enfatizar las connotaciones asociadas a la maternidad, y poniendo en relación dicho retrato con la escena de la Anunciación contenida en el *Privilegio de Nájera* (PRADO-VILAR, 2009, p. 205-206). No obstante, la estatura disímil del personaje central, indicando menor importancia jerárquica con respecto a los reyes, así como el obstáculo que refiere S. Silva para que los soberanos leoneses privilegieran en 1055 los derechos sucesorios en la figura del futuro Alfonso VI, frente a su primogénito Sancho, el Fuerte (SILVA, 2016, p. 598), se entienden argumentos suficientes para apoyar la tesis tradicional de identificación con el copista/miniaturista. Además, se considera especialmente elocuente la idea para la interpretación del tema como una escena de dedicación o presentación del promotor, la reina Sancha I, de León (DÍAZ DÍAZ, 1983, p. 285), a su esposo por vía del autor que actúa como intermediario (CASTIÑEIRAS, 2013a, p. 1148; SILVA, 2016, p. 598), revalorizándose así, además, el matiz defendido por M. Castiñeiras sobre la intención de la reina con la promoción del códice de refrendar el nuevo estatus de su esposo como “imperator” (CASTIÑEIRAS, 2013a, p. 1147).

<sup>1606</sup> IOGNA-PRAT, 1996c, p. 100-107; CORBET, 1996, p. 109-131.

<sup>1607</sup> IOGNA-PRAT, 1996b, p. 85-89. Sobre la reproducción del modelo de parte de las condesas catalanas Ermesenda de Carcassone y Guisla de Lluçà, con las que estuvo emparentada Estefanía de Foix: *Vide supra* CASE STUDY 02.

matrimonio regio-, como si ellos mismos quisieran verbalizar textual y figurativamente estos conceptos reconociéndose involucrados en el proceso creativo. Consecuentemente, como se anticipó, la autoridad y piedad de los reyes sería “recordada” por quienes contemplaran el folio per saecula seculorum y en cualquier circunstancia en que el mismo fuera expuesto. Amparándose, además, mediante una suerte de *imitatio Mariae*, en el modelo de la Virgen y auto-representándose Estefanía de Foix como perfecta madre y esposa, sólo falta informar adecuadamente el contexto y saber si la coyuntura avala tales exigencias.

A este respecto conviene recordar que, tras el fallecimiento de García Sánchez III, los primeros diez años de gobierno de Sancho Garcés IV estuvieron marcados por un acrecimiento de la dependencia respecto de la nobleza local y por una paulatina cesión de prerrogativas, tanto económicas como territoriales, a favor de sus tíos Fernando Sánchez I, de León, y Ramiro I, de Aragón, quienes seguían practicando una política ciertamente hábil al contribuir a mediar en las causas que enfrentan al nuevo rey con sus barones.<sup>1608</sup> Habiendo el heredero apenas alcanzado la mayoría de edad, su juventud e inexperiencia, así como las tensiones con la aristocracia del reino, favorecieron desde bien temprano el debilitamiento de las diversas fuentes de las que hasta entonces bebía la *potestas* de la monarquía pamplonesa, entre otras, las que afectaban directamente al poder detentado por Estefanía de Foix como usufructuaria de las rentas de las honores que García Sánchez III le había entregado en dote, emplazadas, recordemos, en puestos limítrofes. En este sentido, la derrota en Atapuerca de 1054 supuso la sumisión inmediatamente posterior a la soberanía de Fernando Sánchez I de las tierras de Castilla Vieja que contralaba el navarro gracias a “tenentes” que entonces pasan a posicionar su fidelidad a favor del leonés (Fig. 3.06).<sup>1609</sup> De hecho, con este primer reajuste de las fronteras occidentales del reino de Pamplona se marcaría el inicio del declive de los intentos de sus padres por aquilatar la soberanía de su tronco familiar; decadencia que el rey intentaría paliar con los beneficios obtenidos de las parias zaragozanas,<sup>1610</sup> pero provocando con su administración personalísima o poco generosa, empero, un mayor descontento de los dichos nobles, el cual desembocaría en el funesto fratricidio de Peñalén donde encontraría la muerte el monarca en 1076.<sup>1611</sup>

Por ello, desde un primer momento, el campo de acción de Estefanía de Foix y cualquier iniciativa suya destinada a reforzar la débil autoridad de su hijo Sancho Garcés IV,

---

<sup>1608</sup> MARTÍN DUQUE, 1998, p. 259. Cfr. CARRASCO, 2005, p. 103; LARREA, 2005, p. 156.

<sup>1609</sup> LARREA, 2005, p. 156-158.

<sup>1610</sup> Sobre las políticas del rey Sancho IV con respecto a la taifa de Zaragoza, especialmente en lo que respecta a la percepción de parias que se derivaría de los tratados de paz suscritos en 1069 y 1073 por el mismo con el rey Ahmad al-Muqtadir, remito a: LACARRA, 1962-1963, p. 121-134.

<sup>1611</sup> MARTÍN DUQUE, 1998, p. 264.

quedaban necesariamente restringidos a Nájera y, más específicamente, al proyecto de construcción y decoración de su nueva iglesia. No obstante, no por ello debe entenderse esto necesariamente como una limitación, pues ello supondría minusvalorar la importancia que había jugado el proceso de fundación de Santa María en la estrategia de consolidación de dicha ciudad como uno de los ejes geopolíticos en los que los reyes de Navarra pretendieron asentar, a partir de un momento dado, el gobierno del reino pamplonés. Es en este marco dónde deben encuadrarse tanto la rápida confirmación por parte de la reina del privilegio fundacional otorgado en 1052, a fecha de 5 de septiembre de 1054 y, por tanto, tan sólo cuatro días después de la muerte de su marido y de la proclamación de su hijo, como el encargo de la iluminación del nuevo pergamino. De hecho, las connotaciones maternas asociadas a la escena de la Anunciación estarían, con ello, deliberadamente integradas en el grueso simbólico que reviste el programa figurativo del diploma en su conjunto y deberían relacionarse, precisamente, con el interés de la reina viuda por proteger y conservar la soberanía sobre el reino de Pamplona en manos de su propia estirpe. En definitiva, con este instrumento y su aparato decorativo la reina que, a partir de la declaración de su hijo como rey de Pamplona, pierde por lo menos a nivel teórico cualquier tipo de poder socialmente reconocido, se presenta como moralmente capacitada para emitir opiniones cualificadas sobre diversas decisiones,<sup>1612</sup> e imbuida, en consecuencia, de una cierta *auctoritas* como si ejerciendo una suerte de función tutelar sobre su hijo, ello le permitiera sumar la voluntad del heredero a sus propias capacidades. Intento, a la larga fracasado, como denuncia el magnicidio...

### 3.2.2 El reino de Navarra a la vanguardia artística

Si el corpus decorativo del *Privilegio de Nájera* pudo nutrirse de semejante bagaje intelectual, con raíces filo-teológicas ancladas en la glosa carolingia, la reina no fue menos hábil en servirse de sus relaciones familiares para encargar la iluminación del folio no a un artista cualquiera, más a un miniaturista versado en una estética hasta entonces aparentemente ajena a la producción miniada peninsular. Seguramente en un juicio demasiado apresurado, quien aquí rubrica, se precipitó en subrayar la importancia,<sup>1613</sup> por otros antes

---

<sup>1612</sup> No puede dejar de recordarse cómo, en los primeros años de gobierno de Sancho Garcés IV su madre seguirá manejando a título personal algunos aferes que no pueden caracterizarse sino de gobierno del reino, como cuando el 14 de mayo de 1060 gestiona la concesión de varias franquicias de población a unos fugitivos expulsados de sus tierras colocándolos bajo protección del señor de Sojuela: CANTERA, 1991, N. 16.

<sup>1613</sup> ABENZA, 2017c, p. 291-293.

señalada,<sup>1614</sup> de la afinidad en la caracterización de la visión en miniatura de la iglesia de Santa María de Nájera en términos estilísticos con modelos propios de la tradición hispana y, en particular, tomados de las representaciones en ciertos Beatos de las Siete Iglesias del Apocalipsis (Fig. 3.19, 3.23). En el pergamino najerense la maqueta adopta la forma de un templo de tres naves desiguales, ofreciéndonos la vista de su sección transversal, siendo más alta y amplia la central que las laterales, con un sistema de soportes a la manera de formeros y basado en la superposición de dos órdenes de columnas, con fajones de morfología en arco de herradura y cubiertas de medio cañón. Aunque muy desgastados, al fondo de las colaterales parece se representaron dos altares y sobre la cúpula central, quizá correspondiente a la cubrición del crucero, una pequeña linterna con remate piramidal.

Si uno pretendiera buscar traza de esa fisonomía “mozárabe” en los exiguos restos conservados de la fábrica románica de Santa María de Nájera, difícilmente podría encontrarle encaje. Ha sobrevivido hasta nuestros días la cavidad rocosa que se abre y apoya en las peñas del cerro de Malpica, funcionando hoy como remate a los pies del templo, por debajo del coro bajo, con nichos laterales a modo de capillitas (Fig. 3.10-3.11), y un tramo anterior adecuado como panteón regio, donde se dispusieron los sepulcros de los fundadores y de sus descendientes (Fig. 3.15). De cuanto se puede asociar a la obra de mediados del siglo XI, a penas ha persistido un lienzo mural que se acomoda a las paredes de la cueva y a ese mismo espacio funerario, además, significativamente transformado (Fig. 3.24-3.25). Se aperciben a simple vista dos paños de aparejo diferenciado. En la mitad inferior de la pared los sillares son de tamaño mediano, con alguna pieza más grande en las hiladas inferiores. Los bloques son de dimensiones desiguales, aunque bien tallados, en algún caso dispuestos a tizón, formando hiladas de altura diversa pero bastante regulares. Hacia la mitad superior, en cambio, se aprecia una reforma o, si se quiere, un posible recrecimiento de la pared con piezas que tienden al cuadrado y con las dimensiones más uniformizadas. Remata estas hiladas una cornisa con tejeroz con una decoración a base de ajedrezado que reposa sobre ménsulas muy meteorizadas (Fig. 3.26).

La particularidad jaquesa de la ornamentación quizá podría entenderse incluso indiciaria de que esta transformación pudiera imputarse a una fase edilicia mucho más tardía respecto de la campaña constructiva acometida bajo la supervisión de Estefanía de Foix. De hecho, conviene recordar la existencia de un capitel, que fue en su momento trasladado a la catedral de San Pedro de Jaca por Francisco Íñiguez, y colocado en la cabecera, en el ábside lateral sur, a modo de soporte de la imagen de la Virgen del Pilar que daría advocación a la

---

<sup>1614</sup> GALVÁN FREILE, 2006, p. 290.

capilla anteriormente dedicada a Nuestra Señora del Rosario (Fig. 3.27). Su decoración con pitones de ángulo está en línea con la escultura jaquesa de finales del siglo XI y bien pudo encuadrarse, originalmente, en la fase constructiva y decorativa de la iglesia najerense y de cronología más baja a que se ha aludido.<sup>1615</sup> En todo caso, en la dicha pared conservada del templo de Santa María de Nájera se abrieron dos vanos a diferente altura (Fig. 3.24). El inferior que bien pudo actuar como acceso pese a que la sobreelevación del suelo de la fábrica moderna impide precisarlo, es de arco de medio punto dovelado, a base de dovelas de diversa anchura (Fig. 3.28). En altura en cambio se perforó un óculo que, en un momento indeterminado, fue desgajado y ensanchado hacia abajo dándole a la ventana la apariencia de una abertura ultrapasada, quizá, justamente, en la intención de recrear con ello el estilo de la arquitectura que se reprodujo en el folio del privilegio.

A tenor de las hechuras del lienzo conservado, se antoja mucho más probable que con la miniatura del pergamino najerense se pretendiera recrear una arquitectura ideal (Fig. 3.19),<sup>1616</sup> entre otras razones porque difícilmente podía contar para 1054 el dicho iluminador con una imagen completa del templo con el aspecto de que se dotó a la obra románica, por entonces seguramente en una fase muy poco avanzada habida cuenta de que la terminación de su construcción debió dilatarse, con poco, hasta por lo menos más de diez años después.<sup>1617</sup> Que se recurriera para diseñar la imagen del templo a modelos propios de la tradición hispana como los ya referidos (Fig. 3.23), bien podría estar en línea con la voluntad de la reina de dejar constancia visual de su adhesión a los principios ideológicos del reino del que fue consorte y definidos, como se dijo al inicio del capítulo, como asentados en el ideario de la monarquía hispano-goda. Analizada la miniatura con mayor detenimiento, uno observa que, en realidad, para su diseño se siguieron pautas geométricas que la distancian de la estilización

---

<sup>1615</sup> Relacionando la decoración del dicho capitel con el estilo Frómista-Jaca, M. Sáenz Rodríguez lo retrotrae al período fundacional (SÁENZ MINERVA, 2005, p. 417). La datación bastante más tardía que hoy se considera para la escultura monumental que caracteriza sendos focos hace más plausible considerar una campaña edilicia y decorativa, como se ha apuntado aquí, que de todas todas nada tuvo que ver ni con García Sánchez III ni con el horizonte temporal de Estefanía de Foix, considerando su muerte hacia 1066, sino con un momento decididamente posterior y de irradiación del estilo desde aquellos núcleos. Quizá es por ello que en su estudio del monumento de 2008, al referir el dicho capitel, ya no lo relaciona con la “época fundacional” (SÁENZ MINERVA, 2008, p. 462-463). Desde luego, tampoco puede dejar de decirse que lógicamente la construcción de una iglesia-catedral era un proceso que naturalmente se entiende dilatado en el tiempo, pero cualquier intervención que tuviera como resultado la creación del dicho capitel no puede retrotraerse entre 1054 y 1066. Quizá también se antoja algo tardía su colocación en el entorno de 1100 (SENRA, 2003, p. 123-141). Aunque sin pronunciarse específicamente sobre los restos conservados, no puede dejar de mencionarse la reseña de J. Martínez de Aguirre (MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2011, p. 204).

<sup>1616</sup> En su excelente estudio sobre la representación de las iglesias mozárabes en los manuscritos del *Beatus*, A. Orriols ya plantea a conciencia la problematización de que las micro-arquitecturas allí representadas y reproduciendo rasgos propios de la arquitectura de tradición astur y mozárabe, pudieran reproducir modelos reales de iglesias contemporáneas o, incluso, si contrariamente dependían de otros modelos miniados: ORRIOLS, 2016, p. 603-608. Cfr. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, MIGUÉLEZ CAVERO, 2008, p. 455-476.

<sup>1617</sup> Contrariamente, M. Sáenz Rodríguez se decanta por considerar que la miniatura del *Privilegio de Nájera* reproduce un edificio prerrománico que en su opinión sí existió pero del que considera que no se ha conservado nada: SÁENZ RODRÍGUEZ, 2005, p. 415.



que caracteriza la representación de las micro-arquitecturas en los manuscritos iluminados del Comentario de Beato de Liébana.

Desde el punto de vista estilístico, hace ya tiempo que fueron planteados paralelismos entre las miniaturas del *Privilegio de Nájera* y el retrato regio del llamado *Diurnal* de Fernando Sánchez I y Sancha I, de León, (Santiago de Compostela, Biblioteca Universitaria, Rs. 1, f. 6v, ahora f. 3v) (Fig. 3.29), fechado c. 1055, así como, por extensión, un cierto parentesco con la miniatura contemporánea gascona y, en concreto, con el *Beatus de Saint-Sever* (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Lat. 8878).<sup>1618</sup> Aunque el folio de la Real Academia de la Historia ha sufrido considerable desgaste, su gama cromática es análoga a la de la miniatura del *Liber Diurnus* leonés, salvo en lo que respecta a la utilización de los tonos púrpura de los que aquí se prescinde, siendo en el folio najerense, además, la paleta algo más matizada (Fig. 3.30). Sí se detecta, por otro lado, un uso selectivo del oro para resaltar ciertos elementos tal y como sucede allí en varias de las miniaturas a página entera. Así se reservó, en este caso, a la copia diminuta del diploma que sostiene García Sánchez III y a la corona que, con la forma casi de un bonete, endosa el monarca, así como al nimbo del ángel (Fig. 3.17, 3.21). Este recurso simbólico al oro para definir la imagen regia no es tampoco del todo innovador, pues se detecta en las fórmulas de ilustración de la propia tradición hispana o, más en concreto, en la galería de retratos del *Codex Aemilianensis* (Madrid, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, D. I. 1) (992) donde el oro se emplea para algunos de los detalles de la indumentaria de los reyes visigodos, los monarcas navarros y los obispos.

Por otro lado, aunque se aprecia un procedimiento muy similar para el diseño de los pliegues, sobre todo, entre los vestidos de Estefanía de Foix y Sancha I, con un tratamiento caligráfico, el del folio najerense es más esquemático, resuelto sintéticamente a partir de una sola línea, mientras que el de la miniatura leonesa es más articulado, incluso con algunos toques de luz que sirven a perfilar los pliegues en blanco (Fig. 3.18, Fig. 3.30). En todo caso, es en el mayor naturalismo gestual de los personajes que hacía recelar a F. Galván Freile fuera fruto de un retoque posterior de las miniaturas,<sup>1619</sup> así como en una concepción mucho más volumétrica y al tiempo dinámica de las figuras, tanto como en la definición más plástica de los plegados y el vuelo de los vestidos que caracteriza los llamados “*flying folds*”, donde más se aleja el lenguaje figurativo del ejemplar najerense respecto del vocabulario propiamente

<sup>1618</sup> GÓMEZ MORENO, 1934, p. 16-17; ROBB, 1945, p. 170, 173; SICART, 1981a, p. 34; YARZA, 1985, p. 372; SILVA, 2005b, p. 362-365; SILVA, 2008, p. 105; PRADO-VILAR, 2009, p. 205-206; WILLIAMS, 2011, p. 418-421; CASTIÑEIRAS, 2013a, p. 1143-1148.

<sup>1619</sup> GALVÁN FREILE, 2006, p. 290.

“hispano” del *scriptorium* emilianense y más se acerca, contrariamente, al léxico románico de la miniatura gascona ya invocada.

Aunque esta renovación estética se ha atribuido indistintamente tanto a la llegada a los monasterios de Nájera y San Millán de posibles manuscritos procedentes de La Gascuña o de la Francia Meridional, así como a la presencia en los *scriptoria* peninsulares de ilustradores originarios de los dichos territorios,<sup>1620</sup> seguramente el reto que suponía combinar las fuentes gráficas de más de un modelo, con las novedades estilísticas gasconas, difícilmente pueda explicarse por la sola circulación de códices,<sup>1621</sup> más considerarse el encargo a un ilustrador foráneo que, en todo caso, debía estar ya para entonces lo suficientemente familiarizado con la tradición hispana anterior. Por ello, no está demás recordar como la imagen del rey David que encabeza uno de los salmos en el célebre *Psalterio y Libro de Cánticos* (Madrid, Archivo Histórico Nacional, 1006B) cuya iluminación, de mediados del siglo XI, se ha atribuido a los artistas del cenobio de San Millán de la Cogolla, y la figura homóloga del ya citado *Libro de Horas* leonés, beben en su estética del mismo lenguaje.<sup>1622</sup> De resultas, es particularmente pertinente no olvidar que el encargo de las miniaturas del *Privilegio de Nájera* se debe única y exclusivamente a Estefanía de Foix, abriéndose así la posibilidad a que fueran justamente sus contactos ultra-pirenaicos y, más específicamente, sus parientes gascones los que vertebraran la llegada al entorno riojano de artistas venidos de allende.

El recurso a introducir deliberadamente un vocabulario esencialmente rupturista<sup>1623</sup> en una obra que no representa sino una vocación continuista, la de la reina para con el remate del proyecto iniciado con su marido, por vía además del empleo de un artista foráneo que ella misma facilita, no puede entenderse más que como un deseo propio de Estefanía de Foix de revestir su implicación en la iniciativa familiar de un enfoque personalísimo. Nadie podrá acusarla, por lo menos, de que no destinara a un intento dispuesto para perpetuar y aquilatar la *memoria* del linaje y la imagen de sus sucesores, todos sus esfuerzos, sin temor, además, a un dispendio considerable de recursos materiales, artísticos e intelectuales. Así se evidencia también en lo que estipuló para la dotación al nuevo templo de Santa María de Nájera del mobiliario litúrgico preciso para el culto. Por desgracia, su desaparición limita en extremo la medida en que puedan extraerse semejantes conclusiones, pese a que, lo que se conoce del

---

<sup>1620</sup> GOMEZ MORENO, 1934, p. 18; SICART, 1981a, p. 34; MORALEJO, 1995a, p. 56-63; SILVA, 2005b, p. 364; ORRIOLS, 2006, p. 461. Para un estado de la cuestión remito a: ORRIOLS, 2006, p. 460-461.

<sup>1621</sup> Sobre el rol de modelos miniados en la transmisión iconográfica, inclusive como fuente de irradiación estética: KLEIN, 2014, p. 1-28, esp. p. 20.

<sup>1622</sup> SILVA, 2005b, p. 360.

<sup>1623</sup> Por desmarcarse esencialmente del lenguaje pictórico de la tradición miniada peninsular inmediatamente anterior. Para la producción najerense-emilianense del siglo X: SILVA, 1999; SILVA, 2005b, p. 327-365.

mismo, gracias a un inventario del trescientos y a las descripciones de época moderna, proporciona más de una clave bastante solvente en este sentido.

García Sánchez III había previsto ya antes de su fallecimiento el ennoblecimiento de la iglesia con un surtido conjunto de reliquias de las que afortunadamente se tiene recuerdo gracias también a las fuentes modernas.<sup>1624</sup> Ya se dijo igualmente cómo las crónicas quisieron hacerlo responsable para llevar esta cuestión incluso al punto radical de despojar a los monjes emilianenses de su más sagrado tesoro, con querido supuesto traslado a Nájera del cuerpo de san Emiliano. No hay constancia alguna, sin embargo, de que el rey hiciera ningún encargo particular en lo que respecta a los *ornamenta ecclesiae*. Quizá es que simplemente con su muerte prematura no llegó a caso a tiempo. También se ha comentado ya antes aquí como su esposa, en el instrumento que recogerá sus últimas voluntades, había reservado varios cálices de gran valor, pues se describen como “*salomonaticas*” y de plata respectivamente, con destino al nuevo templo.<sup>1625</sup> Se intuye, no obstante, que al ofrendarse “*in opera*” de Santa María, más que para enriquecer el ajuar de la iglesia, se pensaron para ser vendidos y poder revertir su precio en el dispendio constructivo. Se anticipó, de igual modo, que mucho antes de estar siquiera la fábrica completamente alzada, se propició una temprana consagración en 1056. Si Estefanía de Foix ideó con sus hijos la celebración de esta dedicación a los pocos años de traspasado el marido, seguramente fue con el mismo propósito de hacer valer frente a quienes estaban facilitando la merma territorial del reino, el proyecto najerense como fuente de su empoderamiento. Es importante tener presente que aunque la ocasión debió aprovecharse esencialmente al desarrollo del rito, ni mucho menos se limitó a ello el acontecimiento pues hubo de aprovecharse el día para volver a exhibir ante los presentes el diploma del *Privilegio de Nájera* en el que entonces Sancho García IV, con sus hermanos, hizo añadir un último epígrafe de confirmación de la fundación que habían promovido sus progenitores (Fig. 3.16).<sup>1626</sup>

Sería muy sorprendente que para día tan solemne y connotado no se hubiera engalanado la iglesia con un mobiliario acorde. Como se ha dicho, en cualquier caso, de los objetos que integraron su ajuar sólo puede darse cuenta gracias al recuerdo moderno y, además, de entre las varias piezas que debían componerlo sólo conocemos tres o, para ser más precisos, dos que se correspondan a los tiempos de García Sánchez III y Estefanía de

---

<sup>1624</sup> Para un recuento de las mismas según las describen A. Yepes y P. Sandoval: CANTERA, 1986, p. 281-283.

<sup>1625</sup> Vid Anexo 3.1, PJ 3.07. Para una clarificación del calificativo salomónico dado documentalmente a las obras orfebres como relativo tanto al aspecto técnico de las mismas como a su valoración material: *Vide supra* CASE STUDY 01.

<sup>1626</sup> Vid Anexo 3.1, PJ 3.06.

Foix, en concreto, una pareja de frontales de altar orfebres. Del primero dieron cuidadosa descripción A. Yepes y J. de Moret, siendo más explícito el primero que el segundo:

“(…) hallo una memoria muy gra(n)de en el Monasterio, de muchas piezas riquissimas, que el Rey, y sus hijos dexaron, à esta casa, pero no pondrê mas de dos, que las mismas inscripciones dizen cuyas mercedes fueron. La una es un frontal grande del altar de nuestra Señora, quaxado de planchas de oro de martillo, y en el mucha imagineria de bultos de oro, que estaba guarnecido con catorze piedras preciosas, veynte y quatro granos muy grandes de aljófar, y veynte y tres esmaltes grandes. Començo este rico frontal el Rey don Garcia, y prevenido de la muerte le acabò el Rey don Sancho su hijo, y la Reyna doña Blanca. Tenia un letrero relevado de oro por toda la orla que dezia estas palabras.

BEATAE MARIAE QUAM SINE SCIRET, NEQUIS DUBITARET CERTISSIME SCIAT, HOC FECIT REX GARSIAS. HAEC REX PIISSIMUS FECIT GARSIAS BENIGNUS ET STEFANIA ME FACTUM, SUB HONORE MARIA SCILICET ALMANII DECUS ARTIFICIS VENERANDIS

No se sabia hazer mejor Latin en aquellos tiempos, pero este traducido, quiso decir, que este frontal dedicado para nuestra Señora, porque ninguno dude, sepa con certidumbre, que le hizo el Rey piisimo, y benignissimo don Garcia, y la Reina doña Estefania, en honor de la misma Virgen santa Maria, y que el artifice que le obrò fue almanio venerable Maestro desta arte. (sic.)”<sup>1627</sup>

Se trataba, pues, de un frontal de altar de oro, con imaginería en relieve de oro, - seguramente trabajado en *repoussé*-, y decorado con esmaltes, pedrería y aljófar. J. de Moret quiso refrendar, haciéndose eco de la caracterización anterior, la apariencia de la tabla orfebre que, en tiempos de A. Yepes, ya se entiende desaparecida, dado que el cronista revela, con lo dicho, que simplemente se tenía recuerdo en el monasterio najerense tanto del frontal como de otras valiosas obras, y de lo que se infiere copiaría una descripción más antigua:

“Tuvieron, que admirar los Reyes fuera de la magnificencia de la fabrica tambien los ricos adornos para servicio del Templo, que con franca mano derramò el Rey Don Garcia, sin perdonar à las mas ricas piezas de su Oratorio, y de los Reyes sus antepasados. De ellas es una un frontal grande del Altar de Santa MARIA, quaxado de planchas de oro de martillo, con mucha imagineria de bultos de oro, guarnecida de muchas, y ricas piedras, con inscripcion relevada de oro, ciñendo la orla, avisando le havian donado los Reyes Don Garcia, y Doña Estefania en honor de Santa MARIA, y que fue el Artifice Almanio. (sic.)”<sup>1628</sup>

Con ello, el segundo cronista no revela nada nuevo, sobre todo sobre el fragmento más interesante de cuanto describe el otro, esto es, la larguísima inscripción que se grabó en la orla que servía de enmarque a la tabla. De la transcripción que hace A. Yepes es posible deducir que corriera ininterrumpida, salvo porque sin conocer las dimensiones de la obra, no puede saberse en qué modo exacto hubo de distribuirse el texto, por lo que no puede sino reproducirse tal y como hizo aquél:

<sup>1627</sup> YEPES, 1606-1621 (1960), VI, p. 125.

<sup>1628</sup> MORET, 1684 (2009), I, p. 744.

BEATAE MARIAE QUAM SI NESCIRET, NE QUIS DUBITARET CERTISSIME SCIAT, HOC FECIT  
REX GARSIAS. HAEC REX PISSIMUS FECIT GARSIAS BENIGNUS ET STEFANIA ME FACTUM,  
SUB HONORE MARIA SCILICET ALMANII DECUS ARTIFICIS VENERANDIS

(Santa María como si se ignorase, para que nadie dudase de lo que ciertamente se sabe, esto hizo el rey García. Esto hizo el piadoso y bondadoso rey García y a mi, en honor naturalmente de Santa María, Estefanía hizo me hiciera Almanio, del que se dice honrado por los artistas) [Trad. Autora].

Los primeros versos parecen revelar que fue intención de García Sánchez III el honrar a la Virgen y a su iglesia de Santa María, y podría pensarse que la obra del frontal de altar hubiera sido, por tanto, encargada y ejecutada estando todavía en vida el rey navarro. El verso que prosigue, sin embargo, convierte la pieza en un objeto parlante que nos da a conocer como el encargo fue voluntad de la reina y confiado a un orfebre que tenía Almanio por nombre. Como se ha dicho, es probable que de entre los cuantiosos bienes con que en 1052 el monarca benefició a la iglesia najerense,<sup>1629</sup> contemplara ya entonces que algunas de las rentas de ellos derivadas se destinaran a la provisión del mobiliario para el culto. Ocurre, sin embargo, que tal y como está formulada la inscripción, su rol como promotor y benefactor económico está enunciado casi a modo conmemorativo. Sea que se confeccionara antes del fallecimiento del esposo o no, la iniciativa para la manufactura de la obra el epígrafe la atribuye esencialmente a su esposa, de quien cabe suponer supervisó no sólo la elección del orfebre sino también el proceso de creación.

El nombre del artista, *Almanii*, debió desde hace tiempo entenderse tal que una derivación de Al(a)man(n)io, de la voz latina que reconocía a los individuos de origen germánico, pues no sólo semejante procedencia lleva suponiendo la historiografía para el orfebre najerense, sino que ha motivado las diversas identificaciones de su persona con el maestro Engelram,<sup>1630</sup> conocido gracias a la tablita de marfil procedente del Arca-relicario de San Millán de la Cogolla en la que se retrató practicando su oficio en las artes del metal junto a su hijo Rodolfo, y donde sus nombres quedaron igualmente inmortalizados gracias a un sucinto epígrafe que acompaña la representación de ambos: ENGELRA(m) MAGIS|TRO ET RE|DOLFO FILIO (Санкт-Петербург, The State Hermitage Museum, Inv. 2909) (Fig. 3.31-3.32).<sup>1631</sup> Para

<sup>1629</sup> Vid Anexo 3.1, PJ 3.06.

<sup>1630</sup> VIÑAZA, 1889, I, p. 11-12; THIEME, BECKER, 1907, I, p. 326-327; GÓMEZ MORENO, 1934, p. 32-33; ALCOLEA, 1958, p. 119; MORALEJO, 1980, p. 198-200; PERRIER, 1984, p. 107; BANGO, 2006a, p. 301-302.

<sup>1631</sup> (El maestro Engelram y Rodolfo, su hijo) [Trad. Autora].

argumentar en contra se podría cuestionar un uso tan precoz del gentilicio con objeto de designar a un artista; argumento que, en cualquier caso, no sería infalible sobre todo dada la presencia dilatada y documentada de orfebres extranjeros en territorio peninsular entre los siglos XI y XII.<sup>1632</sup> Por supuesto que el epíteto foráneo da cabida a todo artífice versado en una tradición artística diversa de la románica, pues también de “extranjero” se ha tildado al Marwan orfebre de filiación islámica que se documenta como artífice en Nájera hacia 1062,<sup>1633</sup> independientemente de que, con una alta probabilidad, se tratara de un artesano asentado en la ciudad. Más difícil de informar es la venida expresa de un orfebre de origen germano, - Engelram-, al entorno riojano, aunque contextos posibles hay varios, desde considerarlo a él con su hijo viajeros que pudieran estar peregrinando para expiar sus faltas en algún santuario hispano o simplemente recorriendo el Camino de Santiago, hasta tenerlo por explícitamente llamado o enviado por gozar, en su maestría, de una notable reputación.

Desde luego, siendo o no el mismo individuo que obró el frontal de altar najerense, lo que transmite su inscripción sobre aquel artesano de forma explícita y con la presencia de su “firma” es el valor de sus conocimientos y habilidades, incluso por encima de los de otros orfebres por los que es “honrado”, como si de algún modo se quisiera poner en boga su cotización como artífice y no sólo ello, sino también la estima en que se tiene una cierta tradición regional. En cualquier caso, es seguramente en las particularidades técnicas del frontal dónde mejor pueda detectarse este supuesto “germanismo”. La desaparición de la obra nos impide emitir un juicio estilístico preciso y aún con ello la descripción de época moderna permite varias observaciones. El volumen de la imaginería repujada permite asociarlo tanto con el Arca-relicario de San Millán de la Cogolla de la que, precisamente y en lo que respecta a la parte orfebre, casi nada puede decirse sobre el trabajo en metal del que se conservan pocas trazas, a diferencia de lo que sucede con las plaquitas de marfil que la decoraban (Fig. 3.09).<sup>1634</sup> Hay otra obra, sin embargo, que justamente se ha relacionado siempre con la emilianense,<sup>1635</sup> exactamente en lo relativo a la metalistería, la arqueta-relicario de San Isidoro de León (León, Museo del Cabildo Colegial de San Isidoro, Inv. II-C-3-089-002-001-000) con un alma de madera revestida de imágenes en plata y oro trabajadas en *repoussé* (Fig. 3.33).<sup>1636</sup>

Por otro lado, el trabajo de pedrería, tanto cuanto al engaste de perlas como de piedras preciosas, no es en nada ajeno a la tecnología conocida en la propia Nájera desde el siglo X, y según atestiguaría la llamada cruz-relicario de la iglesia najerense de San Esteban, donada por

<sup>1632</sup> HERRÁEZ, 2003, p. 283-299; BANGO, 2007, p. 73, 151-152.

<sup>1633</sup> “*Marguani aurifce*”: SÁENZ RODRÍGUEZ, 2005, p. 445.

<sup>1634</sup> BANGO, 2006a, p. 300-302; BANGO, 2007, p. 59, 73, 151-152.

<sup>1635</sup> FERBER, 1964, p. 14-19; BANGO, 2007, p. 59.

<sup>1636</sup> Para un estudio con la bibliografía específica más relevante sobre la obra: BANGO, 2001b, p. 228-229.

el rey pamplonés Sancho Garcés II Abarca (r. 970-994) y su esposa Urraca.<sup>1637</sup> De ella nos brindan descripciones tanto P. Sandoval,<sup>1638</sup> como A. Yepes, diciendo este último de ella que era “de fino oro, casi de vara de alto, y de mucho peso, toda sembrada de pedrería, y joyas de gran valor”.<sup>1639</sup> De especial relevancia son, sin embargo, los “tres esmaltes grandes”, pues aunque el esmaltado a *cloisonné* cuenta en ámbito peninsular con el sólido precedente de la producción del período astur, se trata en este caso no de pequeñas plaquitas decorativas sino, como se pone de manifiesto por el texto, de esmaltes de mayor tamaño, seguramente con figuración.

El único precedente conocido en la península para estas coordenadas temporales es el frontal de altar orfebre desaparecido de la catedral de Santa María de Girona, encargado por Ermesenda de Carcassone en 1038 a tenor de la consagración del templo catedral (Fig. 3.34). Un ejemplar de oro, decorado con imaginería repujada y, en concreto, con una imagen mayestática de la Virgen en un registro central, y treinta y dos escenas laterales con episodios novotestamentarios, e incorporando, además, varios esmaltes *cloisonné* con la representación del Tetramorfo y de los cuatro Evangelistas, así como un retrato de su nuera, la condesa Guisla de Lluçà. Si a caso, con un frontal anterior, también hispano, que se intuye de características similares, y del que se conoce a ciencia cierta presentaba esmaltes que bien pudieron ser del mismo tipo, contó la abadía de Santa María de Ripoll, siendo promocionado por el abad-obispo Oliba.<sup>1640</sup> La conexión familiar de Estefanía de Foix con la casa condal catalana ya hizo en su momento a F. Fita plantear la oportuna relación entre la tabla gerundense y el frontal najerense. Más tarde hubo igualmente de rescatarla S. Silva, imaginando que de entre los esmaltes de la pieza de Santa María de Nájera se podría contar alguno que, por emulación a lo que hicieron sus parientes catalanas, contuviera la efigie de la reina navarra.<sup>1641</sup>

En el estudio aquí, en el capítulo anterior, de la pieza de Girona ya se recordó que el conocimiento de la dicha tecnología en cuanto al esmaltado figurado era ajeno a los orfebres peninsulares, haciendo muy plausible la manufactura de las piezas catalanas por artífices foráneos, debiéndose descartar, por el tamaño del antependio, la importación del mismo. No sería, en todo caso, la obra catalana la única que de este modo se habría relacionado con

---

<sup>1637</sup> M. Sáenz Rodríguez ha prestado atención particular a la caracterización de la dicha cruz: SÁENZ RODRÍGUEZ, 2005, p. 445. Cfr. ARRUE, 1993, II, p. 253-257.

<sup>1638</sup> Que al describirla la atribuía erróneamente al orfebre Almanio: SANDOVAL, 1614, p. 26.

<sup>1639</sup> YEPES, 1606-1621 (1960), VI, p. 125-126.

<sup>1640</sup> Sobre estas piezas y sus esmaltes: *Vide supra* CASE STUDY 02.

<sup>1641</sup> FITA, 1895a; SILVA, 1988, p. 447-448. Tampoco más recientemente ha dejado de relacionarse las piezas najerense y gerundense. Yo misma la volví a poner en valor tanto desde el punto de vista formal como iconográfico en las conclusiones preliminares que presenté en 2014 en el marco del *I Simposio Internacional Magistri Cataloniae* (ABENZA, 2017c, p. 294-297), y otros no han dejado de invocarla para plantear una discusión desde el punto de vista de la tecnología orfebre: DURAN-PORTA, 2015.

orfebres venidos de más allá de los Pirineos y, en particular, de la órbita renana. Resulta que el estilo de las imágenes que decoran el relicario leonés ya mencionado, a menudo se ha emparentado con ejemplos orfebres otomanos muy cercanos a los prototipos que normalmente se sugieren para caracterizar el frontal de altar gerundense o, en su caso, las puertas de bronce de St. Michael de Hildesheim y el antependio de oro donado a la catedral de Basilea.<sup>1642</sup> A diferencia de los de Nájera y Girona, no obstante, que se dicen fundamentalmente de oro, en el relicario leonés el revestimiento repujado es mayoritariamente argénteo con unos pocos detalles trabajados en oro.

En cuanto a la iconografía del antependio najerense se tienen unas pocas pistas. Sería factible pensar que, dedicado a la Virgen, el corpus decorativo estuviera presidido por una imagen de la titular en modo similar a como se da en Girona, pero el inventario de 1362 del tesoro najerense publicado por A. De Trueba indica que lo centraba una imagen de Cristo, cabe suponer en majestad. También recoge, sin embargo, otras noticias relativas a las lagunas que había experimentado para entonces la pieza, aunque lo más importante son otros detalles iconográficos que contiene:

“(…) un Frontal de oro que esta delante el altar de Santa Maria, con ymagenes todas de oro, et en medio de nro. Señor figurado, et estan en el catorse pedras muy nobles, et veinte quatro esmaltes: et mengua del oro en fondon, é se es escomido entre sy, et mengua y una plancha, et un baston do está la figura en que fué bañado nro. Señor en la fuente en jordan: et mengua en el un cabo á man siniestra de oro, et toda la mengua del frontal, todos lo vieron el Prior et el Convento cuanta es la mengua (...) (sic.)”<sup>1643</sup>

Intuyéndose que incorporaba, por tanto, un ciclo narrativo con al menos la escena del Bautismo de Cristo, es muy verosímil que éste acogiera un amplio espectro de episodios cristológicos, incluyendo la representación de algunos pasajes de la Infancia y, con ello, escenas que reservaran el protagonismo a María. Al respecto, no puede olvidarse que A. Yepes, aún y negándose a relacionar todos los tesoros najerenses, sí estima oportuno dar cuenta de lo que se conoce de otro frontal de altar orfebre también desaparecido. En su caso, a la descripción prescriptiva de los materiales, imprescindible para divulgar el valor de la obra, añade ciertas notas sobre su iconografía:

“Otro frontal hubo tambien, guarnecido de oro de martillo, con figuras de la Visitacion, y Anunciacion, relevadas de bulto, con muchas piedras de valor. Dios este el Rey don Sancho Garcia, hijo de los fundadores, y su mujer doña Blanca: por toda la orla estava el letrero de oro retorcido, que contenia la inscripcion siguiente.

<sup>1642</sup> FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, 2006, p. 141.

<sup>1643</sup> TRUEBA, 1914, p. 194.



NOS SANCIUS REX GARSIAE REGIS FILIUS, UNA CUM BLANCA CONIUGE DILECTISSIMA, HOC AUREUM ALTARIS FRONTISPITIUM, INTIMERATA VIRGINIS MARIAE OFERIMUS, ATQUE SPONTANEI, UT MAGNIFICA EIUS INTERVENTIONE, PECCATORUM NOSTRORUM ATQUE MAIORUM, EQUIBUS SUMUS ORTI REMISSIONEM, ATQUE VENIAM CONSEQUAMUR, AMEN<sup>1644</sup>

En que da à entender como el Rey don Sancho hijo del Rey don Garcia, y su querida mujer la Reyna doña Blanca, ofrecieron à nuestra Señora aquel Frontal, para que por su magnifica intención, ellos, y sus padres alcancen perdon de sus pecados (sic.).<sup>1645</sup>

Más difícil de esclarecer es si este frontal de oro, con imaginería igualmente repujada y adornado de piedras preciosas, se conservaba todavía a principios del siglo XVII cuando J. de Moret da cuenta de la pieza justamente para plantear lo problemático de que en la inscripción del antependio a la esposa de Sancho Garcés IV se la nombre como Blanca y no con su nombre documentado a partir de 1067 de Placencia pues, en referencia al misterio dice el cronista “inscripcion, que yà no se lee”,<sup>1646</sup> como efectivamente dando a entender que la obra todavía no había desaparecido. Sin tener quizá mayor complicación la cuestión de la identidad, que la de suponer, como hizo J. de Moret, que la reina tendría aquel sobrenombre o que, en la transcripción de la inscripción, A. Yepes erró sin contemplar una posible abreviación del nombre de PLAC(enci)A e intercambiando la P inicial por una B, a nuestros intereses, lo más relevante es la consistencia para con el hábito de hacer grabar en el enmarque de los frontales encargados por la misma familia, los nombres de los promotores y su dedicación en honor de la Virgen, así como la nota a la presencia de los episodios marianos. Que el antependio gerundense pudiera abundar en algunos de esos mismos temas ya se planteó aquí anteriormente, y tampoco sería sorprendente que el frontal promocionado por Estefanía de Foix albergara un contenido similar, como se ha dicho.<sup>1647</sup>

Se explica sobre las escenas, sin embargo, que debían ser repujadas pues se dicen “relevadas de bulto”. Tampoco se indica para la obra de Sancho Garcés IV y Placencia que acogiera esmalte alguno, pero en todo caso, el que una de las tres piezas esmaltadas del primer frontal de altar najerense acomodara una imagen del género de la de Guisla de Lluçà, adaptada ya fuere al retrato de la reina o a algún tipo de reformulación en clave mariana como se concibe por ejemplo, en la llamada *Mathildenkreuz* (Essen Domschatz), la representación de la abadesa-donante que se postra a los pies de una figuración de María entronizada. Desde luego no desentonaría con la costumbre de Estefanía de Foix a efigiarse como donante que

---

<sup>1644</sup> (Nosotros Sancho, del rey García rey hijo, a una con Blanca, amada esposa, ofrecemos por libre voluntad a la Virgen María sin mácula, este frontal de altar de oro, a fin de que por medio de su intercesión logremos indulto y gracia de nuestros pecados, y de los de nuestros mayores, de quienes descendemos. Amén) [Trad. Autora].

<sup>1645</sup> YEPES, 1606-1621 (1960), VI, p. 125.

<sup>1646</sup> MORET, 1684 (2009), II, p. 45-46.

<sup>1647</sup> Vide supra CASE STUDY 02.

documenta el *Privilegio de Nájera*. No puede olvidarse tampoco, que fue seguramente de la reina de Navarra de quien su hijo, Sancho Garcés IV, adoptó el hábito a rubricar su papel como promotor en las obras que financió no sólo mediante inscripción sino a través también del recurso al “retrato de donantes”. Así se manifiesta en los fragmentos repujados perdidos del Arca emilianense que los representaban a él y a su esposa flaqueando a un Cristo en majestad en uno de los frentes de la arqueta (Fig. 3.35).<sup>1648</sup> Allí su papel se restringió a sufragar con otros tantos nobles, igualmente efigiados,<sup>1649</sup> los gastos de confección del relicario.<sup>1650</sup>

Los retratos son sumamente interesantes por cuanto se inscriben en una tipología todavía distinta respecto del esquema con que se inmortalizó a sus padres en el folio najerense. La mejor manera de hacerse una idea a causa de la pérdida es atender a la descripción que P. Sandoval hizo del frontispicio:

“(…) y otras quatro figuras de oro, las dos son dos Ángeles de hasta siete dedos de largo, y la otra del Rey do Sancho puesto de rodillas, con un letrero de marfil, y letras Góticas que dize: SANCIVS REX SUPRADICTVS. Y la otra figura es de la Reyna doña Placencia muger deste Rey, co un letrero de marfil encima, que dize: DIVE MEMORIAE PLACENTIAE REGINAE (sic.)”.<sup>1651</sup>

De ello se ha deducido que la pareja regia, custodiada por dos ángeles, debía representarse en un gesto casi genuflexo y levantando los brazos hacia la visión mayestática central en una imagen muy semejante a la de los donantes, Oveco Munioz y Marina Vimaraz, del folio de donación de San Salvador de Villacete (Belver de los Montes, Zamora) (Madrid, Archivo Histórico Nacional, Secc. Clero, Carp. 879, N. 20) (Fig. 3.37).<sup>1652</sup> Sugirió muy sugerentemente M. Castiñeiras que la tipología se encuadra en un tipo específico de escena de dotación que se desarrolla en dos registros, el superior reservado a la esfera celestial, y el inferior a la terrena. Pero si aquél diploma y su iluminación son, en realidad, copia mandada confirmar por Pelayo, abad del monasterio, años más tarde (c. 1070), se antoja muy sugestiva la observación del dicho autor sobre la coincidencia de su realización durante su abadiado y con un momento cercano a la muerte de los donantes,<sup>1653</sup> pues la clase de devoción que se quiso retratar fue una muy intimista y personal, al agarrar ambos personajes con las manos las nubes de las que surge el Cristo en busto al que flanquean, figurando un modelo expiatorio en

<sup>1648</sup> Desaparecidos los retratos como casi toda la parte metálica del relicario, una imagen bastante ajustada la ofrecen los dibujos de F. Íñiguez: ÍÑIGUEZ, URANGA, 1973, Lám. 28 (Fig. 3.36).

<sup>1649</sup> Para una caracterización muy certera del resto de nobles representados, especialmente, de las patrocinadoras de signo femenino, Sancha, condesa consorte de Lara, y una dama llamada Auria: SILVA, 1988, p. 450-451.

<sup>1650</sup> BANGO, 2006a, p. 300; BANGO, 2007, p. 56-58; ÁLVAREZ DA SILVA, 2014, p. 97-112.

<sup>1651</sup> SANDOVAL, 1601, p. 27.

<sup>1652</sup> SILVA, 1988, p. 448-449; SILVA, 2016, p. 604-605.

<sup>1653</sup> CASTIÑEIRAS, 2006b, p. 142, 145.

el que los personajes se entregan literalmente a Dios como figura, al mismo tiempo, de la oblación que realizaron en vida de sí mismos al cenobio para servirlo.

Por ello, se hace ciertamente similar al tipo de piedad que se quiso retratar en el arca emilianense donde, como recordaba P. Sandoval, a la representación de Placencia se hizo acompañar una inscripción que rezaba: DIV(in)E MEMORIAE PLACENTIAE REGINAE.<sup>1654</sup> No puede sino volver a identificarse allí una actitud penitencial, la que debe definir el legado identitario de la reina navarra, similar a la que se detectó en la representación de los reyes Fernando Sánchez I y Sancha I, de León, a los pies del crucificado en las pinturas murales del Panteón de San Isidoro de León. No obstante, si allí el énfasis quizá se puso, por voluntad de su hija Urraca, en buscar la absolución post-mortem de los pecados de sus padres,<sup>1655</sup> las imágenes emilianenses no se pueden dejar de poner en contexto con el resto del programa del arca, pensado, como sostiene I. Bango, para ser contemplado por una audiencia que no se limita al círculo religioso, sino que contrariamente procede en mayor número del siglo, la misma que tributa homenaje a san Emiliano y, en consecuencia, para popularizar la forma devocional que emana del culto a las reliquias.<sup>1656</sup> De resultas, los retratos de Sancho Garcés IV y de su mujer, como los del resto de benefactores laicos, especialmente a tenor del verso que se sobrepone al retrato de Placencia,<sup>1657</sup> puede se idearan en modo ejemplarizante, esto es, para divulgar en el siglo y a sus correligionarios la idea de que con la promoción de obras semejantes podía uno alcanzar la redención. No se entiende esta sino una de las mejores formas posibles de construir la *memoria*, en este caso, nuevamente femenina y, por extensión, colectiva, y no puede descartarse que la reina hiciera alguna sugerencia al respecto a su *concepteur*, el abad emilianense Blas, o al escriba Munio, pues la inscripción que la caracteriza en modo semejante sólo se aplica a ella, mientras que a su esposo sencillamente se le identifica mediante un breve SANCIVS REX SUPRADICTVS.<sup>1658</sup>

Y después de este excursus...No es posible saber, en cualquier caso, si el frontal de altar najerense incluía o no otro retrato de donantes, ya fuera en oro repujado o en esmaltes,

---

<sup>1654</sup> (Reina Placencia, de divina memoria) [Trad. Autora].

<sup>1655</sup> WILLIAMS, 1973, p. 180-183; YARZA, 1979, p. 191; MORALEJO, 1985, p. 411; WILLIAMS, 1993, p. 179; WALKER, 1998, p. 119-121; WALKER, 2000, p. 200-225; MARTIN, 2006, Cap. 5; PRADO-VILAR, 2009, p. 203; SILVA, 2016, p. 600-602.

<sup>1656</sup> BANGO, 2011, p. 24.

<sup>1657</sup> Distinto fue, en cambio, el retrato allí de la dama llamada Auria rodeado de un epígrafe cuya traducción literal es "Auria, una noble mujer, trayendo en la mano su ayuda" que como señalaba S. Silva nos retrotraía junto con el retrato allí mismo del infante Ramiro Sánchez con un cofrecito en las manos, hijo de García Sánchez III y Estefanía de Foix, al esquema más habitual del retrato de donantes con el evergeta sosteniendo en las manos el objeto que ofrenda (SILVA, 1988, p. 451-452).

<sup>1658</sup> (El sobredicho rey Sancho) [Trad. Autora]. Así, de entre los nobles financiadores del relicario sólo disfrutó de la misma suerte un tal Gonzalo, de quien se dice de ilustre memoria (SILVA, 1988, p. 451).

aunque sí es plausible considerar que las placas esmaltadas contuvieran algún tipo de figuración. De todos modos, si para las piezas de Ripoll y de Girona se proponía la manufactura por parte de un artífice necesariamente familiarizado con la producción orfebre ottoniana y, en particular, con la tradición que representan los talleres especializados en la creación de esmaltes figurados del entorno de Trier y, más específicamente de plaquitas en esmalte con representación de los donantes de la abadía de Essen,<sup>1659</sup> la afinidad estilística del relicario leonés con obras renanas, atestigua como tres décadas después de encargada la realización del antependio gerundense, en la península todavía se privilegiaban encargos foráneos. Y si esas obras lo evidencian desde el punto de vista material, tanto en Nájera como en San Millán de la Cogolla podría descubrirse la prueba documental de la efectiva presencia en estas tierras de orfebres germanos, tal que siempre se ha sugerido.

De hecho, la caracterización de la inscripción najerense del orfebre como "*artificis venerandi*" no sólo se presta a reflejar una cierta autorrealización, -ciertamente precoz-, sino también un posible reconocimiento social y lo que es más importante, la reivindicación artística de su maestría. De ahí que el posible encargo a artistas venidos de allende por parte de Estefanía de Foix, tanto en el campo de la miniatura como en el de la orfebrería, deba interpretarse como un epíteto de calidad técnica para la ejecución de las obras que promociona y no sólo como la búsqueda de un efectivo "exotismo". Como se dijo, la reina tenía sobradas razones para dar un golpe de efecto colocando al reino de Navarra a la vanguardia artística, transformándolo en un ejercicio demostrativo de sus recursos y, por extensión, de su autoridad. En realidad, es muy posible que tanto la copia del diploma fundacional como el frontal, -realizado seguramente entre 1054 y 1056-, fueran concebidos con objeto de ser mostrados en ocasiones particularmente reivindicativas, el primero en especial cuando se diera lugar a algún litigio y pudiera hacerse valer en pro de la reclamación,<sup>1660</sup> y ambos, en realidad, para ser exhibidos con motivo de la consagración de la iglesia de Santa María de Nájera llevada a cabo el 29 de junio de 1056 por el arzobispo de Narbonne Guillermo Guifredo (1019-1079).

Recordemos que lejos de alimentar la tensión entre el rey Sancho Garcés IV y sus vasallos, los hermanos del difunto García Sánchez III, los soberanos de León y de Aragón, actuarían más bien como mediadores, -por lo menos en apariencia- en dichas crisis.<sup>1661</sup> Siendo

---

<sup>1659</sup> *Vide supra* CASE STUDY 02.

<sup>1660</sup> Como se dijo, F. Fita llamó ya la atención sobre una serie de anotaciones copiadas en la parte posterior del pergamino, las cuales delataban el uso frecuente del documento, aduciéndose el original en especial ocasión de los muchos pleitos (1534, 1551, 1557) (FITA, 1895a, p. 156-157, 172), y motivándose con ello la realización de diversas copias del mismo, sobre todo en época moderna (CANTERA, 1991, p. 17-22; RODRÍGUEZ DE LAMA, 1992, p. 43-48).

<sup>1661</sup> Así procede el primero en la contienda entre Sancho Garcés IV y el círculo de barones del reino de la que se hace eco una donación real a San Salvador de Leire de 1061 (MARTÍN DUQUE, 1983, doc. 63; MARTÍN DUQUE, 1998, p. 259), mientras que debe leerse en el mismo sentido la cesión entre 1063 y 1064 por parte de Sancho Garcés IV a favor

así, es muy probable que Estefanía de Foix predispusiera, desde el momento mismo de la desaparición de su esposo, una cierta sintonía intra-familiar que asegurara la estabilidad del reino y permitiera a su hijo apuntalar sus estrategias de gobierno gracias al respaldo de sus parientes cercanos. Por ello no pudo ser casual que en la materialización del proyecto constructivo y decorativo de Nájera se tuviera esto especialmente presente, ni tampoco que tanto el *Privilegio de Nájera* como el frontal se quisieran exponer en el momento de la consagración de 1056. Que se recuerde que es en dicha ocasión cuando la copia del diploma fundacional encargada por la reina es confirmada por Sancho Garcés IV y su hermano Ramiro Sánchez. Y que no se olvide tampoco, que al acto asistieron Ramiro Sánchez I y Fernando Sánchez I, quienes confirman igualmente el documento.<sup>1662</sup> Es así, además, que cobra mayor sentido la presencia en la celebración del obispo Gómez de Oca-Burgos (c. 1042- c.1064) y la ausencia de los obispos de Álava y de Pamplona, pues así se manifestaba una cierta conformidad por parte de los soberanos pamploneses para con la reciente restitución al de León de las tierras castellanas antes bajo su control e incluso se hacía más participativa la relación entre los obispos castellanos y la rehabilitada sede najerense, como comulgando con ruedas de molino o “aceptando” la inevitable y futura supremacía castellana pero intentando retrasarla todo lo posible a fuerza de esgrimir argumentos reforzados por vía del arte y la arquitectura.

---

de su tío Ramiro Sánchez I del castillo de Sangüesa, a cambio de auxilio y asesoramiento (LARREA, 2005, p. 156-157).

<sup>1662</sup> Vid Anexo 3.1, PJ 3.06.

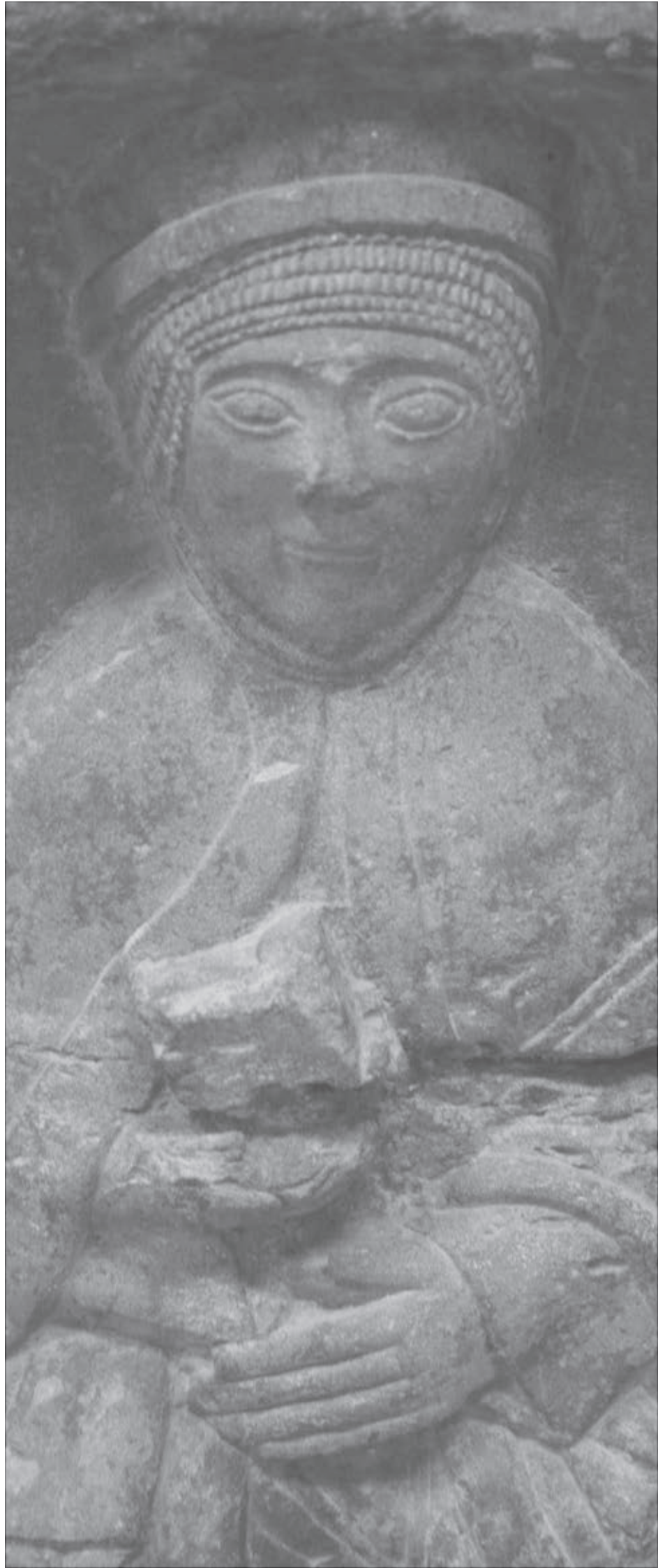
## Conclusiones

- No hay indicios suficientes para atribuir la paternidad de Estefanía de Foix, ni al conde de Couserans Bernardo Roger, ni al conde de Barcelona, Girona y Osona, Ramón Borrell. La tesis que hace a Estefanía de Foix mujer primera del caudillo normando Roger I se entiende basada en evidencias bastante cuestionables.
- El matrimonio de Estefanía de Foix y García Sánchez IV fue ciertamente convenido para satisfacer ciertas aspiraciones políticas y económicas del rey, sobre todo en torno a facilitar la percepción de parias. La reina intentó adherirse desde el primer momento a los principios ideológicos del reino de Navarra. No hay indicios suficientes para afirmar que participara en la promoción artística y arquitectónica en torno al cenobio de San Millán de Yuso. Sí manifestó, contrariamente, esa adhesión ideológica, sobre todo a las políticas religiosas impulsadas por su marido, al ejercer un rol iniciador en torno a la refundación de la canónica de Santa María de Nájera.
- En todo caso, la reforma diocesana en torno a Nájera se concibió desde el principio como un proyecto familiar que involucró tanto a los reyes como a su hijo, Sancho Garcés IV, como a su esposa Placencia.
- La fábrica nueva de la iglesia de Santa María de Nájera que promociona Estefanía de Foix ni reaprovechó estructuras precedentes ni se inspiró en la arquitectura de tradición astur o mozárabe, sino que se debe entenderse, a tenor de lo conservado, como una arquitectura románica. Los restos conservados corresponden a dos fases edilicias distintas, seguramente siendo la última de ellas la que contempló la decoración escultórica.
- El rol de Estefanía de Foix en torno a la promoción del frontal de altar orfebre de Santa María de Nájera y del folio del *Privilegio de Nájera* debe entenderse en términos de patronazgo y también como donante.
- Recurrió a su realización e iluminación por artistas foráneos. Para el frontal de altar seguramente un orfebre germano y para la iluminación del folio a un miniaturista de origen gascón que se habría instalado en torno a los *scriptoria* de Nájera o de San Millán de la Cogolla.
- Ambas obras fueron concebidas para legitimar la autoridad de la reina y, a través de la de ella, la de su hijo, Sancho Garcés IV. Las miniaturas del folio, en particular, se pensaron para la construcción de su *memoria* recurriendo a estrategias de representación tipológica en clave virgo-mimética.



*Style is, above all, a system of forms  
with a quality and a meaningful expression  
through which the personality of the artist  
and the broad outlook of a group are visible*

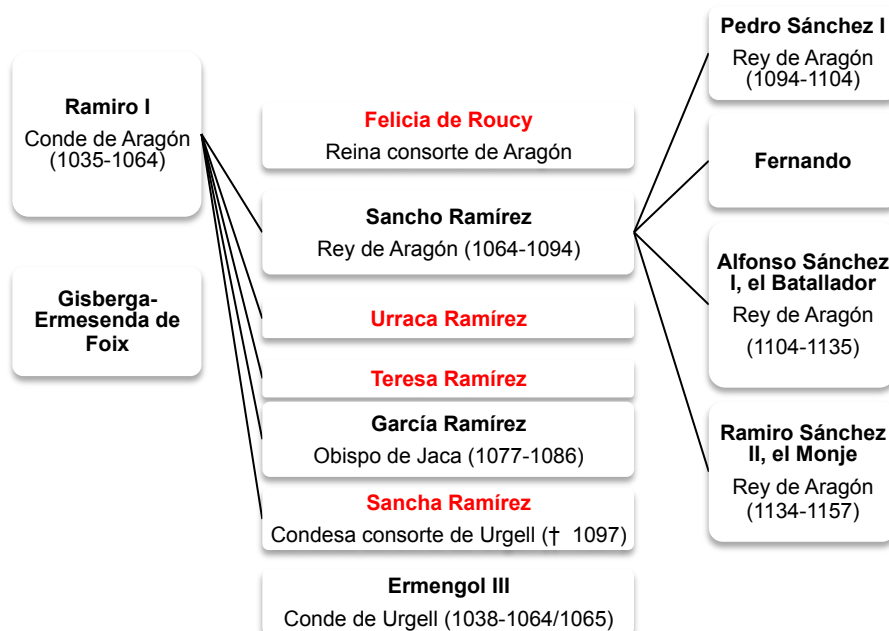
Meyer Schapiro,  
*Theory and Philosophy of Art: Style, Artist,  
and Society.*







## 4. Santa María de Santa Cruz de la Serós, o la adhesión de Felicia de Roucy y las hermanas Ramírez a la causa más noble del reino



### Presentación del caso: premisas

El monasterio femenino aragonés de Santa María de Santa Cruz de la Serós sería junto con el monasterio cisterciense de Casbas y hasta la fundación del Hospitalario de Sigüenza, el cenobio de mujeres más importante del reino. Los orígenes y su fundación a principios del siglo XI son algo ambiguos, aunque se conoce su refundación o, por lo menos, renovación en el último tercio de la misma centuria. La promoción de la nueva fábrica se ha asociado a las hermanas Urraca, Teresa y Sancha Ramírez, de la familia real aragonesa, y ésta última vinculada igualmente a la promoción del *Sarcófago de doña Sancha*. La cuñada de todas ellas, Felicia de Roucy, se ha relacionado con la promoción del *Díptico de Jaca*. Se trata de piezas ambas concebidas para ser utilizadas en el cenobio de la Serós.

### Preguntas

- ¿Estuvo involucrada desde el principio la familia real aragonesa en la fundación del cenobio? Si fue así, ¿quiénes y qué rol ejercieron? ¿Hay evidencias que permitan acotar la cronología de la fundación y la construcción de su primera iglesia? ¿Documentales? ¿Materiales?
- ¿Se asocia a las hermanas Ramírez y a Felicia de Roucy con otra promoción artística ajena a Santa María de Santa Cruz de la Serós? ¿Cuál? ¿Revierte ello sobre la promoción de la nueva fábrica monástica y su decoración?
- ¿Ofrece la evidencia material algún extremo para hacer corresponder la construcción de la nueva iglesia conventual a estas mujeres? ¿A todas ellas? ¿Serviría ello para acotar su horizonte constructivo y decorativo?
- ¿Qué evidencia hay del encargo del *Sarcófago de doña Sancha* por Sancha Ramírez? ¿Ofrece alguna clave su programa iconográfico o su filiación estilística?
- ¿Fue Felicia de Roucy la promotora del *Díptico de Jaca*? ¿Medió alguien en el proyecto? Si fue así, ¿Fue ese alguien su hijastro el rey Pedro Sánchez I? ¿Cuáles son la función y filiación estilística de las dos placas que integran la pieza? ¿Influyó la reutilización de un marfil bizantino en la construcción de la *memoria* de la reina o de sus parientes?



## A modo de prólogo...

Quizá sería una falacia proponer que el expresionismo abstracto nunca habría existido si Jackson Pollock no hubiera nacido. Más complejo sería cuestionar si la crítica habría celebrado a Lippo Memmi con la misma fortuna en caso de que Simone Martini se hubiera dedicado a la recaudación de impuestos en vez de al noble arte de la pintura. Sin ser éste espacio para discutir sobre la génesis de una estética, ni necesario, cómo resistirse a preguntar si la plástica románica de las realizaciones escultóricas hispano-languedocianas de finales del siglo XI y primeras décadas del siguiente, tal y como el factor humano y las circunstancias históricas motivaron que se abriera paso irremediabilmente en aquel tiempo y espacio, habría encontrado el modo de sustanciarse sobre las mismas premisas de reformulación del sustrato clásico y revalorización de los efectos de las artes suntuarias, si el *Maestro de Jaca-Frómista* o de *Frómista-Jaca*, -por no hurgar en la comezón hipercrítica de un asunto espinoso-, y Bernard Gilduin hubieran tropezado cayéndoles encima una cintra que acabara con sus días antes siquiera de emplearse en el oficio. Tal vez podría ahorrarse uno la precaución de querer asimilarlos a los Caravaggio y Lucca Carracci de su tiempo, pero lo cierto es que el despunte

de semejantes personalidades, aún con lo cínico que es desconfiar de una natural proliferación del talento, ha servido tradicionalmente a “sentar” estilo, facultando, además, que otros con la misma *artisticidad*, -sin que se tome por sinónimo de “originalidad”-, aunque con menos destreza, puedan ser caracterizados de segunda fila, aún y yendo por delante el desprecio que ello lleva implícito o, si se quiere, el aprecio a los otros, y siendo afortunadamente la praxis historiográfica tradicionalmente inclusiva para con el estudio de todo y de todos.

Siendo el arte, tal que connatural al ser humano, cuestión de lo sensible tanto como, -o no-, del gusto, es difícil valorar la medida en que las obras del llamado *Maestro del Sarcófago de doña Sancha* suscitan en quien las contempla una respuesta similar a las de los escultores ya citados. Su maestría, sin embargo, y su concreción plástica sirvieron, como siempre se ha pensado, a generar escuela. Meyer Schapiro tenía una forma muy sencilla y sugestiva de definir el concepto de estilo como una codificación de formas que representaba a un colectivo. Ciertamente, en el lenguaje formal de aquel escultor, cualquier aragonés nacido a finales del primer milenio podría haber admirado sus creaciones reconociéndose en ellas, en modo parecido a como todavía uno no puede evitar, cuando contempla en el convento de monjas benedictinas de San Ginés de Jaca el sepulcro que da nombre al artista y si se detiene un sólo segundo a disfrutarlo, la sensación de que ese código está inscrito, como tantos otros, en el ADN de un espectador de nuestros tiempos (Fig. 4.01). Como tal, sin embargo, más proclive se es a caer en la tentación de querer atribuirle todo, siendo que, en realidad, la retroalimentación y la “réplica” son tan fundamentales a la cuestión estilística, que parecería lógico pensar que cuanto más se aleja uno del paradigma de la genialidad individual para abundar en lo colectivo, más se estaría acercando a la comprensión de un estilo y de sus manifestaciones.

Hacia finales del siglo XI existió una mujer que tuvo sobradas razones para invertir en aquel anónimo artífice un notable monto de recursos. Las circunstancias de su vida le dieron la posición privilegiada para hacerlo, además, emulándola en el ejercicio de la promoción artística y arquitectónica un grupo incluso más nutrido de féminas con las que estuvo emparentada, y convirtiéndose, con ello, un hasta entonces modesto convento femenino, el de Santa María de Santa Cruz de la Serós (La Jacetania, Huesca) (Fig. 4.02), en fuente de deleite cuanto a lo “artístico” para las generaciones de los once siglos que las sucederían. Y así, paradójicamente, aunque se esforzaron en dotarlo tanto como pudieron o por lo menos lo bastante como para haber atraído la suficiente atención historiográfica, todavía hay demasiados puntos sin esclarecer para con todas las obras que vinieron de su mano o, si se quiere, de su bolsillo. He aquí un nuevo intento, Dios nos libre, por supuesto, de que sea infalible y exhaustivo.

## 4.1 De los oscuros o ambiguos orígenes del monasterio

Nunca ha estado demasiado claro si, como propuso en su momento Juan Briz Martínez, la génesis del cenobio de Santa María, en el término llamado de Santa Cruz, hunde sus raíces en el desdoblamiento de género de la comunidad del monasterio de San Juan de la Peña (La Jacetania, Huesca), -que habría funcionado así como monasterio dúplice,<sup>1663</sup> y en la consecuente segregación de espacios,<sup>1664</sup> desplazándose en un momento dado a las mujeres que servían aquel cenobio al paraje llano localizado a los pies de la serranía que acoge la iglesia pinatense (Fig. 4.03). Perteneciendo en el siglo X el territorio del valle de Santa Cruz a la jurisdicción del reino de Pamplona<sup>1665</sup> y, aún y remontándose la propiedad más antigua a Urraca Fernández, esposa del rey de Navarra Sancho Garcés II, Abarca (970-994), quien lo recibió como esponsalicio,<sup>1666</sup> su fundación se ha retrotraído a un momento algo más tardío aunque también a la intervención de aquellos mismos reyes en función de una supuesta dotación fechada en 992<sup>1667</sup> que, en realidad, se sabe una falsificación.<sup>1668</sup> De ahí que los estudios más recientes se decanten por establecer la institución de la casa cenobítica de mujeres en torno a 1024-1029, y se diría más a favor de esta última fecha cuando se sabe culminada la benedictinización de San Juan de la Peña que impulsa el rey navarro Sancho Garcés III, el Mayor (1004-1035), implicando la dicha reforma la extinción de la antigua comunidad mixta y la disgregación del segmento femenino al nuevo emplazamiento antedicho.<sup>1669</sup>

---

<sup>1663</sup> Una síntesis sobre la fundación del monasterio pinatense y sus orígenes más remotos en: DURÁN, 1991, p. 72-73.

<sup>1664</sup> BRIZ MARTÍNEZ, 1620 (1998), p. 249, 331-332.

<sup>1665</sup> Se ha recordado la adscripción a los dominios navarros desde los tiempos de García Sánchez I (925-970) y su esposa Endregoto Galíndez cuando se confió el gobierno al conde Fortún Jiménez (CANELLAS, SAN VICENTE, 1996, p. 114).

<sup>1666</sup> CANELLAS, SAN VICENTE, 1979, p. 204; CANELLAS, 1996, p. 115.

<sup>1667</sup> Fue el propio J. Briz Martínez quien relacionaba la fundación con la dicha donación, transcribiendo incluso el documento de los reyes, que entiende, claro, como instigadores de aquella misma segregación de género (BRIZ MARTÍNEZ, 1620 (1998), p. 330-332). De su idea se hicieron eco las primeras relaciones históricas (HUESCA, 1797 (2006), p. 323; QUADRADO, PIFERRER, 1839-1865, IV, p. 191-192; LAMPÉREZ, 1899a, p. 192-193; LAMPÉREZ, 1899b, p. 93), aunque la tesis persistió todavía después de las primeras indicaciones sobre la falsedad del diploma (MAGALLÓN, 1903-1904, N. 21), hasta que A. Ubieto Arteta hubo de pronunciarse en el mismo sentido sobre su falta de veracidad (UBIETO ARTETA, 1966a, p. 5); ARCO, 1913a, p. 431-447; ARCO, 1913b, p. 441-455; ARCO, 1919, p. 139; ARCO, 1942, I, p. 71; VALENZUELA, 1964, p. 125-126; OLIVÁN, 1974, p. 116; WHITEHILL, 1941 (1968), p. 255; TORRALBA, 1960, p. 116. En los últimos años se ha abandonado la teoría sobre una fundación de cronología tan alta a favor de la institución de una casa femenina en el siglo XI, sobre todo sobre a base de las dudas sobre la autenticidad de aquellos documentos: SÁNCHEZ USÓN, 1986, p. 146.

<sup>1668</sup> Vid Anexo 4.1, PJ 4.01.

<sup>1669</sup> SÁNCHEZ USÓN, 1986, p. 146; LAPEÑA, 1993, p. 22-46; LAPEÑA, 1997, p. 14-19; LAPEÑA, 1999, p. 30-31; SERRANO, 2010-2012, s.p.; ARMARIO, 2017, p. 392. Desde el punto de vista documental, el problema de la falsedad afecta a la mayoría de documentos relacionados con el convento de Santa María de Santa Cruz de la Serós que se fechan en la primera mitad del siglo XI, siendo que el primero que se tiene por auténtico se data en 1070 (SÁNCHEZ USÓN, 1986, p. 152-155), y sin que ello sea óbice para tener que cuestionar todo el trasunto de veracidad de aquella documentación anterior.

#### 4.1.1 Fundación y primeros tiempos

La documentación de la primera mitad del siglo XI relativa al convento, pese a los visos de falsedad, contiene menciones específicas a la dependencia con respecto a la congregación pinatense y al sometimiento a la regla benedictina. La más antigua noticia que así lo refiere, de 29 de julio de 1059, es el primer testamento de Ramiro Sánchez I, de Aragón (1035-1064),<sup>1670</sup> cuando no sólo prevé el ingreso de su hija, Urraca Ramírez, en la congregación de Santa María de Santa Cruz, sino que estipula a la claras el modo como debe servir al cenobio “*sit dicata uirginem Christo*”, esto es, como deodicata o religiosa. La segunda, supuestamente emitida el 15 de marzo de 1061,<sup>1671</sup> se creó tal que intentando pasarla por apostilla de un documento coetáneo,<sup>1672</sup> el segundo testamento del padre,<sup>1673</sup> -instrumento ciertamente cuestionado y quizá interpolado tal que se ha dicho del primero-, volviendo, en este caso, a registrar la oblación mandada por el soberano aragonés con respecto a su hija y encomendando quedara bajo la protección “*abbatissam et ceteras sorores que sunt et erunt in dicto monasterio Sancte Marie, que est in Sancta Cruce, ut sint in servitio Dei et de Sancta Maria, et sub potestate abbatis Sancti Iohannis semper et de senioribus, secundum regulam sancti Benedicti, et ipsi provideant de ipsis et non habeant ullam fracturam*”, es decir, de la abadesa y de aquellas monjas que están y estuvieron en el dicho monasterio de Santa María, localizado en Santa Cruz, para que sirva a Dios y a Santa María, y lo hiciera bajo la jurisdicción del abad de San Juan de la Peña y de sus señores, según la regla de san Benito, cuidando estos *senioribus* de ellas sin cisura.

Aunque es difícil concretar si la observancia de los preceptos benedictinos se impuso conforme al temprano establecimiento de las religiosas en la nueva ubicación, las últimas voluntades de su progenitor vuelven a redundar no tanto en la profesión de la hija, de la que se

---

<sup>1670</sup> Vid Anexo 4.1, PJ 4.03. En la valoración de las características paleográficas, diplomáticas e históricas de los dos documentos concernientes a la emisión de sendos testamentos de Ramiro Sánchez I, A. Ubieto Arteta mantuvo siempre la veracidad de los mismos (UBIETO ARTETA, 1960c, p. 48; UBIETO ARTETA, 1987 (1991), p. 111), mientras A. Durán los consideraba falsos (DURÁN, 1978 (1993), p. 38, 78-80), basándose en el error de la fiesta de san Bartolomé, la designación de los monasterios que pertenecían a San Juan de Maltray en época de Sancho Garcés III, el Mayor, o la existencia del monasterio de Santa María de Santa Cruz de la Serós que él consideraba fundado en el último cuarto del siglo XI (DURÁN, 1973, p. 219-220). Sin poder negar que quizá acusen interpolación, también hoy se dan por auténticos, al no ser los argumentos que expuso A. Durán lo suficientemente determinantes (VIRUETE, 2013, p. 39).

<sup>1671</sup> Vid Anexo 4.1, PJ 4.04.

<sup>1672</sup> Por lo que A. Ubieto Arteta se decantó por tenerlo como una falsificación obrada por los monjes pinatenses (UBIETO ARTETA, 1963, p. 203-204), siendo que su contenido, en realidad, no viene sino a reforzar las estipulaciones de los dos testamentos de Ramiro Sánchez I, y sin que sea necesario dar credibilidad a una oblación más tardía de Urraca Ramírez pues es perfectamente creíble que se hubiera producido ya antes.

<sup>1673</sup> Vid Anexo 4.1, PJ 4.05.

dice “*cui est in Sancta Cruce*”, esto es, estar ya en aquel momento en Santa Cruz, -de lo que se deduce que el ingreso bien pudo hacerse efectivo en aquel lapso de dos años entre la emisión de sendos testamentos-, sino en asegurar que tanto el abad como la comunidad pinatense facilitasen lo necesario para garantizar el sostenimiento de Urraca Ramírez y, con ella, se entiende, el de las mujeres que servían el convento. Con esto, la subordinación para con el monasterio masculino parece confirmarse como, por otro lado, sería lógico, pues se derivaría del hecho de que las monjas no hubieran sido provistas de una efectiva dotación de bienes de los que emanasen las rentas para su necesario mantenimiento doméstico, y sin que ello se produzca hasta que Sancha Ramírez († 1097), hija también de Ramiro Sánchez I, de Aragón, y de su primera esposa, Gisberga-Ermesinda de Foix († c. 1049), asuma en primera persona la administración del convento tras enviudar en 1064/1065, tanto como que de allí procedieran los clérigos que debían velar por la celebración de los oficios.

Sin poder acotar más la veracidad de los tres documentos antedichos, la existencia de Urraca Ramírez se ancla en un cuarto,<sup>1674</sup> ya en nada relacionado con su progenitor, más con sus propias últimas voluntades.<sup>1675</sup> Allí nada dice ella de si hubo de tomar o no el hábito pero, ciertamente, la mayoría de legados los dispone en beneficio del cenobio femenino y de sus religiosas, incluido el lecho donde yacerá en vísperas de su traspaso,<sup>1676</sup> algo que bien pudiera ser indicativo de que decidió inhumarse allí mismo, y revelando, en todo caso, una especial vinculación para con el convento. Si la fiabilidad de las noticias que relacionan a la dama y que avalan el que la casa monástica estuviera fundada por lo menos hacia mediados del siglo XI, no es irrefutable, otras señas las proporciona la evidencia arqueológica o, en su caso, las prospecciones que se hicieron en 1991 bajo la actual iglesia conventual, de cronología más tardía (Fig. 4.04). Las catas se centraron, especialmente, en la zona de la cabecera, descubriendo un lienzo mural recto que permitió conjeturar su pertenencia, dada su ubicación, al zócalo del remate oriental de una iglesita precedente, que se configuraría así como un templo de una sola nave con cabecera única cuadrangular y que se ha colocado en la línea de antecedentes de pequeñas dimensiones y planta similar como San Jacobo de Ruesta (Cinco

---

<sup>1674</sup> Dada la supuesta infertilidad de la primera mujer de Ramiro Sánchez I, Gisberga-Ermesinda de Foix, quien sólo pudo darle hijos a partir de 1043, cuando se considera probado el nacimiento del heredero, el futuro rey Sancho Ramírez (KEHR, 1945, p. 302), y considerándose madre también de la infanta Teresa que se menciona en el primer testamento de Ramiro Sánchez I (Vid Anexo 4.1, PJ 4.03), de García Ramírez, futuro obispo de Jaca (1076-1086) y de Pamplona (1078-1082) (DURÁN, 1962, p. 37-51; GOÑI GAZTAMBIDE, 1979-2002, I, p. 224-227; BUESA, 1996a, p. 156-158), así como de la ya mencionada Sancha Ramírez, ya M. González Miranda estimaba que Urraca Ramírez podía haber sido hija de la segunda esposa de Ramiro Sánchez I, casi desconocida y llamada Inés (UBIETO ARTETA, 1963, p. 105) y así lo consideraba también factible D. Buesa (GONZÁLEZ MIRANDA, 1956, p. 187; BUESA, 1996a, p. 41).

<sup>1675</sup> Vid Anexo 4.1, PJ 4.08.

<sup>1676</sup> “*illo lecto ubi corpus meum tumulaverint*”: Vid Anexo 4.1, PJ 4.08.



Villas), Santa María de la Liena (Murillo de Gállego) y Santa Isabel de Espuëndolas (La Jacetania) (Fig. 4.05-4.06).<sup>1677</sup>

Aunque la tradición arquitectónica de las llamadas iglesias del círculo del Serrablo, en el Alto Gállego oscense, ofrece un amplio espectro de pequeños templos acomodados a una sola nave,<sup>1678</sup> es más plausible que los restos, para los que se contempló una horquilla cronológica entre 1020 y 1030, pudieran corresponderse a una sencilla construcción del segundo cuarto del siglo XI. Anterior, por tanto, a la oleada edilicia de mediados de esa centuria y que seguramente comprendió buena parte de la segunda mitad del siglo, de la que resultarán ejemplos tan paradigmáticos de una nave como San Pedro de Lárrede (Alto Gállego) (Fig. 4.07), y en la que se inscribiría el oratorio jacetano de Asprila con que F. Galtier identifica la capillita de Espuëndolas, donándose a San Juan de la Peña en 1049,<sup>1679</sup> pero sin asociarse todavía, sin embargo, a las características tipológicas de los templos relacionados con el larredense, pues no se habrían adoptado aquí ni la forma absidal semicircular ni la habitual torre exenta.<sup>1680</sup> Frente a estos casos, tampoco puede olvidarse que los sondeos arqueológicos en la plaza donde antiguamente alzaba la iglesia jacetana de San Pedro el Viejo, frente a la fachada occidental de la catedral de Jaca, descubrieron vestigios que permitían identificar la planta de aquel templo, configurado en modo análogo a como se supone para la Serós, como una iglesia de una sola nave con testero recto, y ofreciendo así otro modelo solvente.<sup>1681</sup>

Documentada gracias a la prueba arqueológica una iglesia preexistente, a las notas documentales ya expuestas podría sumárseles algún que otro indicio de la misma naturaleza o, en concreto, la oblación a Santa María de Santa Cruz que de nuevo prevé Ramiro Sánchez I en su testamento de 1059, de otra de sus hijas, Teresa Ramírez.<sup>1682</sup> En aquella ocasión el padre se muestra especialmente preocupado por la cuestión sucesoria, haciendo una solicitud especial a su legítimo heredero, Sancho Ramírez (1062/1064-1094), soberano primero de la demarcación condal aragonesa con sus agregados de Sobrarbe y Ribagorza, y rey de Pamplona y de Aragón, con el consiguiente reconocimiento y manifestación documental de su

---

<sup>1677</sup> PAZ PERALTA, *et al.*, 1994, p. 191-195.

<sup>1678</sup> Para un excelente estado de la cuestión sobre la problemática en cuanto a la tradicional asociación de las iglesias del Serrablo a una tradición arquitectónica "mozárabe" o prerrománica, con la revaluación para su adscripción a la corriente edilicia "lombardista" que se deriva de las formas constructivas típicamente "lombardas": BUESA, 2003, p. 129-135.

<sup>1679</sup> GALTIER, 1989, s.p.; GALTIER, 2004, p. 134.

<sup>1680</sup> ESTEBAN LORENTE, *et al.*, 1982, p. 266-269.

<sup>1681</sup> Para la descripción de las excavaciones: ROYO GUILLÉN, 2004, p. 61-72; ROYO GUILLÉN, JUSTES FLORÍA, 2012, p. 5-14.

<sup>1682</sup> Vid Anexo 4.1, PJ 4.03.

autoridad sobre dichos territorios, desde 1076 y hasta su muerte.<sup>1683</sup> Es así que le ruega busque para aquella hermana suya un marido adecuado,<sup>1684</sup> predisponiendo que el dicho matrimonio, en caso de no tener el sucesor hijo varón, recibiera en herencia el legado territorial del padre, Ramiro Sánchez I, con la debida fidelidad de sus barones.

Es posible, visto el desasosiego, que tanto el padre como el hijo se apresuraran, a partir de entonces, en concertar el casamiento de Teresa Ramírez. La *Crónica de San Juan de la Peña* afirma casó, en efecto, con “el Comte de Provença clamado Guillen Bertran (sic.)” (XVI, 25),<sup>1685</sup> esto es, con Guillaume Bertrand († a. 1067), quien habría heredado el condado provenzal de su padre, Foulques Bertrand († a. 1050/1054).<sup>1686</sup> Lo efímero de aquel matrimonio, no obstante, bien pudo motivar que a la muerte del marido en 1067, la infanta aragonesa volviera al seno familiar, cumpliendo así el que había sido deseo testamentario de su padre cuando todavía contemplaba la posibilidad en 1059 de que nunca se llegara a casar “*et si marito non potet ei dare, donet tanto ad Sancta Maria de illas uillas propias de Sancta Cruçe, ut cum amore ponat illa ibi et serbiat ad Deum*”,<sup>1687</sup> es decir, que Sancho Ramírez la pusiera al servicio de Dios como “religiosa” de Santa María, dando al efecto al convento la propiedad sobre las villas del término mismo de Santa Cruz. Si Teresa Ramírez llegó a profesar allí, sin embargo, no ha quedado rastro alguno de una donación material que acompañara su oblación.

#### 4.1.2 ¿Refundación? Sobre un *monasterium dominorum*

Parece que los primeros pasos efectivos para dotar al cenobio de un patrimonio inmueble capaz de procurar el sustento autónomo de la congregación se dan hacia 1067 cuando Sancha Ramírez, antes condesa consorte de Urgell y regente allí desde 1064/1065, se

---

<sup>1683</sup> De Sancho Ramírez se cuentan múltiples biografías, siendo las más completas las de D. Buesa y A. I. Lapeña: BUESA, 1978; BUESA, 1996a; LAPEÑA, 2004.

<sup>1684</sup> “*Et si de istos filios meos menus uenerit, et Sancio filio meo et filius Ermesindis filium baronem non abuerit, si tale marito potuerint dare ad filia mea Taresa cum cui illa terra posseant tenere illos barones, ad ipsum atendant cum ipsa onore et terra. Et si tale marito non potuerint illa dare, ad uno de mea gente et radiçe quod meliore uident illos barones de mea terra et iure arbitrio est, ad ipsum atendant cum ipsa onore et terra*” (Y si de estos hijos míos no hubiera descendencia, y Sancho, hijo mío e hijo de Ermesinda, no tuviera hijo varón, si pudiera dar un marido a mi hija Teresa con su tierra que pueda tener, que los barones les sirvan con esa honor y tierra. Y si no pudiera darle tal marido, que a uno de entre y mi gente y mis raíces que mejor estimen esos barones de la tierra mía por derecho y arbitrio, a aquél le sirvan con esa honor y tierra) [Trad. Autora]: Vid Anexo 4.1, PJ 4.03.

<sup>1685</sup> *Crónica de San Juan de la Peña*, 1968, p. 33.

<sup>1686</sup> GONZÁLEZ MIRANDA, 1956, p. 185; DURÁN, 1978 (1993), p. 21.

<sup>1687</sup> (y si no pudiera darle un marido, que se de a Santa María tanto de aquellas villas propias de Santa Cruz, y con amor se la ponga a ella a servir allí a Dios) [Trad. Autora]: Vid Anexo 4.1, PJ 4.03.

instala en el lugar sirviéndose del convento no como espacio de residencia permanente, más circunstancial. Aparentemente su destino quiso ligarse, por iniciativa de su padre, Ramiro Sánchez I, al devenir de la casa condal urgelitana, en un momento en que la presión de aquellos condes para la expansión de sus dominios más allá de las fronteras orientales de la *Cataluña Vella*, esto es, hacia los límites jurisdiccionales ribagorzanos bajo soberanía de Aragón, no iba sino en aumento. El mejor modo de contrarrestar semejantes aspiraciones fue el de establecer una alianza por vía del vínculo matrimonial, y es así que Sancha Ramírez se convierte en la tercera/cuarta esposa del conde de Urgell,<sup>1688</sup> Armengol III (1038-1064/1065).<sup>1689</sup>

Más difícil es aproximar la fecha de las dichas nupcias. M. González Miranda estableció sabiamente que si el nacimiento de su hermano Sancho Ramírez se fechaba en 1043, y si su otra hermana Teresa Ramírez debía ser mayor que ella, de necesidad por considerarla Ramiro Sánchez I si quiera para la sucesión en 1059 por detrás del primogénito legítimo, entonces Sancha Ramírez no podía haber nacido sino como poco en 1045.<sup>1690</sup> Calculando se desposara habiendo alcanzado un mínimo de unos 15 años, entonces su casamiento podría colocarse alrededor de 1058 o algún año después. Fue precisamente en 1058 cuando Armengol III, de Urgell, y el conde Ramón Berenguer I, de Barcelona, Girona y Osona-Manresa (1035/1039-1076) pactan una conveniencia por la que establecen el reparto entre ambos de las “conquistas” que obrarán en tierras de Ribagorza con el auxilio mutuo.<sup>1691</sup> No obstante, la recuperación de signo cristiano de plazas en aquellos territorios desde el frente catalán se había iniciado ya incluso antes con la ayuda del caudillo Arnau Mir de Tost, señor de Àger,<sup>1692</sup> y para 1050 habría obtenido el barcelonés de lusuf al-Muzaffar, rey de la taifa leridana, los castillos leridanos de Cubells y Camarasa.<sup>1693</sup> No estaba sino en la mente de los condes catalanes el avance meridional que eventualmente les permitiera la ocupación y restitución de la capital ilderdense o, cuanto menos, el hostigamiento al rey musulmán que la

---

<sup>1688</sup> Tradicionalmente, a Armengol III de Urgell se le hacía casado antes de desposar a Sancha Ramírez con dos mujeres (MONFAR, 1853, I, p. 329), o bien, con tres (VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), IX, p. 135. Cfr. AURELL, 1991a, p. 302, 351-352; AURELL, 1991b, p. 281-364.

<sup>1689</sup> La *Crónica de San Juan de la Peña* aseguraba que Ramiro Sánchez I “diola por muller al conte de Tolosa (sic.)” (XVI, 25) (*Crónica de San Juan de la Peña*, 1968, p. 33), y seguramente sobre la base de esta aseveración se la asoció efectivamente a un conde tolosano (IBARRA, 1905, p. 168) o, como alternativa, ya la historiografía de época moderna dio a Sancha Ramírez por desposada efectivamente con un conde extranjero más no tolosano sino de Provenza (BRIZ MARTÍNEZ, 1620 (1998), p. 466-467). Ya demostró, sin embargo, A. Ubieto Arteta que con quien hubo de casarse fue con Armengol III de Urgell (UBIETO ARTETA, 1951, p. 23. Cfr. GONZÁLEZ MIRANDA, 1956, p. 186).

<sup>1690</sup> GONZÁLEZ MIRANDA, 1056, p. 185.

<sup>1691</sup> MIQUEL ROSELL, 1945-1947, I, p. 144-146, doc. 148.

<sup>1692</sup> *Vide supra* CASE SUDY 01.

<sup>1693</sup> FITÉ, GONZÁLEZ, 2010, p. 208.

controlaba con la consiguiente percepción de parias, algo de lo que ciertamente bien querría participar el aragonés.<sup>1694</sup>

D. Buesa recordaba que en el marco de las estrategias de Ramiro Sánchez I para aliarse con los urgelitanos, se comprometió a prestar apoyo militar al obispo Guillermo Guifredo de Urgell (1040-1075),<sup>1695</sup> y así como trabó las nupcias de su hija, así hilvanó el primer casamiento del heredero, Sancho Ramírez, con una hija de Armengol III, a la que comúnmente se le da el nombre de Isabel de Urgell.<sup>1696</sup> Este mismo autor, frente a la tradicional datación de los esponsales hacia 1058-1059,<sup>1697</sup> los retrasaba hasta 1064<sup>1698</sup> y también se han colocado un poco antes, en 1062/1063.<sup>1699</sup> A favor de la proximidad para con la fecha de 1064 se tiene el fallecimiento del dicho conde urgelitano en 1065,<sup>1700</sup> poco antes de que la ciudad de Barbastro, brevemente traspasada al bando cristiano en la “cruzada” homónima de 1063/1064,<sup>1701</sup> sea atacada y nuevamente recuperada por el contingente islámico.

A la sazón, es factible pensar que el propio Sancho Ramírez, habiendo su padre fallecido posiblemente como consecuencia de la batalla de Graus en 1064,<sup>1702</sup> se prestara a reforzar entonces el vínculo urgelitano promovido por aquél mediante el matrimonio de Sancha Ramírez, arreglando el suyo propio con una de las descendientes de su cuñado.<sup>1703</sup> Desde luego, el propósito no podía ser otro que aquilatar la influencia aragonesa en la demarcación urgelitana y, sin duda, se consiguió afianzar. Así es que Isabel de Urgell, una reina de la que

---

<sup>1694</sup> DURÁN, 1978 (1993), p. 60-61.

<sup>1695</sup> BUESA, 1996a, p. 52.

<sup>1696</sup> El nombre le ha sido asociado, pese al total silencio documental de las fuentes aragonesas, o la confusión de las mismas al tratarla con el de “Felicía” que corresponde a la segunda esposa de Sancho Ramírez, gracias a la mención que se hace en algunos documentos relativos a Armengol IV de Urgell, -su hermano-, del nombre de una hermana suya llamada Isabel (MIQUELL ROSELL, 1945-1947, I, N. 582).

<sup>1697</sup> DURÁN, 1978 (1993), p. 61.

<sup>1698</sup> BUESA, 1978, p. 15; BUESA, 1996a, p. 52-53.

<sup>1699</sup> LAPEÑA, 2014a, p. 146, 154.

<sup>1700</sup> Frente a la opinión de A. Ubieta Arteta que estima la muerte de Armengol III en 1064 consecuencia del sitio de Barbastro (UBIETO ARTETA, 1981-1989, I, p. 54-61), A. Durán la consideraba fruto de los movimientos que a modo de preparativo anteceden a la campaña musulmana de recuperación de la ciudad en 1065 con el traslado ese mismo año de sus restos a Àger (DURÁN, 1978 (1993), p. 77).

<sup>1701</sup> Para una discusión de las fuentes que informan esta supuesta campaña cristiana: BUESA, 1996a, p. 67-70.

<sup>1702</sup> Aunque no hay unanimidad sobre el año de la muerte de Ramiro Sánchez I, tradicionalmente se viene aceptando la versión de su fallecimiento a razón de la dicha batalla de Graus en 1064. Para una discusión con la bibliografía pertinente: BUESA, 1996a, esp. p. 66, 78; LAPEÑA, 2004.

<sup>1703</sup> En cualquier caso, los documentos de 1062 y 1063 que avalan que por entonces el joven Sancho Ramírez ya tenía delegada la capacidad de gobierno sobre Aragón y Sobrarbe (BUESA, 1996a, p. 51-52), serían indicativos que cualquier decisión matrimonial si no fue propia, como mucho debió servirse del normal asesoramiento de su padre. En todo caso, el futuro rey heredará de Ramiro Sánchez I los mismos objetivos de expansión territorial de sus dominios y no puede descartarse que una maniobra de alianza en este sentido, como el emparentarse personalmente con el casal condal urgelitano, hubiera sido tramada por él mismo poniendo pronto en práctica el legado inmaterial paterno.

apenas existe memoria documental,<sup>1704</sup> alumbraría hacia 1068/1069 al heredero, el futuro rey de Pamplona y Aragón Pedro Sánchez I (1094-1104), y las relaciones familiares se consolidaron al punto de que cuando Armengol IV, de Urgell (1065-1092), emite su testamento, al considerar a los sucesores potenciales para el gobierno del condado urgelitano, contempla, - aunque no, por supuesto, a la cabeza-, a su sobrino aragonés.<sup>1705</sup>

Sea como fuere, de seguro que el matrimonio con el conde urgelitano ofreció a Sancha Ramírez la posibilidad de curtirse en las estrategias de gobierno y, de hecho, pudo ponerlo en práctica inmediatamente después del fallecimiento de su marido, cuando hubo de tutelar al joven Armengol IV. Aquel conde era hijo no de ella, sino de una de las anteriores esposas de Armengol III, en concreto, de Clemencia de Bigorre, y la viuda no siempre hubo de maniobrar velando por los mejores intereses del hijastro. En el pacto que el esposo rubricó en 1058 con Ramón Berenguer I se manifestaba ya el especial interés por la toma de varias plazas ribagorzanas con posición clave en el territorio de frontera. En particular, se hacían varias consideraciones sobre los enclaves de Purroy y de Pilzán, estipulándose que, tras su recuperación, el conde de Urgell se comprometía a sufragar la tercera parte de las obras de fortificación que allí se hicieran pero concretando, al mismo tiempo, que si no se llevaba a cabo la edificación en torno al castro de Purroy, entonces al urgelitano le correspondían tres partes de Pilzán y una sola de aquél.<sup>1706</sup> Si la recuperación se obró hacia 1063, parece ser que no hubo intención en ningún caso de fortificar el primero de aquellos castillos pues cuando en 1067 Sancha Ramírez enajena sus derechos sobre ellos a Ramón Berenguer I y su mujer, Almodis de la Marca, a cambio de dos mil mancusos de moneda de Barcelona, les vende exactamente las tres partes de Pilzán que establecía el acuerdo y que le habían sido donadas por su cónyuge,<sup>1707</sup> quizá en virtud de su esponsalicio como suponía A. Ubieto Arteta.<sup>1708</sup>

Tradicionalmente, la fortificación del castro ribagorzano de Pilzán se ha hecho bascular entre la promoción de parte de Arnau Mir de Tost, a quien se supone le fue subinfeudado el castillo por haber colaborado en su liberación, o bien, por la propia Sancha Ramírez, habida cuenta que a ella le había sido transmitida su propiedad eminente. Del conjunto castrense, muy transformado, hoy sólo se conservan una torre maestra de planta circular, una sala aneja, y una amplio recinto de muralla (Fig. 4.08). Las partes más antiguas, sin embargo, afectan

<sup>1704</sup> Las regestas más exhaustivas de sus escuetas efemérides las recogen D. Buesa y A. I. Lapeña: BUESA, 1996a, p. 52-56; LAPEÑA, 2014a, p. 145-159.

<sup>1705</sup> “En caso que muriese su hijo llama a la sucesión del estado a don Ramón, don Berenguer y don Guillén sus hermanos; y si éstos no viviesen, nombra por sucesor al infante don Pedro su sobrino, hijo del rey de Aragón”: ZURITA, 1512-1580 (2003), I, Lib. I, Cap. XXX.

<sup>1706</sup> MIQUEL ROSELL, 1945-1947, I, N. 148.

<sup>1707</sup> MIQUEL ROSELL, 1945-1947, I, N. 153-154.

<sup>1708</sup> UBIETO ARTETA, 1981-1989, I, p. 49.

solamente al basamento del torreón. Se compone de unas pocas hiladas de sillarejo mediano de talla bastante regular a modo de zócalo ligeramente ataludado, y el basamento propiamente dicho, también en talud, con bloques desbastados, de mayores dimensiones y colocados a juntas encontradas.<sup>1709</sup> Aunque la construcción de las partes descritas que se pueden colocar en el siglo XI se debiera al noble de Àger, es bien plausible que la condesa contribuyera a la financiación de los trabajos para fortificar el castillo habida cuenta de que el compromiso de 1058 obligaba no tácita sino literalmente a los soberanos urgelitanos a involucrarse económicamente en las obras.

La cuestión, sin embargo, no puede saldarse con claridad pues, simultáneamente, la pronta venta y renuncia a los derechos de 1067 tras la muerte de Armengol III revela que quizá no tuvo gran interés en los mismos. También podría ser ello indiciario, sin embargo, de que al desprenderse de aquellas propiedades no estuviera sino favoreciendo la voluntad de los condes barceloneses, -en detrimento de su hijastro-, cuanto a un territorio sobre el que ella, a largo plazo, carecería de jurisdicción alguna, y pensando, contrariamente, que el monto en numerario podría servirle a otros propósitos si, por entonces, como todo parece indicar, ya había concebido su retirada al cenobio jaqués. A favor, además, de que ella patrocinara personalmente la fábrica nueva se podría aducir que de haber invertido Arnau Mir de Tost parte de sus recursos personales en la campaña constructiva, sería extraño que no hubiera opuesto mayor resistencia a la enajenación que opera a los pocos años la aragonesa.

Su experiencia para con la gestión de un asentamiento fundamentalmente defensivo seguramente la facultó como candidata al disfrute de varias tenencias. Sancha Ramírez es, de hecho, una de las primeras mujeres “tenentes” cuando la institución, como tal, empieza a democratizarse para con el género femenino a finales del siglo XI. Sin equivalencia exacta, por supuesto, con el *Infantazgo* castellano-leonés, la titularidad de la *tenencia*, entendida como honor de transmisión hereditaria asociada tanto a la defensa militar como a la explotación agraria, la recibirán fundamentalmente mujeres de la familia regia navarra y aragonesa y condesas de las dinastías condales francas, -incluidas las catalanas-, con estatus de viudas o solteras y sólo excepcionalmente otras aristócratas<sup>1710</sup> hasta que, conforme avance el tiempo, se amplíe el espectro para lo femenino.<sup>1711</sup> Se da así el caso que Sancha Ramírez, entre las de

---

<sup>1709</sup> Para un estudio en profundidad del conjunto fortificado de Pilzán con la bibliografía pertinente: ABENZA, 2017b, p. 1257-1260.

<sup>1710</sup> Ya M. González Miranda hubo de documentar la tenencia de Lopa, mujer del señor Fortún Sánchez, sobre Ara, Bailo, Olsón y Peña, como única en el siglo XI de las que no se encuentra en la órbita de las dinastías regias o condales (GONZÁLEZ MIRANDA, 1956, p. 192. Cfr. UBIETO ARTETA, 1965, p. 54).

<sup>1711</sup> UBIETO ARTETA, 1965, p. 47-59, esp. p. 51-52.

San Urbez (Sobrarbe) y Atarés (Jaca) que se documentan en 1074 y 1083 respectivamente,<sup>1712</sup> ostentará, asimismo, la tenencia sobre Siresa (Valle de Hecho, La Jacetania) desde la institución del privilegio de 1082 de Sancho Ramírez que le otorga la dignidad de *regalis capella* y que supone el establecimiento en torno a su iglesia de San Pedro de un clero que quedará bajo la observancia de la regla agustiniana, así hasta su fallecimiento (Fig. 4.09).<sup>1713</sup>

Y si a Siresa se la ha caracterizado como una plaza especialmente pensada a contribuir con la protección de los dominios territoriales del reino de Aragón en base a la contribución de los habitantes del valle de Hecho con servicios militares particularmente reservados al auxilio de los monarcas en sus campañas bélicas, documentándose así, sobre todo, durante el reinado de Alfonso Sánchez II, el Batallador (1104-1134),<sup>1714</sup> no puede denostarse el sentido militar tradicionalmente asociado a las tenencias, como representa no sólo aquélla, pues si allí se delegó la presidencia en Sancha Ramírez con la consiguiente administración de los bienes monásticos, también sería designada la condesa como tenente de Santa Cruz (de la Serós) desde 1074 y hasta, por lo menos, diciembre de 1094 cuando el rey Pedro Sánchez I la refiere documentalmente como tal en la cláusula *regnante* de varias donaciones que realiza a favor de San Juan de la Peña,<sup>1715</sup> pero sin conocerse en absoluto que en torno al convento jaqués se alzara fortaleza defensiva alguna ¿o sí?

Como se dijo, todo parece apuntar hacia su persona como la responsable para la primera dotación significativa del monasterio de Santa Cruz, pero la dificultad estriba en que no hubo de concretarla la condesa en una sola donación, sino en varias, a no ser que, como siempre se ha defendido, casi todas sean falsificaciones salvo dos.<sup>1716</sup> Que esa debía ser su intención por lo menos ya hacia 1070 lo avala que aquel año reciba de su abuela, Sancha de Aibar, -madre de Ramiro Sánchez I-, la propiedad sobre las villas navarras de Aibar, -con su monasterio de Santa Cecilia-, y Miranda de Arga, así como sobre la heredad oscense de San Pelayo de Atés, imponiendo aquélla que lo pudiera disfrutar en vida y que post óbito lo cediera a la religiosas del convento.<sup>1717</sup> El asunto empieza a complicarse, sin embargo, cuando uno

<sup>1712</sup> GONZÁLEZ MIRANDA, 1956, p. 192; UBIETO ARTETA, 1965, p. 56.

<sup>1713</sup> Se la designa como presidenta por delegación del título que, en realidad, se reserva para sí el propio Sancho Ramírez "*domna Sancia comitissa atque sorore regis presidente in Siresa*" (doña Sancha, condesa y hermana del rey, presidente en Siresa) [Trad. Autora]: UBIETO ARTETA, 1960b, N. 13. Cfr. DURÁN, 1962, p. 42.

<sup>1714</sup> MARTÍNEZ DE AGUIRRE, et al., 2012, p. 151-152.

<sup>1715</sup> "*Regnante Domino nostro Ihesu Christo et sub illius imperio ego Petrus in Aragona et in Pampilona et in Ripacorza et in Superarvi et comitissa domna Sancia in Santa Cruce.*" (Reinando nuestro señor Jesucristo y bajo su imperio yo, Pedro, en Aragón, y en Pamplona, y en Ribagorza, y en Sobrarbe, y la condesa doña Sancha en Santa Cruz.) [Trad. Autora]: UBIETO ARTETA, 1951, p. 227-230, doc. 16-17).

<sup>1716</sup> La primera que analizó la documentación relativa a Sancha Ramírez y que afectaba al temporal de Santa María de Santa Cruz de la Serós con una valoración de este tipo fue M. González Miranda: GONZÁLEZ MIRANDA, 1956, p. 188-190.

<sup>1717</sup> Vid Anexo Vid Anexo 4.1, PJ 4.07.

vuelve a atrás y constata que, en el testamento emitido en 1061, Ramiro Sánchez I había entregado Aibar a Sancho Ramírez,<sup>1718</sup> el primero en verdad de sus hijos, aunque nacido extramatrimonialmente de sus amoríos con una dama llamada Amuña de Barbenuta, y a quien se le asignó el título “representativo” de conde, -con el que afortunadamente y en pro de claridad para historiar se le diferenciará de su hermano el rey. De hecho, se le documenta precisamente al frente de varias tenencias militares y, en concreto, en Aibar en 1092.<sup>1719</sup> ¿Significa ello que, en realidad, siendo la propiedad del lugar femenina, hubo de delegarse la tenencia en el conde para que la detentara en nombre primero de Sancha de Aibar y después de Sancha Ramírez?

Seguramente, pues así será habitual y así sucede, por ejemplo, en Siresa salvo que a la inversa pues allí es el rey Sancho Ramírez quien delega en su hermana. El aporte principal en cuanto a bienes inmuebles de Sancha Ramírez consistirá teóricamente en las casas de que dispone en *Arressa* (?), en el término de *Arrensa* (Resa?), en la villa de Santa María de Germellue (?), y en Astorito (Puente la Reina de Jaca), la villa de Aibar con su cenobio, un palacio sito en Ateгна (?), un par de heredades asociadas al castillo de Sangüesa (Navarra) y al lugar de Pastriz (?), con las décimas y primicias de las parroquias dependientes de las dichas honores.<sup>1720</sup> Quizá la identificación más relevante de todas esas posesiones sea la que afecta al misterioso lugar de *Arressa*, que más que corresponderse a la Resa navarra, bien podría ser topónimo con que en aquellos tiempos se designara al lugar de Santa Cruz de la Serós. Dicho tal cual parece problemático y casi arriesgado proponerlo pero resulta que cuando la hermana de la condesa, Urraca Ramírez, emite su testamento dispone de “esa iglesia que está sobre *Arressella*, que llaman de Santa Cruz, con su heredad para que asimismo sirva a Santa María siempre Virgen y a sus religiosas”.<sup>1721</sup> Uno notará enseguida una sutil variación del nombre, que de *Arressa* ahora se redacta como *Arressella*, abriendo la posibilidad a que se quisieran designar dos sitios diversos. Ocurre, no obstante, que el origen de la posesión de las casas que Sancha Ramírez posee en *Arressa* se haría remontar a la transmisión que le hace en 1058 su hermano, el rey Sancho Ramírez, donde se refieren como “*kasas de Arrassella*”.<sup>1722</sup>

---

<sup>1718</sup> Vid Anexo Vid Anexo 4.1, PJ 4.05.

<sup>1719</sup> BUESA, 1966a, p. 40.

<sup>1720</sup> La entrega de todos estos bienes por parte de Sancha Ramírez al monasterio está basada en dos documentos, fechados en 1065 y en 1076, que se dan por falsificaciones: Vid Anexo 4.1, PJ 4.06, con el traslado de ese documento, de contenido prácticamente idéntico y de 1076 que publicó A. Ubieto Arteta (UBIETO ARTETA, 1966a, p. 18-22, doc. 6). A su vez, los bienes ofrecidos son prácticamente los mismos que según otro instrumento falso en 1058 había donado Sancho Ramírez a su hermana la condesa: Vid Anexo 4.1, PJ 4.02.

<sup>1721</sup> Y si la iglesia de Santa Cruz está en *Arressella*, o resulta que se refiere a otro templo completamente distinto con advocación a la Santa Cruz cuya relación con la infanta no está en nada más documentada ni, para el caso, con el resto de sus parientes cercanos, o bien, está identificando el término de *Arressella* con el lugar de Santa Cruz: Vid Anexo 4.1, PJ 4.08.

<sup>1722</sup> Vid Anexo 4.1, PJ 4.02.



Y aunque el documento en cuestión se tiene como falso, en el testamento de la propia Sancha Ramírez de 1095 sobre el que nunca se ha cuestionado la autenticidad, la condesa resulta que lega a las religiosas de Santa María de Santa Cruz "*hereditates quas habeo in Arressella*".<sup>1723</sup>

Si fuera posible, aunque sólo hipotéticamente, aceptar que el lugar donde se eleva el convento adquiere la denominación de Santa Cruz y que al tiempo perteneciera a un término conocido como *Arressa/Arressella*, entonces el único problema se derivaría del hecho de que la propiedad sobre la iglesia de Santa María de Santa Cruz de la Serós se la arroga, cuando formula testamento, Urraca Ramírez y no su hermana, donándola efectivamente a favor del cenobio femenino. También es cierto que aunque la tenencia de Santa Cruz la detente Sancha Ramírez desde 1074, es factible que la iglesia, si efectivamente surge por intervención en la fundación de la familia real navarro-aragonesa como se dijo al inicio del capítulo, en consecuencia la consideraran sus soberanos como patrimonio familiar, de modo que al propiciarse la primera oblación de un miembro de la dinastía, -la de Urraca Ramírez-, se le hiciera entrega de la heredad a título personal con la potestad para administrar las rentas de su templo.<sup>1724</sup> Tampoco es necesariamente contradictorio para con el hecho de que al aterrizar allí la condesa después de enviudar se hiciera cargo de la gestión del temporal del monasterio, y que, sin tener las religiosas su propiedad eminente al pertenecer éste a la misma familia regia, simplemente se hiciera un traspaso de competencias entre ambas, sobre todo, habida cuenta del estatus mayor del que gozaba Sancha Ramírez y de su mayoría de edad con respecto a su hermana.

En todo caso, se ha supuesto con bastante coherencia que la condesa no hubo de retirarse y residir permanentemente en el cenobio jacetano. Hay, además, varias noticias que lo apoyan. En primer lugar, que fuera tenente de Siresa y que su sobrino, Alfonso Sánchez II, el Batallador, fuera precisamente criado en su monasterio de San Pedro, y de lo que se ha inferido que, en cierto modo, la tutela del infante se le habría confiado a su tía.<sup>1725</sup> En segundo lugar, que cuando a partir de 1082 García Ramírez, hijo también de Ramiro Sánchez I y Gisberga-Ermesinda de Foix, es apartado del gobierno de la diócesis de Pamplona, sea justamente Sancha Ramírez quien se designe para regir el dicho obispado y administrar sus

---

<sup>1723</sup> Vid Anexo 4.1, PJ 4.10.

<sup>1724</sup> Así lo quería Ramiro Sánchez I para su hija Teresa Ramírez ("que se de a Santa María tanto de aquellas villas propias de Santa Cruz": Vid Anexo 4.1, PJ 4.03), salvo porque ella, en vez de ingresar en el convento directamente, hubo antes de casarse, siendo su hermana, Urraca Ramírez, la que probablemente entró en primer lugar.

<sup>1725</sup> LACARRA, 1971, p. 15-19. Así lo expresa el mismo monarca cuando al confirmar los privilegios de la sede regia de Astorito dice en referencia a San Pedro de Siresa "*ecclesie Sancti Petri ubi fuit nutritus*" (UBIETO ARTETA, 1960b, N. 29).

rentas.<sup>1726</sup> Por último, una nota que contiene su testamento de 1095 cuando habla de la villa de Miranda de Arga, pues de la misma dice literalmente que le sirvió a ella de residencia en vida.<sup>1727</sup> De ahí que la hipótesis que ya enunció en su momento V. Lampérez sobre la naturaleza del convento de Santa María de Santa Cruz como un *monasterium dominorum*, es decir, del tipo que se reservó a acoger exclusivamente a mujeres notables y de reconocida raíz aristocrática,<sup>1728</sup> se revele con más claridad que nunca, sobre todo si se considera que aunque algunas de ellas pudieron instalarse allí de forma permanente y servirlo como monjas, otras pudieron mantener una afiliación que no truncara su vinculación al siglo. De esta suerte se entiende mejor, además, el papel que pudieron ejercer las hermanas Ramírez como *dominae*, es decir, dedicándose, quizá incluso sin llegar a profesar, a la gestión y recaudación del temporal, para la menor e incluso para Teresa Ramírez fijando allí su residencia, pero no así la mediana.

Por otro lado, es probablemente en el instrumento testamentario de Sancha Ramírez de 1095 donde constan los bienes que con seguridad donó al convento, siendo que los de *Arressa, Arrienda, Germellue, Aibar, Astorito, Ateгна, Sangüesa y Pastriz* se mencionan en tres documentos distintos que se dan claramente por falsos. El primero, de 1058 como se dijo, en la forma de una donación por la que Sancho Ramírez los traspasa a Sancha Ramírez; el segundo, de 1065, otra donación en virtud de la cual es la condesa quien supuestamente los entrega al monasterio; y el tercero, de 1076, otra ofrenda que, en esencia, vendría a ser idéntica a la anterior.<sup>1729</sup> Se crean los diplomas, como bien supusieron M. González Miranda y A. Ubieto Arteta, por alguna disputa de los bienes que enfrenta a las religiosas a tener que abordar una posible reclamación de los mismos de parte del obispo de Pamplona.<sup>1730</sup> No significa ello, claro, que Sancha Ramírez no los hubiera efectivamente confiado al cenobio, pero en todo caso pudo reservarse el usufructo hasta después de su muerte, o bien, donarlos sin que quedara rastro documental alguno.

Hay incluso una tercera alternativa. Considerando que el origen de la propiedad de parte de Sancha Ramírez de todos aquellos bienes tiene génesis en una donación que, aunque

---

<sup>1726</sup> Así se recoge en un diploma de la catedral oscense donde consta para 1082 "*In sede episcopale Irunensis cometissa domna Sancia in commendatione*" (DURÁN, 1965-1969, I, N. 46). Cfr. MUÑOZ CASCANTE, 1989, p.373-384, esp. p. 377-378; GOÑI GAZTAMBIDE, 1979-2002, I, p. 226; BUESA, 1996a, p. 157; LAPEÑA, 2004, p. 52. Se gesta el conflicto entre Sancho Ramírez y su hermano García Ramírez que conlleva, entre otras penurias para el obispo, su desplazamiento de la mitra pamplonesa, ya en 1080 y la reconciliación se dilata hasta 1086: BUESA, 1996a, p. 158-164.

<sup>1727</sup> "*sicut per me habita fuit in vita mea*" (así como me sirvió a mí de residencia en vida) [Trad. Autora]: Vid Anexo 4.1, PJ 4.10.

<sup>1728</sup> LAMPÉREZ, 1899b, p. 94.

<sup>1729</sup> *Vide supra*.

<sup>1730</sup> GONZÁLEZ MIRANDA, 1956, p. 189; UBIETO ARTETA, 1966a, p. 5-6.

falsa, se atribuye a su hermano Sancho Ramírez (1058),<sup>1731</sup> y que a su vez y como es lógico él por ser soberano y representar la máxima autoridad sobre todos los dominios del reino, tenía también la última palabra sobre aquéllos, hay otro indicio documental remoto de que las donaciones falseadas tuvieran visos de veracidad. Resulta que en 1093 el monarca realizará a título personal una generosa concesión a favor del convento, que se materializa en la forma de una pensión anual de nada más y nada menos que cuatrocientos sueldos, pero con la que, en realidad, el rey esperaba conmutar el valor que debería generarse de “aquellas villas que mis predecesores y mi padre tomaron y prendieron de Santa María y de sus religiosas”, pues como indica el epígrafe “de modo tal que en el presente no puedo dar a Dios y a la Santísima Virgen María aquellas villas”, no tenía en aquel momento la capacidad de restituir a las monjas unas villas que les habían sido usurpadas. ¿Podría estar Sancho Ramírez refiriéndose a las propiedades que los falsos harán pasar como propias de Sancha Ramírez? Es sólo una posibilidad.<sup>1732</sup>

En cualquier caso, de entre los legados que la condesa prevé en 1095 a Santa María de Santa Cruz destina unas casas en Montearagón (Quicena, Huesca), las que ella misma designa como villas mudéjares, esto es, las oscenses de Molinos, Lascasas y Concinquena, con sus reliquias (¡!), otras casas sitas en Biel (Zaragoza) y Ayerbe (Huesca), heredades del lugar de Luna (Zaragoza), la villa de Miranda de Arga que le había donado su abuela, las heredades que tenía en *Arressella* (Serós?) y Banaguás (Jaca, Huesca).<sup>1733</sup> Se hace creíble que algunos los hubiera previsto para el mantenimiento del cenobio ya desde el momento mismo en que los recibe, como sería el caso de la villa de Miranda de Arga o del monasterio de Santa Cecilia de Aibar que a su abuela le había regalado, en su momento, Jimena Fernández, reina consorte de Navarra († 1045) y madre de Sancho Garcés III, el Mayor, con quien la de Aibar había tenido en afer extramatrimonial al padre de la condesa, Ramiro Sánchez I. Se generaría así una *memoria* intergeneracional sobre el beneficio de abuelas, madres, hijos, y nietas hacia un monasterio femenino. Y, es que, no parece casual que Sancha de Aibar se prodigue en explicitar en el diploma la secuencia de transmisión de aquellos bienes desde su traspaso a ella por Jimena Fernández, la confirmación que le hace su hijo Ramiro Sánchez I, y

---

<sup>1731</sup> Vid Anexo 4.1, PJ 4.02.

<sup>1732</sup> De hecho, existe otro documento adicional, que igualmente se tiene por falso, por el que Sancho Ramírez daba en 1074 a Santa María de Santa Cruz la iglesia de Santa Cecilia de Aibar (UBIETO ARTETA, 1966a, p. 17-18, doc. 5), mientras que se supone que ya la había cedido a Sancha Ramírez y a sus religiosas post óbito de la condesa, Sancha de Aibar en 1070. En todo caso, no puede dejar de advertirse que hay documentación que, aunque falseada, relaciona al rey directamente con bienes también asociados a su hermana: *Vide supra*.

<sup>1733</sup> Vid Anexo 4.1, PJ 4.10. Aunque evidentemente no sólo hace legados a aquel cenobio, aunque sí fundamentalmente a casas religiosas, entre otras, San Pedro de Siresa.

cómo ella los transfiere a Sancha Ramírez y, con ésta y en última instancia, al convento de Santa María de Santa Cruz.<sup>1734</sup>

Y así, aunque es de suponer que la congregación del cenobio jaqués no debió ser especialmente numerosa, del hecho de que la donación de Sancha de Aibar se redacte en 1070 estando literalmente "*in atrio Sancte Marie*"<sup>1735</sup> se desprende que para entonces ultra a la iglesita, las dependencias monásticas debían organizarse en torno a unas estructuras si a caso efímeras. Por extensión, de la cuantiosa pensión que en 1093 Sancho Ramírez reserva anualmente "*ad victum et vestitum ancillarum Dei*",<sup>1736</sup> es decir, al vestido y alimento de las monjas y, en esencia, al funcionamiento doméstico del convento, se puede interpretar o que para entonces la comunidad que casi veinte años atrás dirigía la abadesa Menosa, -hermana de Sancho de Aragón, obispo de la diócesis de Aragón-,<sup>1737</sup> había crecido entonces sobremanera, o bien, que el monarca quería contribuir personalmente a un proyecto más ambicioso que el solo sustento de las religiosas, esto es, a la renovación de la fábrica cenobítica. No es posible determinar exactamente cuando empezó a construirse la iglesia que ha llegado hasta nuestros días, pero es muy probable que para cuando el rey hace la manda, los trabajos ya estuvieran en marcha pues cuando la hermana ordena redactar su testamento en 1095 contempla "*de omnibus rebus sive substanciis meis queque inventa fuerint post meum discessum sit in fabrica ecclesie Sancte Marie ob redemptionem peccatorum meorum atque cunctorum meorum parentum fidelium*",<sup>1738</sup> es decir, que todos los bienes y cosas suyas que se pudieran hallar después de su muerte se destinen a la obra de la iglesia de Santa María para la redención de sus pecados, y de los de todos sus fieles parientes.

---

<sup>1734</sup> Vid Anexo 4.1, PJ 4.07.

<sup>1735</sup> (en el atrio de Santa María) [Trad. Autora]: Vid Anexo 4.1, PJ 4.07.

<sup>1736</sup> Vid Anexo 4.1, PJ 4.09.

<sup>1737</sup> "*ante abbatisse domne Mennose soror episcopi domni Sancii Aragonensium*" (delante de la abadesa doña Menosa, hermana del señor obispo Sancho de Aragón) [Trad. Autora]: Vid Anexo 4.1, PJ 4.07.

<sup>1738</sup> Vid Anexo 4.1, PJ 4.10.

## 4.2 El monasterio como centro receptor de la piedad femenina

Los parientes que, efectivamente, guardarán fidelidad a Sancha Ramírez no son pocos, más todo lo contrario. A la estrecha relación con sus hermanas, con las que decididamente hubo de convivir, debe sumarse la todavía más importante que nace entre ella y su hermano, el rey, quien le devuelve con creces en 1093, a ella y al cenobio bajo su protección, las mercedes que la condesa le brinda no sólo en la crianza y tutela de sus hijos, sino mediando también en cuestiones de Iglesia en Pamplona y en Siresa. Tampoco debe desdeñarse la que surge con sus sobrinos, especialmente, los que tendrá bajo su cuidado o protección, esto es, Pedro Sánchez I<sup>1739</sup> y Alfonso Sánchez II, el Batallador, procuradores del cumplimiento de su legado material e inmaterial. Si el primero se ve necesitado de atención a causa del repudio o pronto fallecimiento de su madre, a la que se supone casada hacia 1070 con Guillermo Ramón I, conde de Berga, Cerdanya y Conflent (1068-1095),<sup>1740</sup> o bien, directamente desaparecida,<sup>1741</sup> dado que por aquellas fechas se ha supuesto celebrado el segundo matrimonio de Sancho Ramírez con Felicia de Roucy, de ascendencia francesa,<sup>1742</sup> del segundo ya se vio que es a la condesa a quien seguramente se encarga velar por su educación en Siresa.

De los familiares no tan afines, que los hubo, ya se ha dejado entrever que si hubo de existir tensión con alguno, fue con García Ramírez. El personaje, ciertamente carismático, se dibuja entre luces y sombras, las que iluminan su empoderamiento en coincidencia con la fase en que es colocado al frente de las mitras de Aragón y de Pamplona, y las que oscurecen su caída en desgracia en su esfuerzo por concentrar en torno al obispado de Jaca y, por extensión, a su persona, un poder tal que se dice lo llevó a afiliarse incluso para con la causa “castellana”, en oposición a los intereses de la “afrancesada” mitra de Roda y del reino de su hermano.<sup>1743</sup> Por tanto, no fueron para él todo desdichas, sino más bien todo lo contrario, por lo menos al inicio de su carrera eclesiástica, pero su fortuna hubo de truncarse, precisamente, gracias, entre otras, a la contribución de su hermana.

---

<sup>1739</sup> Como hijo de su cuñada, es lógico entender que la condesa tendría desde el principio en especial estima al heredero al reino, y sintomático de su estrecha relación es que será Pedro Sánchez I quien actúe como su ejecutor testamentario con dos documentos de donaciones a favor de Santa María de Santa Cruz de la Serós en los que hace efectiva la entrega de las casas que Sancha Ramírez había legado en su testamento: UBIETO ARTETA, 1951, p. 258-261, doc. 35-36.

<sup>1740</sup> MIQUEL ROSELL, 1945-1947, I, N. 154, II, N. 582; UBIETO ARTETA, 1951, p. 25; CANELLAS, 1993, p. 24; BUESA, 1996a, p. 55; LAPEÑA, 2014, p. 157.

<sup>1741</sup> La discusión de ambas posibilidades se retoma en: BUESA, 1996a, p. 52-56; LAPEÑA, 2014a, p. 146-159.

<sup>1742</sup> Se ha supuesto en base al nacimiento del primer hijo del matrimonio, Fernando Sánchez, en 1071: BUESA, 1978, p. 25; BUESA, 1996a, p. 56.

<sup>1743</sup> BUESA, 1996a, p. 158-164.

#### 4.2.1 Un recorrido en esbozo por el contexto histórico

Si de algo puede caracterizarse el reinado de Sancho Ramírez o, más bien, el período que abarca los años en que el mismo fue rey, es de ser rupturista y reformista. Para resumir la cuestión sucintamente, se pueden distinguir, -en función de nuestros intereses-, tres etapas en las que quizá lo más importante es subrayar una estrecha interdependencia entre los asuntos políticos y religiosos. La primera y más extensa, entre la más temprana presa de poder del monarca en 1062/1064 y el inicio del proceso sin retorno que supone el ocaso de las aspiraciones de su hermano García Ramírez hacia 1080. La segunda, mucho más breve, se extiende desde entonces hasta la muerte del obispo en 1086. La última afecta no sólo los años hasta la muerte del rey en 1094, sino incluso se diría buena parte del reinado de su primogénito.

Así, el primero de estos períodos comprende, como se ha dicho, los años inaugurales de gobierno del jovencísimo Sancho Ramírez cuando toma consciencia de la necesidad de reforzar su autoridad. Su padre, Ramiro Sánchez I, quien por el juramento de pseudo-vasallaje prestado a su hermano, el rey García Sánchez III, de Pamplona (1035-1054), aunque imbuido gracias al progenitor de ambos, Sancho III, el Mayor, de cierta soberanía que, junto a la hábil política desarrollada para afianzar la confianza de los barones aragoneses, le supondrá una cierta legitimidad y reconocimiento de estatus superior al condal, más que propia de parte de sus señores,<sup>1744</sup> -pues no era Aragón reino alguno por entonces-, procurará ampliar sus fronteras jurisdiccionales por vía de políticas matrimoniales y de alianzas militares que le generan la retribución de ganancias gracias a los reinos-taifas, manteniendo, sin embargo, para con el reino pamplonés, en pro precisamente de aquél vínculo, una relación esencialmente pacífica.<sup>1745</sup> La herencia del hijo es básicamente la misma pero se sospecha con acierto que la ambición fue desde un principio mayor a la del padre. De ahí que se haya presumido que la temprana alianza de Sancho Ramírez con Roma sirviera para buscar en la Santa Sede el apoyo que apuntalara su *potestas*.<sup>1746</sup>

Del viaje que realiza el rey para visitar San Pedro en la primavera de 1068 se ha dicho inspirado por el cardenal Hugues Candidus, el legado papal de Alejandro II (1061-1073) enviado a la península precisamente a tantear la medida en que la Iglesia hispana podía

---

<sup>1744</sup> El concepto que Ramiro Sánchez I tenía de su propia soberanía fue estudiado por A. Ubieto Arteta (UBIETO ARTETA, 1987 (1991), p. 127-134).

<sup>1745</sup> LALIENA, 1996, p. 56-57.

<sup>1746</sup> BUESA, 1996a, p. 91.

reconducirse al seno romano.<sup>1747</sup> Por supuesto, ya P. F. Kehr sabía que no había prueba alguna que hiciera explícita su presencia en tierras aragonesas,<sup>1748</sup> pero muy sugestivamente se intuyó después que quizá su paso por el condado de Urgell habría facultado el contacto con el monarca a través, justamente, de quien por entonces era allí condesa consorte, Sancha Ramírez.<sup>1749</sup> Sea como fuere, lo cierto es que en aquella peregrinación aprendió Sancho Ramírez que el respaldo de Roma no resultaría a coste cero. Se le pudo familiarizar entonces con las ideas “pre-gregorianas” del papa Alejandro II que, de algún modo, además, abanderaba ya su legado peninsular, en cuanto a la substitución del rito, el combate de la simonía, la neutralización de la injerencia laica en materia eclesiástica y el sometimiento a la autoridad superior del papado. No obstante, el rey hizo una interiorización, en todo caso, algo *sui generis* de todo ello o, si se quiere, a conveniencia y sin “someterse”, más tan sólo comprometiéndose al pago futuro de un tributo.<sup>1750</sup>

De hecho, la traducción inmediata que tiene en Aragón, si por una parte está en línea con aquel aparato ideológico, y así lo atestiguan la reforma canonical del monasterio de San Andrés de Fanlo, con la salida del abad Banzo (1035-1070) y la entrada del nuevo, Jimeno Vita,<sup>1751</sup> o la introducción del rito romano en San Juan de la Peña en 1071,<sup>1752</sup> por otro lado, sigue teniendo una aplicación que no afecta fundamentalmente a los intereses regios y señoriales. Sí, es cierto que la transformación que experimenta la mitra de Aragón con la creación de la diócesis nueva de Jaca trajo aparejada la necesaria conversión de la villa en *urbs* con la concesión del fuero en 1076/1077,<sup>1753</sup> así como igualmente la reforma de la comunidad que servía San Pedro el Viejo de Jaca con la institución allí por parte de García Ramírez de un capítulo nuevo de clérigos que seguirán los preceptos agustinianos desde 1076.<sup>1754</sup> Ello supone, ciertamente, el abandono de la prerrogativa indisputablemente secularizada y mercantilista propia de la institución aquisgranense que facultaba al clero para la posesión y administración autónoma de bienes. También es verdad, sin embargo, que si las grandes familias nobiliarias se beneficiaban antes de ello destinando algunos de sus hijos al sino religioso y, con ello, amparando su promoción a las cargas canónicas para constituir en torno a las canónicas verdaderos señoríos que por derecho de patronazgo les aseguraban participación y control de aquel patrimonio, el impacto que tendrá sobre la realidad monástica

---

<sup>1747</sup> KEHR, 1946, p. 94.

<sup>1748</sup> KEHR, 1946, p. 91-93.

<sup>1749</sup> BUESA, 1996a, p. 89-90.

<sup>1750</sup> Que hará justamente efectivo en 1089: KEHR, 1945, p. 302-303.

<sup>1751</sup> DURÁN, 1981, p. 11, 18.

<sup>1752</sup> Para la introducción del rito romano en tierras de Aragón y Navarra: UBIETO ARTETA, 1948, p. 299-324.

<sup>1753</sup> UBIETO ARTETA, 1975, N. 8.

<sup>1754</sup> DURÁN, 1962, p. 38.

será desigual. Y así, si por un lado la reforma canonical afectará a Loarre (c. 1071),<sup>1755</sup> por otro, San Juan de la Peña no se substraerá jamás de la protección real y nobiliaria, mientras que coinciden también aquellos mismos años con la época en que el sustrato femenino de la familia empieza a movilizar la “refundación” de Santa María de Santa Cruz de la Serós dotándolo apropiadamente pero, recordemos, ¡jojo! para convertirlo en un verdadero *monasterium dominorum*. Todo ello sin olvidar, igualmente, que quien encabezaré los gobiernos de la propia sede jaquesa desde 1076<sup>1756</sup> y del obispado de Pamplona desde 1078,<sup>1757</sup> esto es, García Ramírez, no sólo proviene del seno regio sino que, casi sin a penas dudas, es directamente promovido por designación de su hermano el rey.

Las cosas cambian desde 1080 cuando, quizá obnubilado por el poder amasado, García Ramírez se empeña en restaurar los límites de su sede a costa de los de la mitra rotense. Simultáneamente a todas aquellas actuaciones lideradas por la familia real en los años que median entre 1068 y 1077, empezará la Santa Sede a cobrarse los réditos de su sostén, siendo el primer síntoma la elección al episcopado rotense de Ramón Dalmacio en 1076 bajo los auspicios del mismísimo papa Gregorio VII (1073-1085).<sup>1758</sup> Son los tiempos en que Amat, obispo de Oloron desde 1073, hace estragos en tierras gerundenses a costa del paradigma reformista persiguiendo a los simoníacos,<sup>1759</sup> y no puede olvidarse que el nuevo obispo de Roda aterriza en Aragón de la mano del poderoso legado papal Frotard, abad de Saint-Pons-de-Thomières, quien por el tiempo de su elección se dedica a “evangelizar” las tierras gasconas y catalanas con el credo gregoriano.<sup>1760</sup> Se ha sugerido que Sancho Ramírez pudo recibir cierta retórica amonestación o toque de atención en forma de epístola y como condena a sus “actitudes” simoníacas de parte del reformador Richard de Saint-Victor de Marseille, que incluso podría asociarse a la promoción episcopal de su hermano.<sup>1761</sup> Aún con ello, nada impedirá que en 1080 se desate un conflicto entre García Ramírez y su homólogo rotense precisamente a cuenta de la fijación de los respectivos límites diocesanos para lo cual era imprescindible la aquiescencia de Sancho Ramírez.

Aunque como protagonista de la trama sobresale ninguno de los dos obispos, más un noble de la corte, Fortuño Aznar, señor de Alquézar (Somontano de Barbastro) y de Bielsa

---

<sup>1755</sup> DURÁN, 1981, p. 13-14.

<sup>1756</sup> Con la designación de obispo de Aragón aparece ya citado García Ramírez en 1076, mientras que es a partir de 1077 cuando empieza a intitularse en la documentación como obispo de Jaca (BUESA, 1996a, p. 154-155).

<sup>1757</sup> BUESA, 1996a, p. 157.

<sup>1758</sup> KEHR, 1946, p. 112-113.

<sup>1759</sup> Sobre el papel de los legados reformadores como Hugues Candidus, Amat de Oloron y Richard de Saint-Victor de Marseille en tierras catalanas para estas fechas: RUCQUOI, 2010, p. 97-122.

<sup>1760</sup> GÁLLEGO, 1973, p. 161.

<sup>1761</sup> DURÁN, 1962, p. 40-41.



(Sobrarbe) desde 1081, enfrentado, además, a García Ramírez por temas matrimoniales personales, los prelados habrán de intentar influir en el monarca a favor de sus propios intereses, delegando el de Roda todo el peso del asunto en aquel mismo aristócrata. De no haberse desarrollado la crisis en paralelo a los acuciantes intereses del rey Alfonso VI, de León y Castilla (1065-1072/ 1072-1109), por apoderarse de Zaragoza, con el papel fundamental que la fortificación de Alquézar (1083) y la toma de Graus (Ribagorza) (1083) desempeñarán para intentar contrarrestar el ansia castellana,<sup>1762</sup> quizá la contienda diocesana no se hubiera saldado en modo similar a como resultó. Ocurrió que justamente las posesiones de Bielsa y de Alquézar fueron sustraídas al obispado jaqués a favor del rotense. Sancha Ramírez, seguramente bien familiarizada con el programa reformador de Roma gracias a la estrecha amistad de su marido, Armengol III, con los señores de Àger, Arnau Mir de Tost y Arsenda de Fluvià, que en tiempos de su matrimonio con el conde habían sometido su iglesia colegial agerense a la Santa Sede,<sup>1763</sup> no podía sino posicionarse a favor de Ramón Dalmacio y los reformistas franceses, no sin obtener, además, beneficio personal. Y así es, como se dijo, que la destitución de García Ramírez al frente de la mitra de Pamplona supone su inmediato e intermitente reemplazo, en modo, ¡cuidado! absolutamente anticanónico, por la dama.<sup>1764</sup>

Es de subrayar que la desventura de García Ramírez acusa una conspiración que se dice gestada por el de Roda contando justamente como aliada con la condesa. Como se ha anticipado, tenía por entonces muy presente el monarca castellano la toma de Zaragoza, y el obispo jacetano será calumniado precisamente por hacer frente a su causa, mediando y todo una entrevista personal con el de Castilla un poco después, en 1086.<sup>1765</sup> Es todavía el año de 1082 y Sancho Ramírez debe estar cada vez más convencido de que el camino pasa por Roma. A su hermana, además, se la retribuye entonces con la tenencia de Siresa y, con ello, con la autoridad superior sobre el capítulo de clérigos que bajo la regla agustiniana acaba el rey de establecer en paralelo a la concesión al monasterio de la dignidad de capilla real. A los primeros triunfos que suma la causa regia y el obispado rotense, poco después se les opondrán, empero, la derrota aragonesa en la batalla de Morella en 1084, con la toma de Ramón Dalmacio y Fortún Aznar como rehenes incluida, y la conquista castellana de Toledo en 1085. Por contraposición, el fracaso cristiano en la batalla de Sagrajas de 1086 supondrá un paso atrás para las aspiraciones castellanas sobre Zaragoza, al tiempo que es en aquel mismo año cuando encuentra la muerte el obispo jaqués no sin antes, sin embargo, haberse reconciliado con su hermano. Así las cosas, es inevitable que en el tejido social, político y

---

<sup>1762</sup> Para una relación pormenorizada de todos los acontecimientos que afectan a este conflicto entre García Ramírez y Sancho Ramírez: BUESA, 1996a, p. 158-169.

<sup>1763</sup> *Vide supra* CASE STUDY 01.

<sup>1764</sup> GOÑI GAZTAMBIDE, 1979-2002, I, p. 225.

<sup>1765</sup> BUESA, 1996a, p. 166.

religioso aragonés se experimente una polarización que contrapone los conservadores aliados de la causa castellana más reticente a la injerencia romana, a los reformistas.<sup>1766</sup> En Santa Cruz de la Serós no hay movimiento perceptible durante esta etapa, tan crucial, en cambio, para la mujer que liderará su futura renovación.

Disminuida la presión castellana, el fallecimiento de García Ramírez allana el terreno a favor del “partido” pro-reforma. Desde la subida al solio papal de Urbano II (1088-1099), Roma sabrá gestionar con astucia las preocupaciones de la Iglesia peninsular facultando la restauración de la provincia eclesiástica de Tarragona y confirmando la rehabilitación del arzobispado toledano.<sup>1767</sup> Por su parte, en los mismos años y en los inmediatamente anteriores Frotard habrá sabido aprovechar la coyuntura para asegurar todavía más su control sobre la Iglesia de los reinos de Aragón y de Pamplona. En 1083 salva el reemplazo de García Ramírez en Pamplona promoviendo a la sede a Pedro de Andouque, monje sucesivamente de Sainte-Foy de Conques y de Saint-Ponce-de Thomières, mientras que sólo tres años más tarde la vacante que genera la muerte del hermano del rey la suple colocando en la mitra jaquesa a otro monje, Pedro I, en este caso de San Juan de la Peña.<sup>1768</sup> Se antojan los movimientos a caso reminiscentes de una línea de actuación en nada ajena al pasado navarro y aragonés, el viejo sistema de obispos-abades que aseguraba el control diocesano por personalidades surgidas del seno monástico.<sup>1769</sup> Aunque en nada tiene que ver ya el modelo, no puede evitarse pensar que en la promoción del clero regular a los cargos episcopales Frotard buscara neutralizar la tendencia más natural del clero secular urbano a sucumbir a la mercantilización propia de las ciudades, con la postura más moderada de los monjes, se entiende, más proclives a la mimetización para con los valores de pobreza y humildad que preconizaba el nuevo paradigma gregoriano.

Sancho Ramírez ha fomentado su propia adhesión a esta corriente de “internacionalización” desde bien temprano, tanto como con su viaje a Roma en 1068 como con el casamiento hacia 1070 con su segunda esposa, del que se ha dicho, incluso, corolario de aquella breve estancia del rey junto a la curia pontificia, con la que estará ciertamente bien relacionada la familia de ella.<sup>1770</sup> En un ejercicio positivista, la historiografía moderna de raíz peninsular oscureció la identidad de quien por entonces sólo era, si a caso, reina in pectore,

---

<sup>1766</sup> BUESA, 1978, p. 55-60.

<sup>1767</sup> KEHR, 1945, p. 52.

<sup>1768</sup> LAPEÑA, 1994, p. 143-144.

<sup>1769</sup> *Vide supra* CASE STUDY 03.

<sup>1770</sup> LACARRA, 1971, p. 16.

contaminándola con la Isabel de Urgell, la primera esposa de Sancho Ramírez.<sup>1771</sup> La segunda mujer, Felicia de Roucy, era, como se anticipó, de cuna francesa y nació en un momento incierto, -que se supone anterior a 1063 por considerarse esta la fecha de defunción de su madre-, del matrimonio entre Hilduin IV, de Ramerupt, y Alice Adèle, de Roucy.<sup>1772</sup> El prestigio de su estirpe procedía de la rama materna, retrotrayéndose hasta Renaud, quien fuera fundador del linaje. De él se conoce que combatió al servicio de Louis IV, de Ultramar (936-954), siendo gratificado por ello de parte del monarca con la propiedad sobre el condado de Roucy (Picardie, Francia) y al concederle en matrimonio a Albérade de Lotharingie; hija nacida del primer matrimonio de la esposa del rey, Gerberga de Sajonia, con el duque de Lorena, Gislebert de Lotharingie. Con ello, Renaud resultó emparentado con los soberanos de la *Francia Occidentalis* y allegado de Otto I, futuro emperador del Sacro Imperio Romano Germánico.<sup>1773</sup>

Hacia mediados del siglo XI, el poderoso Ducado de Normandía contribuía a dislocar el sistema de autoridad en Francia que, en lugar de proceder de una única institución, -la monarquía-, se nutría de la fragmentación territorial que suponían el ducado y el resto de condados. De hecho, los condados, y con ellos el de Roucy, hallaban en esta ruptura la fuente del poder que ejercían sobre sus seguidores locales. Por ello, alinear los intereses condales a los de la potencia normanda suponía un desafío constante a la sostenibilidad de la monarquía en cuanto al control por parte de ésta sobre los asuntos regionales. La familia de Ramerupt-Roucy se encuentra, por entonces, en el epicentro de las transformaciones que se están produciendo en el seno de esas estructuras de poder regional. Persigue el ascenso aristocrático y la consolidación de su patrimonio, y su eje de acción no es ajeno al de Sancho Ramírez al colmar sus objetivos mediante un programa de enlaces matrimoniales que les permite ampliar su área de influencia a la Champaña, el antiguo condado de Le Perche y una parte de la actual región belga de Valonia.<sup>1774</sup>

---

<sup>1771</sup> La primera desambiguación razonada se debe a A. Ubieta Arteta (UBIETO ARTETA, 1951, p. 25-29). Para un estudio crítico de las fuentes remito a: ABENZA, 2012-2013. Al haber sido objeto de mi investigación para el Trabajo de Fin de Máster la promoción artística asociada a la reina, algunas de las reflexiones que se plantearán a continuación no abundan sino en las que se publicaron con anterioridad: ABENZA, 2015, p. 88-97. Las efemérides de Felicia de Roucy han sido compendiadas en varias ocasiones: BUESA, 1996a; LAPEÑA, 2014b.

<sup>1772</sup> Así se consigna del contenido documental de las tres fuentes más antiguas que refieren su persona, la Crónica *De miraculis beatae Mariae Laudunensis* de Hériman de Tounai, escrita poco después de 1160, la *Genealogiae Scriptoris Fusniacensis*, de la segunda mitad del siglo XII y la Crónica de Alberic de Trois-Fontaines, obra del siglo XIII: *Ex Hermanni Landineu monachi. De miracula B. Mariae Laudunensis*, 1833-1869, p. 267; *Genealogiae scriptoris Fusniacensis*, 1881, p. 256; *Albrici monachi Triumphontium Chronicon*, 1874, p. 794.

<sup>1773</sup> La génesis del linaje de Roucy se halla recogida en los Anales de Flodoardo, canónigo de Reims: *Flodoardi annales a. 919-966*. 1839, Tab. II, p. 372; *Flodoardi annales Continuatio 966, 976-978*, 1839, Tab. III, p. 407.

<sup>1774</sup> MORANVILLÉ, 1925, p. 179-180; GUENÉE, 1978, p. 454-455. Para una revisión exhaustiva de la política matrimonial de la casa real aragonesa, incluidos los diversos matrimonios de Pedro Sánchez I con dos damas de origen aquitano e italiano respectivamente, -Inés y Berta-, remito a: UBIETO ARTETA, 1951, p. 20-34.

La entrada de la familia en el juego de afiliaciones con los duques normandos se origina en dos matrimonios. El primero al casar al primogénito, Ebles II, de Roucy, con Sybille de Hauteville, hija del normando Roberto Guiscardo. El segundo, las nupcias entre una de sus hijas, Beatrix de Roucy, y Geoffrey II, conde de Le Perche. Existió una relación bilateral de asistencia entre los condes de Le Perche y los normandos por lo menos desde 1066, cuando la familia ofrece auxilio militar a William I, de Inglaterra (1066-1087), en la Batalla de Hastings, - donde participaría Geoffrey II-, y al asistirlo también frente a los embates de los partidarios de Robert Curthose, el hijo del Conquistador, recibiendo los condes como contraprestación el pago de un subsidio.<sup>1775</sup>

Por otro lado, aunque se desconoce el origen preciso de las relaciones de la casa de Ramerupt-Roucy con la Santa Sede, su génesis puede hallarse en un episodio que tiene lugar en un momento impreciso y por una razón de la que no se tiene apenas constancia. Se sabe que en un intento por volver a congraciarse con la monarquía, Hilduin IV se puso al servicio del rey francés Philippe I (1060-1108), siendo enviado a Roma en calidad de embajador junto a Elinand, obispo de Laon (1052-1095).<sup>1776</sup> En cualquier caso, la insistencia de la familia por conservar el favor del papado repercute sobre la participación de sus miembros en las campañas militares que defienden los intereses de Roma. Así, cuando al recrudecerse su enfrentamiento con el emperador Heinrich IV, el papa Gregorio VII se ve obligado a recurrir a la intervención de las guarniciones normandas instaladas en Sicilia y capitaneadas por Roberto Guiscardo para ser rescatado de Castel Sant'Angelo, Ebles II se hallará entre sus libertadores en su condición de yerno del caudillo.<sup>1777</sup> En la misma línea, Rotrou II, el hijo de Beatrix de Roucy y Geoffrey II, participaría en la Primera Cruzada partiendo de Francia en dirección a Constantinopla en 1096 bajo las órdenes de Robert Curthose.<sup>1778</sup> Pero también el reino de Aragón se beneficiará de ese mismo espíritu por vía del casamiento de Felicia de Roucy y Sancho Ramírez pues cuando en 1073 el papa Alejandro II sanciona la campaña de recuperación de la fortaleza de Graus, encomendará su gestión a Ebles II, recibiendo éste la consigna de infeudar el territorio conquistado a la Santa Sede.<sup>1779</sup>

De la dote que recibe Felicia de Roucy de sus padres en ocasión de las nupcias no tenemos noticia alguna. Su principal aporte, aunque intangible, es de mucho más valor porque las raíces de su linaje y las conexiones de sus parientes con los normandos son garantes de la conformidad de su matrimonio a ojos del papado y, por extensión, un instrumento más para

---

<sup>1775</sup> THOMPSON, 2002, p. 41.

<sup>1776</sup> *Ex Hermanni Landineu monachi. De miracula B. Mariae Laudunensis*, 1833-1869, p. 268.

<sup>1777</sup> BUESA, 1996a, p. 56.

<sup>1778</sup> GOERING, 2005, p. 149-150.

<sup>1779</sup> KEHR, 1946, p. 101-102; CANELLAS, 1951, p. 224.

que las futuras aspiraciones del reino de Aragón dispongan el apoyo de Roma. Sancho Ramírez, por su parte, procura una retribución simétrica a través de los bienes que entrega a su esposa en virtud de los esponsales.<sup>1780</sup> El grueso patrimonial estará integrado por el condado de Ribagorza, así como los lugares y villas de Abao, Ardanés, Lobera, Obano, Sigüés, Asieso, Astorito, Sos, Bailo, Biel, Desollo, Paternoy, Españés, Fañanás, Robusta, Siverana y Ulle.<sup>1781</sup> Así, de la política que ha venido en llamarse de “europeización” del reino aragonés de Sancho Ramírez, el legado familiar de la reina predispone, por afinidad, la culminación de muchas de las ambiciones ligadas a ese proyecto, sobre todo en lo relativo a defender la integridad de sus territorios e incluso favorecer su expansión (Graus), siendo que ella encarna en primera persona ese “afrancesamiento” que apoya el mismo rey y que alimenta Frotard en lo religioso.

Retomando el hilo de los tiempos, es así que en el marco de la que se definió antes como tercera etapa, se produce la oblación del hijo mediano de Felicia de Roucy y Sancho Ramírez, el futuro rey Ramiro Sánchez II, el Monje (1134-1157), en 1093 y como religioso al monasterio de Saint-Pons-de-Thomières,<sup>1782</sup> del que era abad aquel mismo legado francés. En cuanto a Santa María de Santa Cruz de la Serós, será el momento en que con seguridad se sabe se está trabajando en la nueva fábrica. Resulta significativo que en la donación regia de 1093 que establece la pensión anual, y que se dijo seguramente destinada parcialmente al mismo propósito, aunque Sancho Ramírez la realice personalmente, se refiera en varias ocasiones al origen de su piedad como fundado en la salvación de su alma, así como expresamente de la de su mujer, Felicia de Roucy. Nada podía hacer pensar al rey que fallecería solamente un año después, pero el carácter perpetuo del donativo necesariamente obligaba a hacer partícipes no sólo a su esposa, sino también a sus mismos descendientes, en caso de eventual muerte anticipada del monarca y como así efectivamente sucedió. Que se note que Sancho Ramírez contempla mantener la donación hasta que con el auxilio de Dios las fronteras de su reino se vean acrecidas en modo tal que pueda ofrecer a las monjas un equivalente territorial al de las villas que les habían sido usurpadas por sus ancestros.<sup>1783</sup>

---

<sup>1780</sup> UBIETO ARTETA, 1951, p. 212-213, doc. 2; LEMA, 1990, N. 241; CANELLAS, 1993, p. 92-93, doc. 89.

<sup>1781</sup> La naturaleza de este tipo de entregas que prevén la cesión a la esposa de un condado es común a otras geografías y, en particular, a la Cataluña condal donde a menudo la dote ultrapasa la habitual décima parte e integra más de un tercio del patrimonio que ha heredado el conde. De hecho, los antecedentes más significativos se encuentran en el seno del casal de Barcelona, con quien los soberanos aragoneses mantendrán estrechas relaciones de alianza política y parentesco desde los tiempos de Ramiro Sánchez I (*Vide supra* CASE STUDY 03). Hacia 933, el conde Ramón Borrell, otorgaría a Ermesenda de Carcassone, -tía por rama paterna de Gisberga-Ermesinda de Bigorre, madre de Sancho Ramírez-, el condado de Osona con su agregado de Manresa (*Vide supra* CASE STUDY 02). También hacia 1039, Ramón Berenguer I cedería el condado de Barcelona a su esposa Isabel de Barcelona, haciendo más tarde un ejercicio similar al entregar en 1056 el condado de Girona a Almodis de la Marca: AURELL, 1998, p. 104-105.

<sup>1782</sup> DURÁN, 1962, p. 58.

<sup>1783</sup> Vid Anexo 4.1, PJ 4.09.

En este sentido, también ciertamente a la muerte de Sancho Ramírez en 1094, serán sus hijos quienes darán continuidad a sus políticas en el mismo eje de “afrancesamiento”: Pedro Sánchez I con el nombramiento de Pedro, monje de Sainte-Foy-de-Conques, a la dignidad episcopal de Roda en 1097,<sup>1784</sup> y Alfonso Sánchez II, el Batallador, sirviéndose de las alianzas con sus parientes ultra-pirenaicos para organizar un contingente de *milites* gascones, aquitanos y occitanos que asegurara la liberación del valle del Ebro, con la indulgencia que en 1118 había concedido el papa Gelasio II (1118-1119), y valiéndose específicamente de la ayuda de su primo, Rotrou II, y de sus seguidores desde 1122, con la consiguiente toma de la plaza de Tudela en 1123.<sup>1785</sup>

#### 4.2.2 La empresa arquitectónica

Con todo lo emblemático y abundantemente estudiado que se sabe el edificio románico de la catedral jaquesa de San Pedro (Fig. 4.10), no podía la historiografía haber pasado desapercibida una de las pocas contribuciones documentadas de los Ramírez a la fábrica del templo, sobre todo, con las dificultades que se tienen para acotar el horizonte constructivo y encontrando el apoyo fundamental en alguna referencia documental adicional a ésta, así como en el análisis formal de su escultura que puso en prenda los esfuerzos más sesudos de las personalidades más brillantes de la Historia y de la Historia del Arte de la pasada centuria y buena parte de la presente.<sup>1786</sup> Se trata, por supuesto, de la noticia tantas veces referida que contiene el testamento de Urraca Ramírez, uno de los pocos documentos que no se tiene por falso pero que, desafortunadamente, carece de fecha en absoluto. Allí la infanta ordena “*De illa cebera aut vino que invenerint in manu, (...). Alia qui remanent faciant tres partes: una ad Sancti Iohannis, alia ad Sancta Maria et ancillis eius, tertia ad labore de Sancti Petri de lacha*”,

---

<sup>1784</sup> KEHR, 1946, p. 118-132. No es, sin embargo, la única acción que ampara al monarca en este sentido pues justamente en 1097 realiza dos donaciones a favor del monasterio de Saint-Pons-de-Thomières: UBIETO ARTETA, 1951, p. 255-258, doc. 33-34.

<sup>1785</sup> LACARRA, 1971, p. 19. Sobre la participación de Rotrou II en las campañas de “conquista” aragonesa: NELSON, 1970, p. 113-133.

<sup>1786</sup> Sin agotar la extensísima literatura sobre la cuestión, los estudios capilares, con la bibliografía pertinente incluida y contemplando, además, las relaciones de la escultura jaquesa con las fábricas tolosana y compostelana: GÓMEZ MORENO, 1934, p. 30, 66, 153; GAILLARD, 1935, p. 291-294; GAILLARD, 1938b; LYMAN, 1967, p. 25-36; MORALEJO, 1973, p. 7-16; MORALEJO, 1976a, p. 427-434; DURLIAT, 1977, p. 199-207; MORALEJO, 1978, p. 197-218; SIMON, 1979, p. 107-124, esp. p. 114-123; MORALEJO, 1986a, p. 89-112; DURLIAT, 1990; SIMON, 1997; CASTIÑEIRAS, 2007, p. 387-396; PRADO-VILAR, 2008, p. 137-199; PRADO-VILAR, 2009, p. 195-221; CASTIÑEIRAS, 2010b, p. 32-97; PRADO-VILAR, 2010, p. 9-46; CASTIÑEIRAS, 2011d, p. 93-122; CASTIÑEIRAS, 2013b, p. 245-297; PRADO-VILAR, 2015, p. 212-222; GARCÍA GARCÍA, 2012, p. 11-25; GARCÍA GARCÍA, 2013, p. 135-152; GARCÍA GARCÍA, 2016b; GARCÍA GARCÍA, 2016c, p. 47-79.

es decir, que del alimento y del vino que le sobrevivieran en mano, de lo que quedara que se hicieran tres partes: una para San Juan de la Peña, otra para Santa María de Santa Cruz, y la tercera parte a las obras de San Pedro de Jaca.<sup>1787</sup>

Con su extrema precisión, S. Moralejo comprendió y explicó que la fecha que algunos atribuían al documento,<sup>1788</sup> considerándolo una donación de 1094, era incorrecta o, mejor dicho, indemostrable, porque se basa en la mención que hace la dama de querer encomendarse a su hermano, Sancho Ramírez, para que nadie quiebre su voluntad testamentaria.<sup>1789</sup> Ciertamente, que si el fallecimiento del monarca tiene lugar en aquel año, el testamento de Urraca Ramírez tiene que fecharse antes del momento de la muerte si el rey todavía vive. Falso, como argumentaba aquel autor, que se redactara sí o sí en 1094. El testamento y el momento en que se emitió, como tal, y siguiendo su razonamiento, proporcionaba una fecha relativa, -desconocida-, del momento en que con seguridad la fábrica catedralicia estaba en obras, y sólo era posible concretar que ese momento era anterior a 1094. Recientemente, sin embargo, se han propuesto otras acotaciones, pues no sólo al rey se refiere ella en el documento, sino también a un innominado "*episcopo meo magistro*", obispo del que dice fue su maestro, y al que lega tres de sus caballos, un incensario y otros paños de ropa que en su momento habían pertenecido a su padre, Ramiro Sánchez I.<sup>1790</sup> En consecuencia, y siendo el único obispo conocido de la familia su hermano García Ramírez, se podría pensar que la alusión debía referirse a él, aún con lo extraño de que a su otro hermano lo refiera expresamente con el nombre y al prelado sólo lo aluda como su mentor.

A J. Martínez de Aguirre ya se le hacía extraña esta cuestión y le sirvió para proponer que quizá el testamento de Urraca Ramírez debía ser posterior a la muerte de García Ramírez en 1086.<sup>1791</sup> Su idea, de hecho, quedaría incluso reforzada si se consideran dos pistas adicionales que se ofrecen por voz de la infanta. La primera es justamente la caracterización del prelado como su maestro pues no puede olvidarse la dependencia del monasterio de Santa María de Santa Cruz para con el de San Juan de la Peña, de donde se supone salió Pedro I, el monje que sucedería, inmediatamente después de su traspaso, a García Ramírez al frente de la sede de Jaca. ¿Sería plausible que, internada desde su más tierna juventud en el convento, la instrucción de Urraca Ramírez se hubiera confiado a aquel religioso pinatense? Desde luego, Ramiro Sánchez I dejó explícitamente previsto en su testamento que los servidores de San

---

<sup>1787</sup> Vid Anexo 4.1, PJ 4.09.

<sup>1788</sup> PORTER, 1926a, p. 126; GAILLARD, 1928, p. 195; TORRES BALBAS, 1934, p. 200; GAILLARD, 1935, p. 289; GAILLARD, 1938b, p. 88; FRANCOVICH, 1940, p. 232; GARCÍA ROMO, 1966, p. 360.

<sup>1789</sup> MORALEJO, 1973, p. 8.

<sup>1790</sup> Vid Anexo 4.1, PJ 4.09.

<sup>1791</sup> MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2011a, p. 222; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2018, p. 52.

Juan de la Peña velaran personalmente por aquella hija. En segundo lugar, del legado en forma de vestidos que la dama hace al dicho obispo anónimo dispone que aquél lo emplee como casulla en San Pedro de Jaca (el Viejo?), mientras que, al mismo tiempo, así como confía a Sancho Ramírez que nadie quebrante sus mandas testamentarias, la ejecución de su testamento la encarga directamente “*ad illo episcopo*”.<sup>1792</sup>

Contra esto se podría argumentar que si la infanta no cita el nombre de García Ramírez quizá podría ser porque quisiera evitarlo deliberadamente si es que se tratara de los años en que el obispo vive enemistado con buena parte de su familia. Sería esto como si Urraca Ramírez estuviera alimentando una suerte de *damnatio memoriae*, pero lo cierto es que si hubiera ella querido recrudecer el conflicto con el hermano en estos términos, difícilmente se entendería que le hiciera donaciones personales de bienes y que se encomendara a él para velar por sus deseos a las puertas de la muerte. Precisamente esto sería indicativo de que si tal es el trato que la dama tiene entonces con el obispo, de ser aquel al que se refiere García Ramírez, entonces sería lógico colocar el testamento entre 1076/1077 y 1080, en los años previos al enfrentamiento porque, de lo contrario, la hermana se podría haber granjeado la animadversión de sus otros dos hermanos, Sancho Ramírez y Sancha Ramírez, que fueron los que abiertamente causaron la “desgracia” del obispo.

En consecuencia, esas fechas revelarían que los trabajos en torno al templo catedralicio se habrían iniciado tan pronto como justo después de que se de a Jaca el estatus de *civitas* y se consume la reforma del capítulo. Hoy se supone, precisamente, que las obras debieron iniciarse como pronto en aquellas fechas y no antes,<sup>1793</sup> aunque de seguro no demasiado más tarde si se tiene en cuenta el eco escultórico y arquitectónico en Santa María de Ujué (Navarra) (1089).<sup>1794</sup> Aún así, la lectura con connotaciones políticas que se ha dado a la mayoría de la escultura historiada de fecha más temprana de la catedral y la simbología

---

<sup>1792</sup> Vid Anexo 4.1, PJ 4.09.

<sup>1793</sup> Así se considera mayoritariamente (MORALEJO, 1979, p. 79-85; DURLIAT, 1990, p. 220-224; SIMON, 1997, p. 5-12; SIMON, 2011, p. 369-372; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2011a, p. 213-229; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2016, p. 153-168; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2018, p. 50-57) desde que A. Ubieto Arteta discutió los problemas de falsedad en torno a los documentos que relacionaban la fábrica con la promoción de Ramiro Sánchez I (UBIETO ARTETA, 1964a, p. 187-200; UBIETO ARTETA, 1964b, p. 125-137). No todas las voces se manifiestan, sin embargo, al unísono, con autores que consideran todavía una parte de las obras anterior asociada a una fase precedente siguiendo la tradición arquitectónica “lombardista”: ESTEBAN LORENTE, 2000, p. 231-258; GALTIER, 2004, p. 131-142; CABAÑERO, 2007, p. 231-239. Para un estudio completo, con un estado de la cuestión actualizado y revisión de la cronología: MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2016, p. 153-168.

<sup>1794</sup> LACARRA, GUDIOL, 1944, p. DURLIAT, 1990, p. 244-245; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2011b, p. 62-76. Así lo ha recordado recientemente J. Martínez de Aguirre: MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2011a, p. 239-240. Aunque obviamente el impacto de la catedral jaquesa resuena, en lo arquitectónico y lo escultórico, en otros tantos conjuntos monumentales: MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2016, p. 164-165.



regia que se ha extrapolado de la misma, -aunque recientemente matizada-,<sup>1795</sup> ha permitido razonar que la obra fue especialmente protegida por el rey Sancho Ramírez, quien habría inspirado el programa decorativo, ya fuera de manera colegiada con el *concepteur*, ya fuera como receptor del mensaje que se pretende transmitir con aquel contenido figurativo.<sup>1796</sup>

Del mismo modo, alguno de los capiteles y, en particular, el que acoge la representación de Moisés y de Aarón, se ha leído en clave de reforma, como alusivo a la voluntad afiliada del rey y de su hermano, García Ramírez, como figuras de aquellos personajes bíblicos tal que defensores de la *lex* (Fig. 4.11),<sup>1797</sup> pero sin que ello sea necesariamente sintomático, teniendo en cuenta la realidad histórica de los dos hermanos, para tener que adelantar la cronología antes de su enfrentamiento de c. 1080 o retrasarla hasta su reconciliación en 1086, pues sirven ambos contextos. Por otro lado, a otro de los capiteles del portal occidental, en su caso, con figuración de Daniel junto a los sacerdotes de Baal (Fig. 4.12), se le ha asociado una velada alusión al castigo de los clérigos que hacen propias con usura las propiedades de la Iglesia. Y así como esta metáfora podría ser alusiva a la reforma emprendida por García Ramírez para colocar al clero catedralicio bajo la observancia agustiniana, más rígida en este sentido,<sup>1798</sup> así podría leerse, análogamente, como un discurso pensado a revertir los efectos que tuvo su decidida intención de expandir los límites diocesanos de Jaca a toda costa. Si se quisiera privilegiar esta última lectura, ello daría pie a reforzar la tesis de que detrás del diseño del programa escultórico estuvo el obispo Pedro I<sup>1799</sup> o que, cuanto menos, habría sido concebido tras la muerte de García Ramírez en 1086. La fecha, sin embargo, se antoja algo tardía, si uno hace presente las derivaciones estilísticas en Santa María de Iguácel, -problemática conectada a la inscripción del portal, incluida-,<sup>1800</sup> y en la iglesia del castillo de Loarre.<sup>1801</sup>

Si los legados de Urraca Ramírez estuvieran refiriendo a aquel otro obispo (Pedro), dado que su prelatura se extiende desde 1086 a 1099, en todo caso, ello no contradeciría en absoluto el marco cronológico en el que hoy se encuadran las dos primeras campañas edilicias

---

<sup>1795</sup> GARCÍA GARCÍA, 2016.

<sup>1796</sup> Recientemente, J. Martínez de Aguirre ha hecho una relectura del contenido iconográfico al que tradicionalmente se le asociaban connotaciones vinculadas por la historiografía a la monarquía o, más particularmente, a la figura de Sancho Ramírez, de modo que, conjugándola con el análisis arquitectónico le lleva a inferir que quizá el rey pudo limitarse a supervisar el programa, sin dictar directamente sus premisas, aunque de todos modos estuviera inspirado por los sucesos político-religiosos en torno a su reinado: MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2018, p. 50-57.

<sup>1797</sup> SIMON, 2001, p. 209-219.

<sup>1798</sup> MORALEJO, 1977, p. 189-190.

<sup>1799</sup> Con lo que constituiría un argumento adicional que reforzaría la tesis de J. Martínez de Aguirre: MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2018, p. 57.

<sup>1800</sup> DURÁN, 1967, p. 32-34; MORALEJO, 1976b, p. 129-130. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2015a, p. 9-13.

<sup>1801</sup> MARTÍNEZ PRADES, 2007, p. 31-45.

(1076/1077-1100-primer cuarto s. XII), así como la escultura vinculada al célebre Maestro de Jaca, con sus colaboradores, inclusive la que refleja las realizaciones de la órbita de Bernard Gilduin y, en concreto, el ya notorio modillón del ábside central, que se coloca alrededor de la consagración de la mesa de altar de Saint-Sernin de Toulouse de 1096.<sup>1802</sup> Con ello, el testamento de la infanta podría entenderse redactado entre 1086 y 1094. Pero todas estas reflexiones suponen enfangarnos con arena de otro costal, cuando lo que aquí interesa es valorar la contribución de la dama. Teniendo en cuenta que prevé un legado no en numerario, sino en especie, y que además destina una cantidad indeterminada de alimento y vino “a las obras”, su rol como patrocinadora de la empresa constructiva jaquesa no puede sino circunscribirse al de donante, más si se tiene en cuenta que nada en el aparato decorativo del templo o en su manifestación material puede relacionarse directamente con su persona, sobre todo teniendo en cuenta que aunque no hay prueba definitiva de que profesara como monja en la Serós y que, con ello, estuviera preservada de toda vinculación con el siglo, es plausible pensar que pasara entre los muros del convento la mayor parte de su vida.

Pero ¡cuidado! pues al mismo tiempo, así como no hay evidencia documental alguna que pruebe la promoción del rey Sancho Ramírez para con la obra jaquesa, y ésta se ha inferido de todos modos gracias a la evidencia material, tampoco puede descartarse que, por analogía, así como el templo fue lo suficientemente connotado en el entramado político-religioso del reino de Aragón en el último cuarto del siglo XI, así todos los miembros de la familia real o, por lo menos, los más significados, hicieran alguna contribución financiera a la iniciativa. Aquí es cuando se debe recordar que la otra seña documental contemporánea sobre el proceso constructivo se deriva de la mención que el hermanastro, el conde Sancho Ramírez, realiza en 1105 en su testamento a la construcción por él promovida de una capilla dedicada a san Nicolás, san Agustín y san Marcial, y que tradicionalmente más que encabarse dentro del templo catedralicio, se ha supuesto integrante de la estructura del claustro.<sup>1803</sup> La trascendencia de todo esto reside en que una posible aportación de las mujeres de la casa real aragonesa, -de la que ciertamente y por insistir sólo hay certeza en cuanto a Urraca Ramírez-, facultaría para hablar de una posible reciprocidad o reverberación en términos escultóricos y arquitectónicos entre la catedral románica de San Pedro de Jaca y la iglesia monástica de Santa María de Santa Cruz de la Serós, o de la primera sobre la segunda, -si es que la hubo-, siendo que esta última decididamente sí se debe a la voluntad de aquéllas, y sobre lo que a continuación volveremos.

---

<sup>1802</sup> MORALEJO, 1973, p. 7-16.

<sup>1803</sup> HUESCA, 1780-1807, VIII, p. 101-102.

Si de Teresa Ramírez no puede decirse gran cosa más que lo que se anticipó, de Urraca Ramírez se ha reseñado su interés por promover los trabajos constructivos de la catedral jacetana, y a Sancha Ramírez se la ha conectado hasta el momento con la experiencia edilicia de la fortificación de Pilzán. De Felicia de Roucy es más problemático aclarar si hubo de vincularse o no con alguna obra monumental. Existe una serie de donaciones a favor del monasterio de San Esteban de Oraste (Cinco Villas),<sup>1804</sup> entre las cuales, una de 1072 que se tiene como falsificación,<sup>1805</sup> pero otras dos sin fecha más interesantes y en virtud de las cuales la reina insiste en procurarle las décimas de su palacio de Lobera de Onsella, -cuya heredad le pertenecía por sponsalicio-, junto a las de Asín, las del molino de Coscollas, y las de una viña de Lanazolas en Biel, que estaba integrado de su dote.<sup>1806</sup> Aunque en esta operación se detecta una cierta autonomía por parte de Felicia de Roucy cuanto a la disposición libre y en primera persona de los bienes, lo cierto es que la entrega de aquello que posee en título de donación marital requiere, de iure, de la supervisión de su marido. Así evidencia ese uso consuetudinario un instrumento fechado en 1079 y donde Sancho Ramírez confirma la transmisión en beneficio del dicho cenobio de los mismos bienes que su esposa “*cum consilio meo*” había ya cedido.<sup>1807</sup> Resulta sugerente, sin embargo, que en primera instancia se trate de una iniciativa de la reina porque, aunque oficialmente se nos revele que actúa bajo consejo de su esposo, la confirmación nos recuerda que la intención de esa donación es la de obligar a los señores de San Esteban de Oraste a construir allí “*bonas ecclesias*”. De hecho, con esto no se desvanece el protagonismo de Felicia de Roucy en promover la construcción de dichas iglesias, -de las que no hay modo de saber si se levantaron-, sino que el escriba pone de manifiesto la necesidad de contar con el beneplácito del rey ante cualquier enajenación del patrimonio que ella detenta en usufructo.

Se ha dicho que fue seguramente por la proximidad a Biel (Zaragoza) que se quiso beneficiar al monasterio de Oraste. Más aún, la predilección de la reina por esta localidad, ha hecho suponer que en la transformación y adecuación de su castillo como espacio residencial pudiera haber mediado ella (Fig. 4.13).<sup>1808</sup> Se trata de una fortificación que en dimensiones, por lo que respecta a su torre, no tiene comparación en la realidad castral aragonesa y que, en consecuencia, se ha puesto en relación a los castillos del Norte de Francia normandos y borgoñones.<sup>1809</sup> En la obra se dispusieron, además, considerables esfuerzos, no sólo para

<sup>1804</sup> UBIETO ARTETA, 1962, p. 117-122.

<sup>1805</sup> SALARRULLANA, 1907-1913, N. 6; CANELLAS, 1993, N. 25.

<sup>1806</sup> SALARRULLANA, 1907-1913, N. 55-56; CANELLAS, 1993, N. 149.

<sup>1807</sup> (con mi consejo) [Trad. Autora]: SALARRULLANA, 1907-1913, N. 12; CANELLAS, 1993, N. 50.

<sup>1808</sup> LAPEÑA, 2014b, p. 170-173.

<sup>1809</sup> GUITART, 1976, p. 142-146; GUITART, 1982, p. 38, con un detallado estudio de la fortificación de la que hay que distinguir dos fases, la que aquí interesa, y una precedente que se ha colocado en tiempos de Sancho Garcés III, el Mayor.

dotarla del aspecto colosal, sino en la misma fábrica, a base de sillería bien trabajada y asentada. Así es que se ha relacionado su edificación con la venida de canteros de aquellas coordenadas espaciales, y aunque la circulación de francos está bien documentada en tierras navarras y aragonesas desde bien temprano (cruzada de Barbastro, fueros de Jaca...), se ha dicho que la construcción de la torre de Obano hacia 1086 podría constituir el *terminus ante quem* pues podría haberse contado con los mismos constructores foráneos.<sup>1810</sup> Allí, no obstante, la atención menos cuidada de los tendeles, frente al esmero con que se trabaron los sillares en la torre de Biel, con la juntas algo rehundidas en algunos puntos para consolidar el agarre, denuncia que quizá la cronología de esta última podría incluso retrasarse o, por lo menos, deberse a mano de obra local.

Por lo demás, frente al argumento de la monumentalidad que se emplea para conectarla a la promoción de Felicia de Roucy como facilitadora de mano de obra poniéndolo en relación a su posesión de Biel como regalo marital, es difícil hacerse una opinión sólida, pues los bienes que integraron la dote de la reina serán objeto de vaivenes en cuanto a la propiedad de los mismos de parte de los hijos de Sancho Ramírez. Así, por ejemplo, existe un documento de 1086 por el cual el rey y su sucesor, Pedro Sánchez I, traspasan a éste último, - el heredero-, la posesión del condado de Ribagorza. Si el dicho condado había sido dado en esponsalicio a la reina, se entiende que por entonces debía haber sido ya cedido por Felicia de Roucy a su hijo Fernando Sánchez, -aunque no haya rastro documental de ello-, pues así deja entrever el documento poseía los derechos sobre el condado aquel infante. Por otro lado, en virtud de aquella misma transacción de 1086, a cambio de semejante pérdida, Pedro Sánchez I compensa a su medio hermano Fernando Sánchez con otra serie de bienes, entre ellos Biel, Obano, Lobera de Onsella, etc. Si se tiene en cuenta que éstos habían sido dados igualmente como esponsalicio a la reina, se deduce que el rey, su marido, los había adjudicado ya antes de 1086 a su primogénito si, como lógicamente se desprende, debían ser suyos para poder entregarlos entonces a Fernando Sánchez.<sup>1811</sup> En consecuencia, si se aceptara así una cronología más baja para la fortificación de Biel, desde luego posterior a la de Obano que se fecha precisamente también hacia 1086, valorando que para el momento de su edificación la reina ya no detentaba allí derecho alguno, entonces su intervención queda demasiado en el aire.<sup>1812</sup>

<sup>1810</sup> ESTEBAN LORENTE, *et al.*, 1982, p. 243-245.

<sup>1811</sup> UBIETO ARTETA, 1951, p. 212-213, doc. 2; CANELLAS, 1993, p. 92-93, doc. 89. Que se desposeyera a Felicia de Roucy de los bienes de su dote con objeto de aquilatar el legado territorial de los sucesores, no debe sorprendernos porque el retorno al marido de una parte de la dote se constituirá como una praxis habitual tanto en Aragón como en Cataluña hacia finales del siglo XI: AURELL, 1998, p. 1998, p. 114-115.

<sup>1812</sup> Como recientemente ha señalado J. Arruga (ARRUGA, 2011, p. 188), el carácter residencial y no sólo militar de la torre de Biel hace que el argumento del posicionamiento avanzado de castillos más al Sur como el de Obano, no resulte infalible, pese a que se haya considerado que esta torre pudo seguir el modelo de la de Biel (ESTEBAN

Mucho más alta es la cronología que la historiografía, sobre todo la de la pasada centuria, establecía para situar el inicio de la construcción de la iglesia monástica de Santa María de Santa Cruz de la Serós que ha sobrevivido (Fig. 4.02). Si A. Yepes la colocaba genéricamente en tiempos de Sancha Ramírez,<sup>1813</sup> más atrevido sería casi tres siglos después R. Crozet, proponiendo una fecha hacia 1065.<sup>1814</sup> Se le puede perdonar, por supuesto, que para entonces reinara soberana confusión alrededor del aparato documental del convento. ¿Son, entonces, las particularidades arquitectónicas y escultóricas del templo acordes a ese marco de referencia temporal? Siendo ésta la pregunta del millón, antes de zambullirnos en su estudio, se debe reseñar una cualidad que toda la literatura ha subrayado por unanimidad, esto es, la unidad estructural, que delataría así un proceso constructivo que no hubo de acusar importantes interrupciones, junto a una misma homogeneidad estilística que, en este caso, sí habrá que matizar.

La fábrica se levanta con muros de aparejo sorprendentemente regular, con sillares de dimensiones medianas que se ajustan bastante al paralelepípedo y las aristas bien perfiladas, con hiladas muy homogéneas.<sup>1815</sup> De esta suerte son los muros desde el zócalo absidal hasta las hiladas superiores de la torre-campanario,<sup>1816</sup> y aún así decía J. Yarza poder distinguir diversas etapas constructivas en el aparejo del templo.<sup>1817</sup> Apurando muy mucho, en las

---

LORENTE, *et al.*, 1982, p. 243-245). Si fuera el caso, la mano de obra que interviene en Obano, en todo caso, sería más plausible local.

<sup>1813</sup> YEPES, 1606-1621 (1960), VI, p. 324. No puedo sino volver a agradecer a Marta Serrano Coll por orientarme, a efectos de la realización de mi Trabajo de Fin de Máster (ABENZA, 2012-2013), donde me ocupaba de asuntos relacionados en buena medida con el convento, en cuanto a la bibliografía alrededor de la iglesia, fundamental para desarrollar esta investigación.

<sup>1814</sup> No todos han expresado conformidad respecto de esta fecha. La mayoría se decanta por ceñirse a la fecha de 1095 del testamento de Sancha Ramírez para asegurar que, por entonces, estaba en obras (ARCO, 1919; GAILLARD, 1928, p. 199; WHITEHILL, 1941 (1968), p. 240; UBIETO ARTETA, 1964, p. 160). Otros, en cambio, se desmarcan ligeramente de la horquilla relativa a la estancia de Sancha Ramírez y su muerte en 1095, como G. Boto, que se inclina por pensar que la iglesia responde, en su configuración, a características que la asemejan a fábricas típicamente aragonesas asociadas al Temple, por lo que la entiende alzada en las dos décadas inmediatamente anteriores a 1110 (BOTO, 2008, p. 112). De pleno siglo XII la reconoce M. García Guatas (GARCÍA GUATAS, 1997, p. 43). Los hay también que, sin olvidar lo que tradicionalmente se ha dicho sobre su escultura, la sitúan a caballo de los siglos XI y XII (VALENZUELA, 1964-1965, p. 88; CANELLAS, SAN VICENTE, 1979, p. 210-211; KENDALL, 1993, p. 115; KENDALL, 1998, p. 94). En este sentido, no puede dejar de indicarse la observación, aunque muy superficial, de una diversa cronología para la nave en el siglo XI y el resto en la centuria sucesiva (CALAHORRA, *et al.*, 1999, p. 45). La última aportación sobre el templo mantiene firmemente que se trata de una iglesia edificada a finales del siglo XI (ARMARIO, 2017, p. 389-407).

<sup>1815</sup> Suponían Á. Canellas y Á. San Vicente que la piedra procedería del mismo lugar de Santa Cruz (CANELLAS, SAN VICENTE, 1979, p. 207).

<sup>1816</sup> Recientemente recordaba muy acertadamente M. Serrano que, tal y como aperció V. Lampérez (LAMPÉREZ, 1930, p. 22) frente a la observación de Á. Canellas y de Á. San Vicente sobre la falta de signos de cantería en la fábrica (CANELLAS, SAN VICENTE, 1979, p. 207), muchas marcas se hacen presentes en los espacios interiores de la cámara alta y de la torre-campanario, delatando que quizá ambas podrían acotarse a una fase concreta dentro del proyecto edilicio (SERRANO, 2012-2013, s.p.), seguramente la más tardía.

<sup>1817</sup> YARZA, 1979, p. 216.

hiladas que recorren por debajo la cornisa del ábside central los sillares presentan casi imperceptibles rugosidades de cantera que no fueron bien eliminadas, y sin que ello avale ninguna perturbación en los trabajos (Fig. 4.14). Todo el proyecto se puede imputar a un único maestro de obras, de habilidad, como se verá, sobresaliente, que debió velar, asimismo, por dar al aparato ornamental una cierto “equilibrio”, aunque decir esto suponga anticiparnos mucho. Por lo que respecta a las relaciones que se han establecido con los edificios de la órbita “lombarda” o su derivación bautizada como tradición “lombardista”,<sup>1818</sup> la iglesia de la Serós no se ajusta en absoluto ni en lo tecnológico, ni en lo relativo a su iconografía al grueso de recetas relacionables tanto con lo uno como con lo otro.

Que el templo monástico se adapte a una serie de particularidades “extraordinarias” cuando se pretende contemplarlo desde una perspectiva restrictivamente evolucionista, ni siquiera evita que algunas de sus “novedades” en planta y en alzado, por comparación estricta con el paisaje regional, no tengan una explicación satisfactoria ya desde el punto de vista arquitectónico, ya si se entienden determinadas por otro tipo de condicionamientos de signo litúrgico o devocional. Quizá la más apriorista es la adaptación en plano a una iglesia de perfil cruciforme, que no de planta de cruz latina (Fig. 4.15). Ciertamente, compuesta de una sola nave, a ambos lados del crucero se abrieron dos diáfanas capillas que conforman un falso transepto.<sup>1819</sup> Este rasgo ha sido recientemente puesto de relieve con muchísimo acierto para justificar la adopción de un esquema planimétrico similar en la iglesia del monasterio de San Pedro de Siresa, explicándolo además muy sugestivamente por vía de la estrecha relación de Sancha Ramírez con su sobrino, Alfonso Sánchez II, el Batallador, a quien se imputa si no directamente la promoción de la fábrica,<sup>1820</sup> por lo menos, una relación interpolada. Por supuesto, el ejemplo de Siresa constituye una secuela, mientras que deja abierta la cuestión de hallar los precedentes. De ahí que también muy sugestivamente, para la elección de semejante configuración en plano en la Serós se hayan sugerido razones de índole simbólico como el posible culto a la Vera Cruz que allí pudiera haberse desarrollado.

En este sentido se ha recordado que el nombre del lugar sobre el que fue a enclavarse el monasterio femenino podría derivarse de ello,<sup>1821</sup> y se han relacionado una serie de documentos de los que podría inferirse que la Santa Cruz pudo funcionar como co-advocación

---

<sup>1818</sup> CASTILLÓN, 1974-1975, p. 30.

<sup>1819</sup> CANELLAS, SAN VICENTE, 1979, p. 206; LAPEÑA, 1993, p. 33.

<sup>1820</sup> MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *et al.*, 2012, p. 150-151, 154-155.

<sup>1821</sup> MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2012a, p. 238.

del templo.<sup>1822</sup> Sobre esta cuestión baste adelantar, por ahora, que aquí ya se ha insinuado como el topónimo original del lugar podría ser el de *Arressa/Arressella*, siendo si esto tuviera visos de verdad, que el de Santa Cruz hubiera podido originarse en una temprana dedicación de la iglesita a que correspondería la pronta fundación del cenobio a principios del segundo cuarto del siglo XI. Por lo demás, en la búsqueda de posible inspiración sobre edificios precedentes, se ha señalado la iglesita de San Pedro de Lárrede que, en verdad, se ajusta al perfil de cruz latina (Fig. 4.07),<sup>1823</sup> salvo porque el templo, tan característico de las especificidades que se vinculan a las iglesias del “círculo del Serrablo” que ha servido a designarlas globalmente como las del “círculo larredense”, debía ajustarse perfectamente a aquella tipología, con una sola nave, siendo que las capillas a ambos lados del crucero se han intuido fruto de una reforma posterior del templo,<sup>1824</sup> resultando, además, que la del lado de la Epístola no es perfectamente cuadrangular, truncando así la cruz. Por ello, parece más factible anclarse en el trasunto simbólico sobre el que más tarde volveremos.

La nave se articula en tres tramos<sup>1825</sup> evidenciados mediante pilastras con semicolumnas adosadas que rematan en capiteles que reciben ornamentación figurativa y que sirven al apeo de los fajones doblados que dividen su cubrición de medio cañón (Fig. 4.16). Muy cerca de los soportes del primer tramo hacia los pies, los muros perimetrales se perforaron con dos parejas de vanos, uno a cada lado del pilar, los del lado sur de doble derrame y los del flanco opuesto de derrame único interno. Como se ha advertido, flanquean el crucero dos amplias capillas de perfil cuadrangular que se abren a la nave con embocadura de arco de medio punto trasdosado por una chambrana (Fig. 4.17), recogiendo al interior un par de pilastras con imposta de nacela. Se ha llamado la atención debidamente sobre los absidiolos laterales, embebidos en el muro oriental de sendas capillas (Fig. 4.18-4.19), cerrados en bóveda de horno, y extradosados al exterior con un resalte de estructura cuadrangular (Fig. 4.20). Aunque la solución, con una pareja de ventanas de doble derrame centrando el nicho y rematando el cuerpo exterior un tejeroz sobre canecillos, es muy muy poco habitual, se ha señalado cómo en San Pedro de Siresa las capillas colaterales se manifiestan también al exterior en una pareja de pilastras rectangulares que, sin función estática, se han interpretado

---

<sup>1822</sup> SERRANO, 2015, p. 943; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2015b, p. 144-145, quien señala la adopción de planta similar en San Pedro de Lárrede, San Salvador de Majones (La Jacetania) y San Úrbez de Nocito (Hoya de Huesca), además de Siresa.

<sup>1823</sup> MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *et al.*, 2012, p. 155.

<sup>1824</sup> ARRUGA, 2017, p. 548-552, esp. p. 551.

<sup>1825</sup> Señalaba A. I. Lapeña ya la desigual amplitud de los mismos, especialmente acusada en el tramo hacia los pies, el más cercano a la puerta, donde se estrecha en casi dos metros con respecto a los anteriores (LAPEÑA, 1993, p. 33). La longitud mayor del crucero no debe, en cambio, sorprendernos pues sobre él se alzó una estructura en altura cuya construcción, como esto denuncia, estuvo planificada desde el principio. A favor de que así fuera, precisamente, señalando la armonía estructural de la iglesia, se manifestaba V. Lampérez (LAMPÉREZ, 1899b, p. 101).

como una variación del modelo de la Serós.<sup>1826</sup> De nuevo, sin embargo, constituiría en todo caso una réplica.

Pues bien, aunque se han hecho otros paralelos con Sant Benet de Bages y Sant Pere de Àger<sup>1827</sup> que recientemente se descartan por considerarlos de cronología más tardía,<sup>1828</sup> la revisión de la colegiata agerense que se hizo aquí, contemplando una cronología constructiva que, para la que se ha llamado “iglesia alta” bien puede acotarse entre la década de los años 70’ y mediados de la década de los años 90’ del siglo XI, parece ofrecer, desde luego, el prototipo, salvo, por supuesto, para la cornisa externa decorada de la Serós (Fig. 4.21). Se estima hasta redundante, pero no podemos olvidar el dato histórico. No sólo se recordó ya anteriormente cómo en 1065 Sancha Ramírez, acometido el traslado de los restos de su difunto marido Armengol III, realiza una donación personal a favor de la canónica de Àger al objeto de que se vele por la sepultura del dicho conde ante las puertas de la iglesia,<sup>1829</sup> sino que se puso el acento, asimismo, en destacar la especial relación que unía a la pareja con el matrimonio formado por Arnau Mir de Tost y Arsenda de Àger, promotores de la construcción de aquella colegiata, sobre todo gracias al auxilio que el caudillo prestaría al urgelitano en términos de “conquista”.<sup>1830</sup> Todo ello, evidentemente, genera un contexto plausible para la transmisión de este tipo de singularidades estructurales entre ambas iglesias y que habría facultado, así, la condesa aragonesa.

Tampoco son nada habituales, -entiéndase en el período que aquí se estudia-, las bóvedas de crucería con que se cerraron las dos capillas laterales de la Serós. El crucero se cubre con bóveda de medio cañón, pero en cada uno los colaterales dos gruesos nervios de bocel se entrecruzan descansando directamente sobre la imposta en las cuatro las esquinas (Fig. 4.22-4.23). Los tímpanos allí se articulan con arcos ciegos (Fig. 4.24), en un modo que recuerda la articulación mural interior de Siresa, muy particular, combinándose allí vanos y arcos ciegos. Decía J. Camón Aznar que en la morfología curva se diferenciaban, precisamente, las nervaduras con respecto a los precedentes francos y musulmanes de perfil recto,<sup>1831</sup> por lo que se inclinaba a retrasar, en función de sus hechuras, el abovedamiento de las capillas de la Serós. Opinaron con ojo agudo, contrariamente, Á. Canellas y Á. San Vicente,

<sup>1826</sup> CANELLAS, SAN VICENTE, 1979, p. 16; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *et al.*, 2012, p. 157.

<sup>1827</sup> LAMPÉREZ, 1930, p. 679; ARCO, 1942, I, p. 376.

<sup>1828</sup> SERRANO, 2012-2013, s.p.

<sup>1829</sup> *Vide supra* CASE STUDY 01.

<sup>1830</sup> *Vide supra*.

<sup>1831</sup> CAMÓN AZNAR, 1943, p. 129. Su apreciación entroncaba así con la de M. Gómez Moreno para quien el abovedamiento debería retrasarse hasta mediados del siglo XII (GÓMEZ MORENO, 1934, p. 81) y tuvo eco aún después, motivando a varios autores para considerar que se debían a una ampliación o reconstrucción posterior de la fábrica (LAMPÉREZ, 1899b, p. 100; LAMPÉREZ, 1930, p. 129; ARCO, 1919, p. 164; ARCO, 1932, p. 81; ARCO, 1942, p. 377; ARCO, 1952, p. 322).



que el mejor precedente lo constituía la bóveda nervada sobre el crucero de San Pedro de Jaca, aunque es verdad que allí los nervios son de perfil prismático.<sup>1832</sup> J. Martínez de Aguirre puso énfasis en los elementos cruciformes según los definen los nervios de las bóvedas, como queriendo connotar, quizá, aquella especial devoción a la cruz.<sup>1833</sup> A esta observación, con la que se concuerda, se le podría sumar la configuración de las bóvedas que se forman en espiga y diseñando una cruz ulterior a la que dibuja el cruce de los propios nervios y según un sistema cuya anomalía ya fue destacada.<sup>1834</sup>

Lo más excepcional de todo el templo es, sin embargo, la enigmática cámara alta que se elevó sobre el crucero (Fig. 4.25), no exactamente a la manera tradicional de un cimborrio pues el espacio del crucero, como se dijo, quedó cubierto con bóveda de cañón, sino como una estancia independiente de todo el cuerpo de la iglesia salvo por dos aberturas no fácilmente perceptibles. La primera se abrió en la pared septentrional de la nave (Fig.4.26), en el segundo tramo, y a una altura no fácilmente alcanzable sin echar mano de escalera. El acceso a la habitación, desde aquel ingreso, se procuró abriendo un estrecho corredor en el que se obraron unos escalones. La segunda comunica la estancia desde el lado sur con el segundo piso de la torre-campanario que alza sobre la capilla lateral sur. La solución sintáctica de la estructura es compleja, siendo precisamente este detalle el que refuerza el recurso a un maestro de obras suficientemente capaz y formado.<sup>1835</sup> El cuerpo es de planta cuadrada pero interiormente y en altura se abrieron cuatro exedras (Fig. 4.27), cubiertas con bóvedas de cuarto de esfera, en cada uno de sus ángulos, -sin manifestación exterior-, lo que posibilita la transición de la planta cuadrada al octógono; para clarificarlo, tal que la solución más habitual empleada en las estructuras de los cimborrios en los que una base cuadrada con trompas en las esquinas permite pasar al octaedro en altura. La solución, de hecho, es similar a la que se emplea en la iglesia del castillo de Loarre en la cubrición del crucero (Fig. 4.28-4.29),<sup>1836</sup> salvo que en la Serós media la bóveda de cañón que independiza completamente la cámara alta y las exedras cumplen función pareja a las trompas.

Las dificultades inherentes a su accesibilidad hicieron postular que el espacio sirviera de refugio,<sup>1837</sup> o bien, como cámara secreta para custodiar el tesoro monástico.<sup>1838</sup> Hace ya algún tiempo, sin embargo, que la articulación interior del espacio hizo pensar en propuestas

<sup>1832</sup> CANELLAS, SAN VICENTE, 1979, p. 210.

<sup>1833</sup> MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2015b, p. 144-145.

<sup>1834</sup> CANELLAS, SAN VICENTE, 1979, p. 208.

<sup>1835</sup> Así lo declaraba ya G. Boto: BOTO, 2008, p. 112-113.

<sup>1836</sup> LAMPÉREZ, 1899a, p. 193; LAMPÉREZ, 1930, p. 679.

<sup>1837</sup> LAMPÉREZ, 1899a, p. 193; LAMPÉREZ, 1899b, p. 96; ARCO, 1932, p. 81; ARCO, 1942, p. 376; CHUECA GOITIA, 1965, p. 189-190; CANELLAS, SAN VICENTE, 1979, p. 208; YARZA, 1979, p. 216.

<sup>1838</sup> WHITEHILL, 1968, p. 258; OLIVÁN, 1974, p. 129; LAPEÑA, 1993, p. 43; LAPEÑA, 1999, p. 49.

alternativas. Es así que el espacio de la estancia se cubre, de nuevo, con bóveda semiesférica de crucería de despiece en círculos concéntricos (Fig. 4.30), en este caso, con dos nervios de doble baquetón y que, como señaló J. Martínez de Aguirre, no se entrecruzan en diagonal, sino siguiendo los ejes de la nave y de las capillas laterales y, con ellos, insistiendo en el diseño cruciforme, con las respectivas connotaciones.<sup>1839</sup> Aquí el apeo de las nervaduras es más sofisticado pues, si la bóveda descansa sobre una imposta corrida de perfil de nacela, apoyando sobre los muros perimetrales que recogen sus empujes, los nervios son recogidos por estrechas semicolumnas adosadas con sus respectivos capiteles, sobre basa ática con plinto de relativa altura. Precisamente el embellecimiento de la sala, tanto por la articulación de los volúmenes como por la decoración historiada y ornamental que reciben los capiteles (Fig. 4.31),<sup>1840</sup> fue lo que permitió a G. Boto especular muy sugestivamente que el espacio tuviera un uso cultural o protocolario.<sup>1841</sup>

Para la torre-campanario se dispuso una fórmula también particular (Fig. 4.02, 4.25, 4.32). La base es ciertamente muy alta y sobre ella se disponen dos cuerpos más en altura, siendo que para rematar el último piso se siguió la misma solución adoptada en la cámara alta sobre el crucero,<sup>1842</sup> de modo que en altura la estructura se adapta a un octógono, en este caso, con cuatro trompas sobre las que apoya la cúpula, también semiesférica y de despiece de anillos concéntricos, como en la enigmática estancia (Fig. 4.33). En los frentes de la torre, a gran altura, se abrieron grandes ventanales geminados con parteluz, de arcos gemelos de medio punto que descansan al centro en capiteles recogidos por columnas entorchadas. Recientemente se ha destacado su fisonomía como un rasgo evocador de la *romanitas*,<sup>1843</sup> a la que, se debe añadir, era tan proclive Sancha Ramírez. De hecho, en la definición estructural tanto de la cámara alta como, por extensión, de la parte alta de la torre no ha dejado de subrayarse una cierta clasicidad.<sup>1844</sup> La elevación de una única torre sobre uno de los “brazos” del crucero, y justamente en lado de Mediodía es, por cierto, otra de las particularidades que conecta el templo de la Serós con la colegiata de Sant Pere de Àger (Fig. 4.34).

<sup>1839</sup> MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2015b, p. 144-145.

<sup>1840</sup> Teniendo en cuenta, sin embargo, que los capiteles y columnas de la cámara alta han sido desmontados en diversas ocasiones y recolocados por lo que no puede especularse sobre si los que actualmente la decoran son los que se pensaron colocar allí originalmente. (Fig. 4.31). Para las diversas intervenciones de restauración del conjunto monástico: SERRANO, 2012-2013, s.p.

<sup>1841</sup> BOTO, 2008, p. 115-118. Cfr. WHITEHILL, 1941 (1968), p. 258.

<sup>1842</sup> Lo recuerda G. Boto precisamente cuando elogia la pericia edilicia: BOTO, 2008, p. 113.

<sup>1843</sup> Lo destacaba F. de Asís García (GARCÍA GARCÍA, 2016c, p. 64-65) tomando como base las apreciaciones de M. Castiñeiras en relación al célebre Maestro compostelano llamado de las columnas entorchadas que habría interiorizado la experiencia de los viajes de Diego Gelmírez a Roma (CASTIÑEIRAS, 2005, p. 233; CASTIÑEIRAS, 2011d, p. 102-103). Sobre la relación entre Diego Gelmírez y las columnas entorchadas: MORALEJO, 1980.

<sup>1844</sup> LAMPÉREZ, 1930, p. 679.

Por otro lado, de la torre se ha querido destacar, también últimamente, el acceso en altura desde el exterior que comunica con el segundo piso (Fig. 4.32, 4.35-4.36). Se ha puesto en relación, justamente, con la puerta en altura de la torre de Samitier<sup>1845</sup> y no puede dejar de advertirse que este espacio interno del majestuoso torreón resultaba así doblemente vertebrado, tanto con la cámara alta como con el exterior. Aunque ciertamente el vano de ingreso desde fuera está a considerable altura, no necesariamente tendría que leerse todo esto como revestido de una acepción defensiva, más si a caso, y aunque fuera anómalo pese a las características que emparentan el campanario con estructuras del tipo castral, considerar justamente por ello, la posibilidad de que aquél segundo piso de la torre hubiera podido servir de habitación residencial. De ser así, aunque fuera eventualmente utilizado como recinto habitacional, quizá de alguna de las *dominae* que compartían vida entre el monasterio y el siglo, sería altamente significativo que las personas, -monjas o no-, que lo emplearan tuvieran acceso directo desde allí a lo que fuera que se llevara a cabo en la cámara alta. Es verdad que en los nichos-exedras no se colocó ningún altar, y esto es lógico porque su función era fundamentalmente estática y tectónica, pero tampoco puede descartarse que sí se ubicara alguno en cualquier otro de los frentes rectos pues el espacio es, al fin y al cabo, lo suficientemente diáfano como para acogerlo.

Al interior del templo, el alzado revela un claro interés decorativista (Fig. 4.16, 4.37). Una imposta taqueada, fácilmente emparentada con la catedral jaquesa habida cuenta de las coordenadas geográficas que se tratan, recorre ininterrumpidamente la nave por debajo del arranque de las bóvedas y toda la cabecera, prolongándose incluso al interior de las capillas colaterales. También una chambrana ajedrezada trasdosa los arcos que abren a la nave las capillas, así como la ventana central del ábside mayor, y el nicho del absidiolo de la capilla norte. Igualmente los dos portales del templo, resueltos internamente en arco de medio punto dovelado, están extradosados por una chambrana de idéntica hechura. De mayor complejidad estructural son, sin embargo, al exterior. El más articulado es el occidental, concebido como un cuerpo avanzado tal que en San Adrián de Sasabe, Santa María de Iguácel..., de arco de medio punto que trasdosa un guardapolvo con moldura de taqueado, y abocinado con tres arquivoltas, las dos limítrofes baquetonadas y la intermedia de perfil de nacela y recorrida por un friso de bolas. Las arquivoltas externa e interna apean a banda y banda en columnillas con capiteles decorados (Fig. 4.38). Seguramente el elemento mejor estudiado de todos cuantos componen la portada es su tímpano, en realidad ajustado a la forma de un dintel rectangular extradosado por un circuito semicircular dovelado (Fig. 4.39).<sup>1846</sup> Mucho más sencillo es el

---

<sup>1845</sup> SERRANO, 2012-2013, s.p.

<sup>1846</sup> Esta irregularidad formal suficientemente destacada en la literatura (ARCO, 1942, p. 373; GAILLARD, 1928, p. 236; SENÉ, 1966, p. 374; CANELLAS, SAN VICENTE, 1979, p. 207; OCÓN, RODRÍGUEZ ESCUDERO, 1987, p. 259), ha

portal de Mediodía que servía a comunicar con las dependencias monásticas desaparecidas (Fig. 4.02, 4.40).<sup>1847</sup> También resuelto en arco de medio punto con guardapolvo ajedrezado, y nuevamente tímpano extradadosado por dovelas.

El ábside mayor es semicircular tanto al interior como al exterior. Internamente, el semicilindro absidal está precedido por un estrecho tramo recto con arco triunfal de medio punto doblado sobre soportes cuadrangulares (Fig. 4.37). Tres grandes ventanales centran el ábside justo por debajo de la imposta, sobre la que arranca la bóveda de horno que lo cierra. De derrame interno y externo, son todas las ventanas de medio punto dovelado aunque la más interesante es la central (Fig. 4.41), de nuevo con chambrana, pero ajustada en su morfología (interior y exterior) a un modelo que redunda en el del ábside meridional románico de la catedral jaquesa (Fig. 4.42-4.43), con arquivolta baquetonada sobre capiteles y columnillas de base ática, aunque sin la moldura ajedrezada que allí sirve de imposta a los capiteles y que se prolonga a lo largo del muro absidal en horizontal. La solución aquí es, en cambio, mucho más sencilla que la de San Pedro de Jaca, aunque bebe de aquélla, pues se emplean semicolumnas adosadas para organizar los volúmenes verticales, que arrancan desde un zócalo bajo pero que, en modo diverso a como sucede en la catedral jacetana, no se distribuyen a razón de dos superpuestas en altura e interrumpidas por una imposta, sino que se prolongan hasta el alero donde se dispuso un friso de canecillos.

### **4.2.3. La empresa escultórica**

Si la eclosión de la escultura monumental a partir del último cuarto del siglo XI se convirtió en uno de los muchos y variados vehículos para vertebrar los tres ejes fundamentales de la realidad histórica de la Europa continental e insular de entonces, esto es, el social, el religioso y el cultural; si el fenómeno fue inherente al arte del momento y, con ello, a la definición de la estética; si de entre todas las posibles coordenadas espaciales, el reino de Aragón estuvo, como tantos otros lugares, especialmente predispuesto a convertirse en escenario privilegiado para su desarrollo; y si el género llevaba ineludiblemente aparejado la construcción de unos precisos repositorios, entonces, de la iglesia monástica de Santa María

---

hecho pensar que no se esculpió in situ (LAPEÑA, 1991, p. 49), o bien y como parece más verosímil, que su colocación fuera posterior a la terminación del portal (OCÓN, RODRÍGUEZ ESCUDERO, 1987, p. 260).

<sup>1847</sup> Aunque no queda rastro alguno de las dependencias claustrales, una imagen idealizada la ofrecen las ilustraciones antiguas (QUADRADO, PIFERRER, 1839-1865 (1974)) y otras instantáneas de principios y mediados del siglo XX. (Fig. 4.44-4.45).

de Santa Cruz de la Serós y, en realidad, de otros tantos espacios del conjunto cenobítico, puede decirse que fueron sin duda pensados para contribuir a ello de un modo decisivo.

No es que templo y dependencias monásticas nacieran como causa de lo artístico, pero el arte será, en efecto, consecuencia de su nacimiento. Y las circunstancias y razones por las que uno concibe y da a la luz una obra están asociadas a los intereses y a los posibles de quien lo decide, en nuestro caso, de sus promotores, así como de ellos depende el corolario que es la participación de los individuos que le dan el ser: artista, *concepteur* y espectadores. En la Serós se ideó el encargo para edificación de una fábrica a la que se quiso dotar de decoración escultórica, repercutiéndola no sobre un ámbito específico sino, de hecho, en bastantes de ellos, y se delegó además la creación en un grupo de personalidades que con su maestría hicieron que su aporte sirviera a aquella misma definición de la plástica románica. ¿Debería pensarse que fue fruto del azar o de la casualidad que se eligiera a un escultor, con sus colaboradores, capaz de semejante contribución? A no ser que quienes patrocinaron la intervención vivieran enajenados a la realidad de su tiempo y de su entorno, a priori podría entenderse que fue una decisión meditada y consciente.

Y aquellos artifices respondieron, en función de sus capacidades, de la mejor manera que supieron, y vaya si rindieron. La secuencia del proyecto no pudo ser muy distinta de la que se deduce normalmente para cualquier empresa donde arquitectura y escultura formen un todo homogéneo, esto es, primero la elección de un maestro de obras, del que la caracterización arquitectónica del conjunto ya reveló estar especialmente capacitado; después, en función de ciertas premisas, este arquitecto, definido el plan, seleccionaría a su vez a un grupo de canteros y escultores que trabajarían bajo su atenta dirección; por último, el maestro de obras tanto como el escultor hubieron de distribuir coordinadamente las tareas, esto es, el segundo en lo decorativo, y el primero sin dejar ni un momento de supervisar tanto lo edilicio como lo ornamental. Si lo que nos interesa ahora es entender mejor cómo debió obrarse lo escultórico, no puede partirse de la premisa errónea de que necesariamente un solo artesano se encargara de la labra de los elementos que debían decorar dos portales monumentales, la nave, la torre, las capillas, la cámara alta, la cabecera, otras estructuras del cenobio que por desgracia han desaparecido y un sarcófago, que son los elementos del monasterio que recibieron decoración. No es que nadie lo haya supuesto así, pero sí ha habido la tendencia historiográfica a querer reducirlo a las menos manos posibles.

Hace décadas que el método, según lo moldearon los que estudiaron la escultura hispano-languedociana con mayor entrega en estas geografías, invita a abandonar

reconstrucciones morellianas que pongan fin a la apetencia, quizá más cómoda, de querer atribuirlo todo a unos poquísimos individuos.<sup>1848</sup> Y, aún así, todo lo que se ha relacionado con la escultura de la Serós si no se ha explicado desde estos mismos parámetros, directamente no se ha explicado. Quizá porque ello supone, en pro de poder darle salida, el enfrentarse al estudio de dos personalidades tan complejas, más una que la otra, como las del llamado *Maestro del Sarcófago de doña Sancha* y el anónimo artista con el que estrechamente colabora, aunque no será porque las pautas no fueran ya lo suficientemente bien puestas por D. Simon en relación a la obra que los bautiza.<sup>1849</sup> Quizá también porque las dinámicas asociadas a la itinerancia artística no lo resuelven todo y ni mucho menos en todos los contextos. Uno, a estas alturas del *percorso formativo*, se ve incapaz de afrontar con solvencia este tipo de cuestiones, pero la circunstancia obliga, por lo que en el recorrido de las siguientes líneas, más que construir un estado de la cuestión, se intentará poner sobre el tablero de juego algunas ideas de las que, necesariamente, si es que algo de ello tiene el más mínimo fundamento, se deberá tomar el testigo, ya sea este relevo propio o de otros.

De los estudios del llamado *Sarcófago de doña Sancha*, la obra escultórica más paradigmática y de mayor trascendencia histórico-artística de todo el conjunto monástico de Santa María de Santa Cruz de la Serós (Fig. 4.01), sólo hay dos tesis que se hagan prácticamente indisputables: la primera, que la parte anterior y el lateral corto izquierdo del sepulcro son obra de una mano (Fig. 4.46, 4.47), mientras que la posterior y el lateral corto del lado contrario se deben a otro artesano (Fig. 4.48-4.49);<sup>1850</sup> la segunda, que ambos artífices trabajaron en el mismo espacio de tiempo.<sup>1851</sup> De estos dos llamémosles “maestros”, aunque sea francamente difícil discernir si uno estuvo, en realidad, supeditado a la dirección del otro como miembro de su taller, nos interesa, antes de nada, bautizarlos, no porque se quiera favorecer un enfoque biografista, sino en aras de no generar confusión en el estudio. Del primero respetaremos la denominación que tradicionalmente le ha asignado la literatura como *Maestro del Sarcófago de doña Sancha*, y al segundo le llamaremos, a tenor de lo que sabemos, *Maestro del dorso*. Parece vano tener que decir que no se persigue la reconstrucción biográfica de estas personalidades y que no hay intención alguna de que el nombre dado al segundo perdure ni nada por el estilo, pero así queda dicho, ni que sea para anunciar que la

---

<sup>1848</sup> MORALEJO, 1986a, p. 89-112; SIMON, 1981, p. 159-160.

<sup>1849</sup> SIMON, 1977; SIMON, 1979, p. 107-124.

<sup>1850</sup> SIMON, 1977, p. 20-23, donde describe minuciosamente las particularidades formales que los diferencian.

<sup>1851</sup> Sobre la contemporaneidad, M. L. Quetgles explica en detalle cómo las enjutas de los extremos de cada uno de los frentes largos en correspondencia con el que se le asignó trabajar a cada uno de los dos escultores quedan sin trabajar por no poder invadir respectivamente el espacio del otro artífice en el lado corto correspondiente (Fig. 4.50): QUETGLES, 2011b, p. 212-213.

intención de este análisis es otra, fundamentalmente la de esclarecer lo que tiene a ver con los promotores de las obras del monasterio de la Serós.

Pues bien, al *Maestro del Sarcófago de doña Sancha* se le han atribuido al margen de lo ya aludido, tres capiteles del convento jacetano, representando el primero la Anunciación (Fig. 4.51), el segundo la Adoración de los Magos (Fig. 4.52), y el tercero otros dos pasajes bíblicos, los de la Huida a Egipto y la Matanza de los Inocentes (4.53).<sup>1852</sup> El del Anuncio decora una de las columnas de la cámara alta, mientras que los otros dos, conservados in situ, aparecen hoy exentos y deslocalizados. Los dos primeros se labraron únicamente en tres de sus caras, pero el último se decoró en todos los frentes. Su catálogo, sin embargo, fue ampliado con obras que escapan las fronteras del monasterio y que nos llevan a dos ciudades distintas. De la catedral de San Pedro de Jaca se le adjudicó el capitel de San Sixto con escenas de la vida de san Lorenzo del pórtico meridional (Fig. 4.54),<sup>1853</sup> junto con otro capitel con la Anunciación y la Natividad que también se intuye procedente del antiguo claustro (Fig. 4.55).<sup>1854</sup> En Huesca, en cambio, o más específicamente en el monasterio de San Pedro el Viejo, se vio su mano en el tímpano de la Epifanía que decora uno de los portales del templo que abre al claustro (Fig. 4.56).<sup>1855</sup> El corpus del *Maestro del dorso* sería, aparentemente, igual de amplio o más que el de aquél, pues se le ha hecho responsable de los capiteles historiados del portal occidental del monasterio,<sup>1856</sup> así como del tímpano norte de la misma iglesia monástica oscense de San Pedro el Viejo (Fig. 4.57).<sup>1857</sup>

Con la genialidad que lo caracterizaba, ya explicaba S. Moralejo que seguramente no siempre se comprenden bien dos conceptos de amplio uso en la literatura histórica-artística como son los de “taller” y “secuencia”. En referencia al primero, razonaba que la frecuencia con que se debían formar nuevos talleres en torno a maestros de primera fila, sin ser directamente “discípulos” del mismo, debía ser mucho más alta de lo que habitualmente pensamos, siendo también más versátiles los artesanos de lo que normalmente se sospecha. Para ilustrarlo proponía el ejemplo de la decoración de la iglesia del castillo de Loarre, donde un grupo de artífices de habilidad modesta reprodujo en un mismo conjunto los estilemas propios de la tradición jaquesa en torno a las realizaciones del *Maestro de Jaca*, con otros asociados a la

<sup>1852</sup> CANELLAS, SAN VICENTE, 1996; QUETGLES, 2011a, p. 22. Cfr. OCÓN, 2015a, p. 128-132.

<sup>1853</sup> PORTER, 1924, p. 165-179; BEENKEN, 1925, p. 110-111; FRANCOVICH, 1940, p. 226-228, 232-234; ARCO, 1942, p. 363; GUDIOL I RICART, GAYA, 1948, p. 149; DURLIAT, 1962, p. 25, 65; CANELLAS, SAN VICENTE, 1971, p. 160, 236; SIMON, 1979, p. 114; OCÓN, 2015a.

<sup>1854</sup> SIMON, 1977, p. 67-93. Cfr. OCÓN, 2015a, p. 126-132.

<sup>1855</sup> SIMON, 1979, p. 119-124. Cfr. OCÓN, 1985, p. 87-100; OCÓN, 1987a, I, p. 203-232, II, p. 178-180.

<sup>1856</sup> Sobre la heterogeneidad de materiales, calidades y manos de la decoración del portal occidental remito a la reciente síntesis de: SERRANO, 2012-2013, s.p.

<sup>1857</sup> SIMON, 1979, p. 119-124. Cfr. OCÓN, 1985, p. 87-100; OCÓN, 1987a, I, p. 203-232, II, p. 178-180.

experiencia tolosana, tanto del estilo Gilduin como sus derivaciones en el propio Saint-Sernin, así como del que caracteriza a los escultores de la Porte des Comtes, e incluso del eco de lo tolosano en el claustro de Moissac. En cuanto al segundo, explicaba la importancia de entender la “secuencia”, no en términos de degradación técnica y, por tanto, en sentido “evolutivo”, sino como modos diversos que tienen los artistas de afrontar un reto técnico, compositivo, formal e incluso iconográfico común o afín.<sup>1858</sup>

Por otro lado, tampoco puede olvidarse la concurrencia en el seno de la performance decorativa de dos elementos ulteriores, que el autor hubo de glosar también magistralmente, el de copia “endógena” de los maestros principales por parte, ahora sí, de canteros con menos pericia, y el de *fluencia* de las formas que supone una diferente traducción plástica de ese mismo lenguaje ya sea por el mismo escultor u otros en su estela, tomando como punto de partida las convenciones formales, léxicas y sintácticas que constituyen recetas de taller, y que, en cuanto tales, tienen la génesis en el arte del propio maestro. Es en una interrelación de todas estas cuestiones donde quizá se encuentra la clave para explicar, no sólo qué sucede en la Serós, sino para con las obras que se han conectado con sus dos escultores principales. Todo este tipo de intercambio que a S. Moralejo sólo le llevó un artículo sintetizarlo,<sup>1859</sup> sí es que, en verdad, es aquí de aplicación, podría acercarnos un poco más a comprender el horizonte temporal de su creación y, con ello, deducir si fue alguna o algunas de las mujeres que aquí se han tratado las que fueron responsables para su encargo. Por correlación, todo ello aportará algún extremo más para fijar de manera aproximativa la cronología de la fábrica, como también los particulares iconográficos, habida cuenta que no hay constancia documental a penas que permita vincularlas directamente con la dicha escultura.

#### 4.2.3 a) *Ne recorderis peccata mea*: un sarcófago para ganarse las puertas del cielo

Ya recordaba D. Simon que, en realidad, no hay prueba sólida para asegurar que la obra tradicionalmente conocida como *Sarcófago de doña Sancha*, hoy custodiada en una sala del monasterio de las monjas benitas de San Ginés de Jaca a donde se trasladó la comunidad de religiosas de Santa María de Santa Cruz de la Serós con su fundación en 1555,<sup>1860</sup>

---

<sup>1858</sup> MORALEJO, 1986a, p. 83-84.

<sup>1859</sup> MORALEJO, 1986a, p. 79.

<sup>1860</sup> Recordaba F. Oliván que el traslado de la congregación a Jaca en 1555 no conllevó la transferencia del conocido como *Sarcófago de doña Sancha* pese a que sí arrancaran entonces las monjas los sepulcros del lado del presbiterio (OLIVÁN, 1974, p. 138). R. del Arco dio una relación pormenorizada de varios de los sepulcros instalados en Santa María de Santa Cruz de la Serós, concretamente en una desaparecida capilla del claustro del monasterio y colocados



custodiara los restos mortuorios de Sancha Ramírez.<sup>1861</sup> Que hubo un sepulcro dentro de la iglesia monástica de la Serós en el que se hicieron descansar los restos de la dama es más fiable pues así lo consignaba Joao Batista Lavanha en 1610. En las notas manuscritas de su *Itinerario del Reino de Aragón*, publicadas muy posteriormente en 1895, ya refería que justo dentro del templo, en el lado izquierdo había un sarcófago, al centro de cuya tapa se había grabado el siguiente epígrafe: HIC REQUIESCIT SANCIA.<sup>1862</sup> Él aseguraba en aquellas mismas líneas que la pieza pertenecía a la “Sancha” que había fundado el convento en 1071, hecho por el cual, difícilmente podía ser otra que Sancha Ramírez.<sup>1863</sup>

También se conoce que en 1622, esto es, doce años después de las anotaciones de J. B. Lavanha, los huesos de tres mujeres, a las que cabe identificar con Sancha Ramírez, Urraca Ramírez y Teresa Ramírez, por referenciarse como hijas de Ramiro Sánchez I, habían sido trasladados de la iglesia de la Serós a la iglesia del cenobio jacetano de San Ginés.<sup>1864</sup> Lo atestigua una placa conmemorativa del traspaso que fue creada en 1640 y en la que se grabó lo siguiente (Fig. 4.58):

AQUI JAZE D(oña) VRRACA  
MONJA Y FV(n)DADORA D(e) (e)ST(e) REAL  
MONASTERIO D(oña) SANCIA CONDESA  
D(e) TOLOSA Y D(oña) TERESA D(e) PR(ov)E(n)ZA  
HIJAS DE RAM(i)RO REI DE ARAGON |  
TRASLADO SVS GVESOS DEL MONAS||  
TERIO DE S(anta) + DE LA SERÓS ABADESA LA  
MUI ILL(ustrisim)A S(eñora) D(oña) GERONIMA ABARCA ABA||  
DESSA A 22 DE NOBIEMBRE DE 1622  
HIZOSE A 10 DE MAIO DE 1640

---

junto a su altar, el de Urraca Ramírez en el lado de la Epístola, el de Teresa Ramírez en el bando opuesto y el de Sancha Ramírez detrás de ambos (ARCO, 1919, p. 158). Muy sugestivamente ha recordado M. Serrano una ilustración novecentista donde junto al todavía en pie recinto del claustro apoyan y yacían varios sarcófagos: QUADRADO, PIFERRER, 1839-1865 (1974), p. 193. Cfr. SERRANO, 2012-2013, s.p. Se inclina J. Martínez de Aguirre por considerar que el sepulcro de Sancha Ramírez pudo estar colocado en la capilla del brazo norte del transepto: MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2003b, p. 139.

<sup>1861</sup> SIMON, 1977, p. 23.

<sup>1862</sup> “dentro de la iglesia, en el lado izquierdo hay un tumulo grande muy toscamente labrado. En medio de la piedra que lo cubre habia unas letras, ya borrossas, de las que solo pude leer estas: HIC REQUIESCIT SANCIA” (sic.): LAVANHA, 1610 (1895), p. 42.

<sup>1863</sup> LAVANHA, 1610 (1895), p. 42.

<sup>1864</sup> Argüía D. Simon que obviamente esto tampoco era prueba suficiente para identificar la obra con la descrita por J. B. Lavanha (SIMON, 1977, p. 24).

Ciertamente que esta placa fue colocada en Jaca junto al que se conoce como *Sarcófago de doña Sancha* (Fig. 4.01) y también es verdad que en el sermón recitado por Juan Briz Martínez recordando el traspaso de 1622 ya se daba suficiente crédito a que la pieza que se movió aquel año, podía identificarse con el sepulcro que J. B. Lavanha había visto en 1610 al interior de la iglesia de la Serós. Insinuaba D. Simon que, en todo caso, no había modo de corroborar, más que si uno se fía de la apreciación del cartógrafo portugués, que la inscripción de la tapa del sepulcro, perdida, -como tampoco es de todos modos la cubierta actual de la pieza conservada aquélla misma grabada-, aludiera a Sancha Ramírez.<sup>1865</sup>

La obra que ha sobrevivido, de la que aquí a priori, y por el bien de avanzar en esta investigación (Fig. 4.01), se recelará menos en cuanto a que efectivamente corresponda con la que vio J. B. Lavanha en 1610 y con la que posteriormente se trasladó a Jaca, presenta un aparato iconográfico que también ha sido ampliamente estudiado. Decorado en sus cuatro lados, largos y cortos, como ya se ha insinuado antes, no puede sino hacerse una caracterización en principio independiente de cada costado. En el frente tres escenas distintas están compartimentadas en tres registros horizontales gracias a la figuración de dos arquerías que inscriben las laterales (Fig. 4.46), aunque proporcionando indirectamente también el enmarque lateral a la central. Empezando desde la izquierda, bajo la arquitectura se figuraron tres eclesiásticos tonsurados (Fig. 4.59), los de los laterales sosteniendo, el del extremo, un libro abierto, así como un incensario y un objeto que podría ser un aspensor o un quemador el que encabeza la procesión,<sup>1866</sup> pues la representación de tres cuartos de los tres personajes revela el movimiento, como si se dirigieran hacia el centro del sarcófago. El que media entre ellos porta báculo y, como tal, bien puede identificarse con un obispo con los dedos de la mano derecha alzados y bendiciendo.<sup>1867</sup>

Dos águilas con las alas desplegadas y sosteniendo entre las zarpas un volumen constituyen, en esencia y junto a la columna que internamente delimita el arco a cada lado (Fig. 4.60), -sobre la que alzan-, el encuadre del tema central: una *elevatio animae* (Fig. 4.61),<sup>1868</sup> con dos parejas de ángeles sujetando una mandorla que acoge al interior el que debe suponerse como el cuerpecillo desnudo del difunto, esto es, la tradicional fórmula de representación juvenil del alma del finado. Más interesante a nuestros propósitos es la

---

<sup>1865</sup> SIMON, 1977, p. 23-25; SIMON, 1979, p. 110.

<sup>1866</sup> También procesionando los intuía D. Simon (SIMON, 1977, p. 20).

<sup>1867</sup> Esta identificación fue tan temprana como del siglo XIX (CARDERERA, 1855-1864, I, 4). Cfr. JULIA ARA GIL 2003, p. 161-200, esp. p. 197.

<sup>1868</sup> Para una síntesis de la caracterización de la escena de la *elevatio animae* en la península ibérica durante el período medieval: RAMOS DIAS, 2014, p. 127-140, esp. p. 132, incluso con atención a la del *Sarcófago de doña Sancha*.

presencia bajo la arcada diestra de tres mujeres (Fig. 4.62). Una de ellas, en posición central, descansando en una silla en forma de aspa, con la mano derecha sobre el regazo y sosteniendo con la opuesta un libro hacia el que parecen dirigir la atención las figuras laterales. La del extremo hacia el exterior tiene la mano alzada y muestra la palma, mientras que su homóloga del flanco contrario tiene ambas manos reposando sobre el vientre, ambas sentadas.

El lado corto de la derecha presenta un crismón perlado con las letras del monograma y al centro un medallón circundando un *Agnus Dei* que porta la cruz (Fig. 4.49, 4.63). Así como el símbolo anicónico ocupa aquí todo el espacio, en el costado opuesto, un gran medallón central está cercado a ambos lados por follaje vegetal, conteniendo dentro una pareja de grifos con los cuerpos vueltos y las cabezas afrontadas (Fig. 4.47). Cierra la decoración el lado largo posterior, organizada también entre niveles horizontales, allí todos delimitados, sin embargo, por una triple arquería, en cuyas enjutas se intercaló algún adorno fitomórfico (Fig. 4.48). Empezando, de nuevo, desde la izquierda, las figuras de las dos primeras arcadas parecen ideadas para representar una única escena (Fig. 4.64-4.65). Dos jinetes a lomos de los correspondientes corceles se encaran de frente, empuñando ambos lanza y escudo pero el primero ofreciendo al espectador una visión más clara del arma de ataque, y el segundo de la de defensa. El personaje que remata el lado parece totalmente independiente para con aquel contenido, cabalga sobre un león al que abre las fauces con sendas manos (Fig. 4.66).

Hasta la fecha no se ha dado una lectura homogénea de la iconografía del sarcófago, ni si quiera de ninguno de sus frentes, mucho menos en términos programáticos. Ciertamente, a los grifos se han asociado connotaciones escatológicas, y encajan bien en el tipo de repertorio funerario asociado a los sarcófagos desde la tardo-antigüedad y sobreviviendo, por supuesto, hasta los tiempos que nos ocupan, como ejemplifican las laudas sepulcrales del panteón de San Juan de la Peña o el sarcófago-osario del Museo de Huesca (Museo de Huesca, MdH N.I.G 10970) procedente igualmente del monasterio de la Serós y estilísticamente relacionable que el sepulcro mayor (Fig. 4.67).<sup>1869</sup> Sobre la escena que compete al clero, la interpretación más plausible sigue siendo la de una recreación del ordo de difuntos<sup>1870</sup> y, en particular, la representación del cortejo fúnebre o incluso cualquier otra parte del rito de las que involucraban un recorrido procesional.<sup>1871</sup> Como alternativa, M. L. Quetgles recientemente propuso que pudiera tratarse de una alusión a la introducción de la liturgia

---

<sup>1869</sup> Así vuelve a insistir en ello M. L. Quetgles en su lectura del programa iconográfico del sarcófago: QUETGLES, 2011a, p. 23. Cfr. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2003b, p. 146.

<sup>1870</sup> SIMON, 1995, p. 85. A favor de esta interpretación se ha vuelto a pronunciar recientemente S. García González (GARCÍA GONZÁLEZ, 2015, p. 43-46).

<sup>1871</sup> Para un recorrido por la codificación del ordo de difuntos desde la antigüedad hasta la edad media: GARCÍA GONZÁLEZ, 2015, p. 31-41.

romana en Aragón, de la que haría la autora especialmente facilitadora a Sancha Ramírez.<sup>1872</sup> Sucede, sin embargo, que no hay nada que pruebe que la condesa influenció particularmente la sustitución del rito, más allá de una general adhesión a la causa reformista bajo el paradigma gregoriano, que ejemplifica el sometimiento de Siresa a su autoridad en correspondencia con el momento en que se reforma la comunidad bajo los preceptos agustinianos. No se quiere insinuar, no obstante, que Sancha Ramírez no fuera partidaria de los cambios sugeridos por las directrices de la Santa Sede y sus legados franceses, de hecho, todo lo contrario, pues así se lo hubo de reconocer el propio Urbano II.<sup>1873</sup> Ocurre, empero, que no hay evidencia en la celebración reproducida en el sarcófago que delate un particularismo ritual romano respecto de uno hispano y que pudiera inclinar la balanza así a favor de la propuesta de dicha autora.

La presencia del crismón, por supuesto, es muy significativa, emparejándose en la Serós con los dos que se instalaron en los portales sur y oeste del templo (Fig. 4.39-4-40). Sobre la significación del occidental se ha discutido en abundancia para intentar defender su relación con el que corona el hastial de Poniente en San Pedro de Jaca (Fig. 4.68-4.69),<sup>1874</sup> tanto como para cuestionar las divergencias iconológicas con respecto a aquél.<sup>1875</sup> De los aspectos que los acomunan, la presencia circundante de una pareja de leones y de una flor bajo el felino de la diestra, aunque, en realidad, en cuanto a lo icónico hasta ahí. Si en Jaca las flores inscritas entre los brazos del crismón se han leído como una alegorización de estrellas que podrían remitir al componente celeste del sueño de Constantino con la revelación del lábaro, en la Serós se ponen en relación figurativa con el león y no con el signo constantiniano, pudiendo revelar, así, una incomprensión del significado que se promueve en Jaca.<sup>1876</sup> Ello quizá vendría reforzado por el ejemplar del portal meridional donde el crismón no es siquiera tal más una rueda, del tipo, sí, de las que campearán otras innumerables portadas en Aragón,

---

<sup>1872</sup> QUETGLES, 2011a, p. 23.

<sup>1873</sup> "*eiusdem operis adiutricis*" (propiciadora de su obra) [Trad. Autora]: DURÁN, 1962, p. 66-67.

<sup>1874</sup> De la abundantísima literatura sobre el tímpano de Jaca se remite a los estudiados que en mayor profundidad discuten las cuestiones críticas: PORTER, 1924, p. 165-179; TORRES BALBÁS, 1926, p. 43-48; PORTER, 1928, p. 70; DOLÇ, 1953, p. 423; VIVES, 1956, p. 391-394; SENÉ, 1966, p. 365-381; DURÁN, 1967, p. 100-103; CANELLAS, SAN VICENTE, 1971, p. 159-160; MORALEJO, 1977, p. 173-198; CAAMAÑO, 1978, p. 200-207; CALDWELL, 1980, p. 23; OCÓN, 1983, p. 242-263; FAVREAU, *et al.*, 1985, p. 6-7; OCÓN, RODRÍGUEZ ESCUDERO, 1986, p. 259-263; ESTEBAN LORENTE, 1993, p. 143-161; SIMON, 1994, p. 405-419; KENDALL, 1996, p. 405-434; FAVREAU, 1996, p. 535-560; KENDALL, 1998, p. 122-138; ESTEBAN LORENTE, 1999, p. 451-472; HOYO, 2001, p. 317-322; OCÓN, 2003, p. 75-101; OCÓN, 2004, p. 217-226; FAVREAU, 2003b, p. 625-635; FAVREAU, 2004, p. 7-10; GARCÍA GARCÍA, 2010, p. 69-89; GARCÍA GARCÍA, 2016b, p. 208-211; BROWN, 2017, p. 199-223.

<sup>1875</sup> TORRES BALBÁS, 1926, p. 290; ARCO, 1942, p. 79, 375; CAMÓN AZNAR, 1943, p. 129; CHUECA GOITIA, 1965, p. 189; CANELLAS, SAN VICENTE, 1979, p. 18-19; OCÓN, RODRÍGUEZ ESCUDERO, 1986, p. 259-263; KENDALL, 1998, p. 63; LAPEÑA, 1993, p. 23; LAPEÑA, 1999, p. 48; CABAÑERO, 2007, p. 238.

<sup>1876</sup> Así se ha considerado recientemente (GARCÍA GARCÍA, 2016c, p. 71-72), pese a que antes se tomaba como precedente de las de la Serós precisamente las de Jaca (WHITEHILL, 1941 (1968), p. 257). D. Ocón sí veía en cambio ciertas resonancias celestiales (OCÓN, 1989, p. 125-136).

pero al fin y al cabo encarnando una degeneración del símbolo. De ahí que el hecho de que el espacio entre sus radios esté poblado de flores tampoco implica que se pretendiera evocar la acepción del jaqués, más si a caso una vulgarización del modelo.

Por otro lado, del buen nutrido de propuestas semánticas en torno al tímpano de Jaca y su contenido icónico y epigráfico que condensa el racimo anagramático *rex-lex-lux-pax*, en realidad, el único sentido que puede directamente trasponerse al portal de Poniente de la Serós es el penitencial que desarrolló en su momento S. Moralejo para Jaca.<sup>1877</sup> La inscripción que campea tanto el crismón como el enmarque inferior del tímpano abunda en ello:

+ IANUA SVM PERPES, PER ME TRANSITE, FIDELES FONS EGO SVM VITAE, PLVS ME QVAM  
VINA SITITE VIEGINIS HOC TEMPLUM QVISQVIS PENETRARE BEATVM||  
||CORRIGE TE PRIMVM, VALEAS QUO POSCERE CHRISTUM<sup>1878</sup>

Aunque en el monasterio no hay una correlación tan directa entre epigrafía e imagen como en Jaca,<sup>1879</sup> donde la representación del individuo postrado bajo el león sirve a conectar la imaginería con la performance litúrgica del rito de reconciliación de los penitentes de Jueves Santo, el “corrígete primero” translitera el mismo tipo de purificación ritualista. No puede dejar de llamarse la atención tampoco sobre el modelo en el que pudo inspirarse la figuración de los leones de la Serós, si es que ciertamente fue necesario recurrir a un modelo, siendo quizá el tema lo suficientemente conocido y experimentado. De ambos y no sólo de uno como en la catedral jaquesa, se ha incidido aquí en la ferocidad, el mismo atributo con que se reviste allí al león que aplasta las bestias, pero expresado aquí en modo más sintético por vía de las terribles dentaduras que asoman en sus bocas y la serpiente que mastica el de la izquierda. Por ello se hace más clara la voluntad de representación tipológica encarnando los leones a Cristo y la bestia serpentiforme el pecado al que vence el Dios omnímodo. No puede desvincularse, además, la puesta en escena de este trasunto salvífico de la única de las dos figuraciones historiadas de la portada de la Serós que puede identificarse más o menos eficazmente (Fig. 4.70), esto es, la representación de Daniel en el foso de los leones, no sólo por la lectura del profeta como figura de Cristo y de su Resurrección,<sup>1880</sup> sino de las fieras que lo acompañan en el hoyo como alegoría del Juicio Final.<sup>1881</sup> De resultas, cobra todavía más sentido si cabe la

<sup>1877</sup> MORALEJO, 1977, p. 179-190; MORALEJO, 1979, p. 79-106; CALDWELL, 1980, p. 25-42; SILVA, 2010, p. 111-135.

<sup>1878</sup> (Soy la puerta eterna, pasad por mí, fieles. Yo soy la fuente de la vida, deseadme más que a los vinos. Quienquiera que entres en este feliz templo de la Virgen, corrígete primero para que puedas invocar a Cristo) [Trad. DURÁN, 1973]

<sup>1879</sup> Sobre la diversidad semántica de las inscripciones entorno a los tímpanos de Jaca y la Serós: SIMON, 2012, p. 912-913.

<sup>1880</sup> TRAVIS, 2000, p. 56.

<sup>1881</sup> OLAÑETA, 2009, p. 6-34.

sacralización anagógica del espacio de la puerta del templo, aquí especialmente sugerido por el documento epigráfico que recuerda literariamente que el umbral es “fuente de vida”, y tal que propuso D. Ocón, como metáfora de la puerta del cielo y medio, por tanto, de tránsito del condenado que se arrepiente al que se salva en la renuncia al pecado.<sup>1882</sup>

Quizá es demasiado presuntuoso querer extrapolar la experiencia liminal que personifica el portal al sarcófago en sí mismo, pero allí el crismón, especialmente significado por vía de un *Agnus Dei* vuelve a remitir al sacrificio para la remisión de los pecados. Para D. Simon estaba claro que los caballeros en liza del dorso no tenían nada a ver en absoluto a la trama de “conquista” pues ninguno tenía especial caracterización musulmana (Fig. 4.64-4.65).<sup>1883</sup> M. L. Quetgles sugería si pudiera tratarse de una evocación al conflicto tácito que enfrenta a Sancho Ramírez con Alfonso VI por las tensiones de anexión territorial, representándose así de forma simbólica este “enfrentamiento”. Una propuesta en línea, por tanto, de su lectura de la mayor parte de la figuración del sarcófago como una traducción visual de las efemérides de la condesa. Ocurre, no obstante, que aunque Sancha Ramírez se vio afectada por el mismo contexto por el que, de hecho, suplanta temporalmente a su hermano García Ramírez en la gestión de las rentas del obispado de Pamplona, uno podría preguntarse hasta qué punto esto podría tener la misma relevancia quince años después cuando se sabe documentalmente que fallece la dama (1097).<sup>1884</sup> De ser ciertas sus teorías, la imaginería del sarcófago habría sido concebida como elogio o auto-elogia de Sancha Ramírez pero... ¿cómo entroncar otras imágenes del sepulcro, de contenido explícitamente escatológico con todo ello? Por ello se intuye más plausible poder interpretar la escena como una psicomaquia,<sup>1885</sup> en la que uno de los milites encarnaría la piedad y el bien, y el otro el vicio y el pecado.

De hecho, de entre todas las escenas todavía no se ha comentado la del personaje que parece intentar desquijarar un león (4.66). Frente a la convencional identificación con el joven David asesino de leones,<sup>1886</sup> se antoja más adecuada la del Sansón que recoge miel de la boca de la bestia<sup>1887</sup> y que D. Ocón ha justificado recientemente en base a la interpretación

---

<sup>1882</sup> OCÓN, 1989, p. 125-136. Cfr. KENDALL, 1993, p. 111-128.

<sup>1883</sup> Como así proponían R. Lejeune y J. Stiennon: LEJEUNE, STIENNON, 1971, p. 26-27.

<sup>1884</sup> Es en 1097 cuando Pedro Sánchez I cumple las voluntades testamentarias de su tía Sancha Ramírez afirmando sobre las casas que dona a Santa María de Santa Cruz de la Serós que eran las que la condesa poseía en vida: UBIETO ARTETA, 1051, p. 258-261, doc. 35-36. También M. GONZÁLEZ MIRANDA colocaba la muerte de Sancha Ramírez en aquel año: GONZÁLEZ MIRANDA, 1956, p. 193-194.

<sup>1885</sup> CANELLAS, SAN VICENTE, 1971, p. 237-238; RUIZ MALDONADO, 1978; p. 75-81; SIMON, 1979, p. 107-124; LAPEÑA, 1993, p. 56; SIMON, 1995, p. 79.

<sup>1886</sup> QUETGLES, 2011a, p. 23.

<sup>1887</sup> Así se había propuesto ya la identificación de Sansón (ROCHE, 1954, p. 44).

patrística del pasaje bíblico como prefiguración de la Resurrección de Cristo.<sup>1888</sup> Como ella misma señala, el tema justificaría mejor así su presencia en una obra funeraria, sin olvidar otro apunte suyo sobre cómo en la órbita de adhesión a la causa gregoriana, esta iconografía tendrá amplia difusión, sobre todo desde principios del siglo XII, en los territorios bajo dominio de Matilda de Toscana, como metáfora de las relaciones antagónicas Imperio-Papado.<sup>1889</sup>

Por último, quizá la escena más problemática es la que afecta a la representación de las tres féminas. Si la del centro ha sido reiteradamente identificada sin ambages con Sancha Ramírez,<sup>1890</sup> de las laterales se ha dicho retratar monjas<sup>1891</sup> o a sus hermanas, Urraca Ramírez y Teresa Ramírez. Para empezar puede decirse que no se pensó, lógicamente, como un retrato de donantes, pues difícilmente tendría lógica la donación de un sepulcro que más que servir a los propósitos de las religiosas de la iglesia a la que se “ofrecería”, salvaría los propios del que se hizo enterrar y de quienes quisieran salvaguardar su *memoria*. Sucede, además, que lo que la mujer del centro sostiene en las manos, más que un diploma parece un volumen (Fig. 4.62). Hay un detalle, no obstante, que abogaría a favor de hacer corresponder su identidad con la de la condesa, esto es la silla de tijera, que bien puede leerse como silla curul y con ello tal que atributo episcopal. Por supuesto que la regencia de Sancha Ramírez al frente de la mitra pamplonesa no puede tenerse en términos pastorales ni clericales, más que como administradora extemporánea de los bienes del obispado. No obstante, su efímera y transitoria presidencia episcopal, en todo caso, bien podrían haber servido a querer caracterizarla en modo semejante.

Y así, si buena parte del contenido figurativo del sarcófago, desde la *elevatio animae* y las exequias, pasando por los grifos, puede leerse en clave funeraria, y si el resto tiene connotaciones decididamente escatológicas, vertebradas como analogías sobre la reprobación del pecado y la necesidad de purgarlo con los mismos fines salvíficos que alegorizan las figura y pre-figura del *Agnus Dei* y de Sansón, no puede dejar de decirse que precisamente la composición del oficio de difuntos y la codificación del *ordo defunctorum*, respondieron a la necesidad de ritualizar y sistematizar las ceremonias para hacer presente a los vivos el dogma más importante, el de la esperanza en la resurrección, pues como entendía san Agustín, los

---

<sup>1888</sup> Se destacaba no hace mucho el valor de figura como Sansón y Daniel tal que prototipos del combate espiritual: ANGHEBEN, 2003, p. 189-191.

<sup>1889</sup> OCÓN, 2015a, p. 135-136. Reforzaría la tesis de D. Ocón una particularidad iconográfica que notaba P. Brown según le fue transmitida por T. Martin, esto es, que el león del sarcófago parece acercarse la pata al hocico como queriendo lamérsela (BROWN, 2017, p. 216).

<sup>1890</sup> CAMPO, 1987, p. 257-278; QUETGLES, 2011a, p. 23.

<sup>1891</sup> R. del Arco no sólo tenía pocas dudas de que aquella mujer era la condesa, sino que la hacía presente, igualmente, en la escena del clero, como vestida en ropas de obispo o de abad y acompañada por dos monjas (ARCO, 1913a; ARCO, 1913b; ARCO, 1919, p. 158-161).

rezos ante Dios por los difuntos ofrecían las bases en las que se anclaba la creencia cristiana en el Más Allá.<sup>1892</sup> En consecuencia, no puede evitarse entender el programa del sepulcro como una gran metáfora del *Ne recorderis peccata mea*, el noveno responsorio que durante el siglo XI integraba la lectio novena del oficio de maitines, pues no puede olvidarse que el oficio de difuntos se cantaba como parte de la liturgia canónica.<sup>1893</sup>

Así las cosas, con las dos mujeres que contemplan atentamente el volumen que parece estar leyendo o recitando la tercera, y ésta última, podría haberse querido representar no parte del ceremonial asociado a la muerte en sí mismo, sino la cobertura eclesiástica de después de los funerales para la *cura animorum*. De ser así, la imagen estaría en perfecta consonancia con el resto del aparato decorativo de la obra, se acomodaría a su naturaleza funeraria, y constituiría un mecanismo eficaz para recordar la necesidad de velar por la *memoria* del fallecido o fallecida. Que se retratara a la propia Sancha Ramírez en el acto de oficiar con sus hermanas esta misma intercesión por los difuntos, mediante el rezo de las preces oportunas, no de necesidad debería contradecir el que el sepulcro fuera concebido para alojar sus propios restos, sino que más bien resultaría una herramienta nemotécnica, al objeto de que no se olvidara que si ella hubo de practicar este tipo de piedad en vida, así deberían observarla otros con ella en su muerte.

#### 4.2.3 b) Una reflexión sobre los estilos que convergen en el Sarcófago de doña Sancha

Desde el punto de vista estilístico, el *Maestro del Sarcófago de doña Sancha* parece tener más problemas para articular las composiciones y colocar las figuras correctamente en el espacio, tal y como denota el ajuste algo forzado de las dos mujeres de los laterales bajo la tercera arcada (Fig. 4.62, 4.71-4.72),<sup>1894</sup> lo que al tiempo lo obliga a optar por un desequilibrio de proporciones que da la impresión así de dotar a la figura central de mayor importancia jerárquica. A su vez, ello provoca que las figuras trasciendan el marco de representación según fue previsto en los otros compartimentos y delimitado en la parte inferior por la cornisa rectangular del sepulcro que les sirve de suelo. Se ha dicho, equívocamente, que la “permeabilidad” del espacio arquitectónico que afecta a la parte posterior del sarcófago y que, por tanto, debe entenderse como una licencia propia del *Maestro del dorso*, no tiene lugar en el

---

<sup>1892</sup> SAN AGUSTÍN, 1995, p. 415-475. Cfr. PAXTON, 1990. Sobre los rituales del *ordo defunctorum*: RIGHETTI, 1956, p. 740-904.

<sup>1893</sup> BALDÓ, PAVÓN, 2016, p. 190-194, esp. p. 193.

<sup>1894</sup> SIMON, 1977, p. 20.



frente,<sup>1895</sup> cuando justamente, esta transgresión del enmarque inferior revela que este escultor también fue capaz de recurrir a este tipo de soluciones.

No es tampoco exactamente cierto que el *Maestro del Sarcófago de doña Sancha* disponga un tratamiento del relieve menos profundo que su compañero, pues como recordaba D. Simon, la profundidad de las figuras para con el fondo es la misma.<sup>1896</sup> Lo que sucede es que para recrear ciertos efectos de tridimensionalidad recurre a fórmulas que, de hecho, lo particularizan. Así, por ejemplo, no pasa desapercibido cómo resuelve algunas partes de los vestidos, con un bajo relieve tan superficial que parece más propio del arte de la eboraria (Fig. 4.73-4.76).<sup>1897</sup> Lo aplica, como decía aquel autor, en los pliegues de las faldas que caen por debajo de las piernas de los ángeles o en los picos de las mangas y le sirve para dar un sutilísimo naturalismo, al evidenciarse así la anatomía de los cuerpos, casi como recreando en un intento naif el efecto de los llamados “pliegues mojados”. Sobre la “clasicidad” del escultor ya dijo S. Moralejo que podría derivarse de su conocimiento de los sarcófagos romanos, y es en este sentido, y no en la toma compositiva, donde debe ponerse de relieve el contacto de Sancha Ramírez con aquellas obras tardo-antiguas, ya sea el de la colegiata agerense que sirvió al sepelio de Arnau Mir de Tost o, incluso, de su difunto marido Armengol III, pues, de hecho, no hay pruebas para sustanciar ni lo uno ni lo otro, ya fuera otro.<sup>1898</sup> También presta especial atención a la corrección del plumaje de las alas de los ángeles y de las águilas (Fig. 4.77), recurriendo a distintos tipos de plumas, más pequeñas, casi como escamas, en las bestias y en el remate superior de las alas de los seres angélicos, y más largas conforme se avanza hacia el borde inferior, en progresión y delimitando varios registros del plumaje. El contorno de las plumas más alargadas se resuelve con una doble línea. Es más tímido, en cambio, cuando se trata de resolver la anatomía del alma de la mandorla, atendiendo quizá al *decorum* y articulándola a partir de unas pocas líneas incisivas (Fig. 4.78).

Entre sus estilemas destacan los modos de solucionar los rostros, los cabellos y el drapeado. Las melenas se diseñan a modo de casquete con el que se cubren las orejas, pero con un detalle igualmente característico, una serie de incisiones oblicuas que dan a los mechones una forma cordada (Fig. 4.79). Los rostros comparten los ojos almendrados afines a buena parte de la escultura hispano-languedociana, pero los párpados se perfilan con una línea

---

<sup>1895</sup> QUETGLES, 2011b, p. 210. Recordaba D. Simon que, si el *Maestro del Sarcófago de doña Sancha* se enfrenta en la escena de las tres mujeres a ese tipo de problema, por contraposición otros detalles los resuelve con mayor maestría, como la reproducción de la forma almendrada de la mandorla de la *elevatio animae* en la forma que dibujan los brazos de los ángeles que la sostienen: SIMON, 1977, p. 21.

<sup>1896</sup> SIMON, 1977, p. 23.

<sup>1897</sup> Sobre la transcendencia de las artes suntuarias en la formación del lenguaje escultórico hispano-languedociano: MORALEJO, 1982, p. 285-310.

<sup>1898</sup> MORALEJO, 1984, p. 187-203.

de contorno más gruesa. Los labios son gruesos y carnosos, con la zona del bigote algo pronunciada que confiere a las caras un aspecto casi primatesco, y las narices chatas y atrompetadas a la altura de los orificios nasales. La forma de los rostros es afresada pero con un peculiar resalte en volumen de los pómulos que sirve a acentuar más si cabe el formato puntiagudo. También lo caracterizan las manos, especialmente grandes y desproporcionadas (Fig. 4.79-4.80). En cuanto a los pliegues, el tratamiento es mucho más elaborado de lo que se puede apercibir a simple vista. En las piernas y en los brazos se sirve de la forma cóncava a base de un doble trazo y disponiendo los pliegues de abajo hacia arriba. En el manto que cubre al obispo, en cambio, este mismo tipo de pliegues a base de dos líneas juntas se dispone formando círculos concéntricos. Entre las piernas, en cambio, se recrea en líneas verticales paralelas que rematan en el borde inferior de las ropas con un perfil zigzagueante. Los cuellos de las túnicas van bordados y las mangas son acampanadas (Fig. 4.76-4.79).

Al *Maestro del dorso* se le ha reconocido una mayor habilidad compositiva,<sup>1899</sup> aunque también la reducción sintáctica de las escenas a los mínimos elementos contribuye más fácilmente a ello (Fig. 4.48). Quizá sin disponer de un modelo exacto para algunas escenas, su homólogo del frente hubo de enfrentarse a la articulación de los temas en un medio que, sin serle ajeno, supone retos no presentes en la realidad bidimensional del o de los manuscritos de que se sirvió como fuente de modelos. No puede olvidarse que, aunque su actuación contaba en las mismas coordenadas espaciales con la experiencia plástica de las obras jaquesas del *Maestro de Jaca*, los escultores románicos, en esta fase tan embrionaria de gestación del lenguaje, se enfrentan a la recuperación del oficio, “tanto tiempo olvidado”.

Volviendo, sin embargo, al artista que se dedica a la labra de la parte posterior del sarcófago, su forma de resolver los vestidos es a base de hábitos holgados (Fig. 4.81),<sup>1900</sup> donde prima el volumen, con mayor plasticidad que su compañero pero, al mismo tiempo, prescindiendo de los recursos plásticos más naturalistas del mismo. Sus estilemas son, por lo demás, meridianamente distintos de los del *Maestro del Sarcófago de doña Sancha*. Los rostros son llenos, generosos,<sup>1901</sup> con los mentones sobresalientes, las bocas pequeñas y aunque los ojos son almendrados, prescinde de contornearlos. También su forma de solucionar las cabelleras es diversa aunque tiene dos modos. El de Sansón trazando una raya central de la que caen verticalmente mechones en paralelo y separados por incisiones más profundas. El de los caballeros a base de mechales más gruesas, ondulantes y voluminosas (Fig. 4.81.4.82).

---

<sup>1899</sup> SIMON, 1977, p. 22; QUETGLES, 2011b, p. 210-211.

<sup>1900</sup> SIMON, 1977, p. 22.

<sup>1901</sup> Casi cuadrados decía D. Simon: SIMON, 1977, p. 22.

En cuanto a los pliegues es más somero, y dispone a lo largo de las mangas de las túnicas una serie de pliegues ganchudos semicirculares en alto relieve (Fig. 4.81-4.83).

Se ha dicho que es un escultor más preciosista,<sup>1902</sup> quizá porque resuelve los cuellos de las túnicas a base de pedrería, como también así soluciona las mangas, igualmente acampanadas. No es cierto, sin embargo, que ello lo diferencie rotundamente de su homólogo del frente pues también aquél se muestra especialmente decorativista cuando afronta los tocados de las tres mujeres, a base de calado, en su caso con pequeñas incisiones paralelas en las cofias (Fig. 4.71-4.72). De hecho, subrayaba D. Ocón la textura metálica que reviste la figuración del frente del sarcófago.<sup>1903</sup> Sí es verdad, no obstante, que este tipo de embellecimiento será rasgo predominante en el *Maestro del dorso*. También se ha observado una forma particular de delimitar las cabezas. El escultor de la parte posterior del sepulcro bebe del otro en cuanto fija las testas al fondo, pero si aquél las modela característicamente de tres cuartos, éste las hace surgir del fondo mismo, como embebidas en la superficie (Fig. 4.81).<sup>1904</sup> Como colofón, decir que si el *Maestro del Sarcófago de doña Sancha* prima el diseño y la línea, siendo más gráfico, éste se decanta por resaltar la tridimensionalidad, siendo el resultado más plástico.

No puede negarse que, como bien recordaba recientemente D. Ocón,<sup>1905</sup> el *Maestro del Sarcófago de doña Sancha* comparte ciertos “morfemas estilísticos” quizá no tanto como quería A. K. Porter con el arte de Wiligelmo en Módena,<sup>1906</sup> algo que ya se encargó de subrayar D. Simon,<sup>1907</sup> sino más tal vez con los escultores que obran los relieves de Nonantola según precisaron ya en su momento H. Beenken<sup>1908</sup> y G. Francovich,<sup>1909</sup> incitándolos a asociar al discípulo del escultor “emiliano” con la mano que labra el capitel de San Sixto de la catedral de San Pedro de Jaca, y al que, por extensión, se identifica con el escultor del frente del *Sarcófago de doña Sancha* (Fig. 4.84-4.85). Estas afinidades las resume D. Ocón abundando en aquella tesis, en la que se reafirmaba también D. Simon aunque advirtiendo ya ciertos problemas de cronología. Sintetiza, pues, como rasgos compartidos “las siluetas cortadas, las fisionomías ingenuas, los rostros regordetes e imberbes, los ojos almendrados, los cabellos a base de mechadas paralelas formando una especie de casco, las manos grandes, las túnicas

---

<sup>1902</sup> QUETGLES, 2011b, p. 212.

<sup>1903</sup> OCÓN, 1985, p. 89.

<sup>1904</sup> QUETGLES, 2011b, p. 211.

<sup>1905</sup> OCÓN, 2015, p. 125.

<sup>1906</sup> PORTER, 1924, p. 165-179; PORTER, 1926, p. 119-131. Cfr. WHITEHILL, 1941 (1968), p. 238-239; GARCÍA ROMO, 1967, p. 23-24.

<sup>1907</sup> SIMON, 1979, p. 111-112.

<sup>1908</sup> BEENKEN, P. 108-11.

<sup>1909</sup> FRANCOVICH, 1940, p. 225-247. Cfr. SALVINI, 1956, p. 58, 106-107.

ligeras encerradas por un par de cordones que corren en paralelo sobre las superficies de los brazos y los torsos, y la caída de los tejidos terminando en pliegues planos”.

¡Cuidado! sin embargo, porque las diferencias para con los relieves de Nonantola son también perceptibles. Si allí el tratamiento del drapeado es ciertamente elaborado y contempla hasta el uso del trépano, aunque se acomuna la disposición vertical de los pliegues paralelos, “como planchados”, que rematan en un borde aserrado, se aplica más esporádicamente el doble trazo característico, mientras que la doble línea la utiliza el *Maestro del sarcófago de doña Sancha* generosamente y en los pliegues cóncavos especialmente. El tratamiento del cabello es también muy diverso pues en Nonantola se recurre a mechadas paralelas, no sólo mucho más gruesas sino que dan a la melena una terminación rizada que rompe así el aspecto hermético de casquete de la Serós. Tampoco se recurre allí a uno de los rasgos más definitorios del artista “aragonés”, esto es, el recurso al bajo relieve con la finalidad de destacar la anatomía. Si la cronología que barajaba A. C. Quintavalle para el portal de Nonantola se situaba entre 1103/1106 y 1110, -y más próxima a la primera fecha que a la última-,<sup>1910</sup> y si, a priori, se aceptara que el sepulcro jacetano hubiera sido esculpido en fechas no muy distantes con respecto a los últimos años de vida de Sancha Ramírez, entonces uno no podría evitar preguntarse si las afinidades señaladas no serían fruto de una respuesta muy parecida sintomática de un lenguaje común que se está imponiendo no sólo en Aragón y en la Emilia-Romagna, sino en otras partes del continente, más que producto de la circulación de artistas.

Y la pregunta se derivaría de lo problemático que sería para mantener esa atribución, el poder rastrear el origen de ese lenguaje del sarcófago hasta coordenadas espaciales mucho más cercanas al convento aragonés. Ya advirtió en su momento M. Castiñeiras, que a su parecer, el sepulcro, en la afinidad de los grifos a la escultura de Moissac podía ser producto de un ambiente creativo más cercano a 1100.<sup>1911</sup> Seguramente sólo en una caracterización lo más ajustada posible de los valores de su lenguaje figurativo se puedan hallar las respuestas.

En cuanto al tratamiento de los pliegues, primero, el característico doble sogueado de los pliegues semicirculares que nacen de abajo hacia arriba es propio de la escultura tolosana. Así lo destacó S. Moralejo<sup>1912</sup> y así se hace visible desde los capiteles de la Porte des Comtes (Fig. 4.86),<sup>1913</sup> donde se da una solución más tosca con las líneas más separadas entre sí, hasta las finas realizaciones de Bernard Gilduin en el ara de mármol y en los relieves del

---

<sup>1910</sup> Para la última revisión exhaustiva de la cronología de las obras de Wiligelmo y Niccolò: QUINTAVALLE, 2018, p. 15-29, discutiendo, por supuesto Nonantola, esp. p. 15-17, 28. Cfr. GLASS, 2010.

<sup>1911</sup> CASTIÑERIAS, 2008e, p. 94.

<sup>1912</sup> MORALEJO, 1973, p. 11.

<sup>1913</sup> Para estos capiteles: CAZES, CAZES, 2008, p. 112-117, 192-194.

deambulatorio que se le adscriben (Fig. 4.87-4.88),<sup>1914</sup> e incluso en los capiteles de las bóvedas del transepto que se atribuyen a un taller que sigue su estela (Fig. 4.89-4.90).<sup>1915</sup> La disposición a círculos concéntricos de ese tipo de pliegues que, en el sepulcro se aplica al manto del obispo (Fig. 4.79), es perfectamente rastreable hasta el modillón de la catedral de Jaca que S. Moralejo atribuía a un artista jaqués fuertemente impactado por las obras de Gilduino y sus discípulos (Fig. 4.91),<sup>1916</sup> así como a las figuras de la mesa de altar tolosana (Fig. 4.92-4.93), tal y como resonará después el recurso en el claustro de Moissac (Fig. 4.94).<sup>1917</sup> Incluso hay una particularidad que el escultor de la Serós no toma de ninguno de esos ejemplares, más quizá como préstamo de uno de los capiteles de los secuaces de Gilduin. En las ropas del obispo del sarcófago la forma cóncava de los pliegues se torna recta formando un perfecto triángulo abierto que genera, nuevamente, una secuencia de pliegues de abajo a arriba, tal y como ocurre con las ropas de un ángel en el capitel interior de Saint-Sernin en que dos seres angélicos combaten unos dragones o en el capitel del Sacrificio de Isaac (Fig. 4.89, 4.95). El eco, desde Toulouse, de esta misma variación, se recibe en Moissac, por ejemplo, en el capitel del abrazo en la Puerta Dorada (Fig. 4.96). No puede evitarse comentar, que en la estela de las sugerentes ideas de S. Moralejo, en primera instancia, el pliegue de doble línea y su articulación tuviera inspiración en las miniaturas del *Beatus* de Saint-Sever (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Lat. 8878) (Fig. 4.97).<sup>1918</sup>

En el célebre capitel del rey David de la lonja sur de la catedral jaquesa, en la órbita de las creaciones del *Maestro de Jaca*, y que recientemente ha sido restituido teóricamente al espacio que originalmente debió ocupar en el parteluz del portal sur,<sup>1919</sup> ya se ensaya la caída vertical de los pliegues planchados, incluso con los bordes aserrados (Fig. 4.98). De allí también pudo tomarse la característica solución decorativista de las cofias de las mujeres del sarcófago, a base de pequeñas líneas paralelas muy juntas, que se hace presente en la corona del rey músico (Fig. 4.99). El característico corte de las mechadas de los cabellos por vía de líneas oblicuas muy juntas que generaba una maraña y que definía los cabellos de las figuras del frente del sepulcro de la Serós, S. Moralejo lo decía ya de tradición jaquesa y lo ponía en relación justamente al canete absidal de la catedral (Fig. 4.91).<sup>1920</sup> El ajuste de las cabezas al fondo del soporte esculpido es afín tanto a las obras de Jaca como a las tolosanas, siendo en las que se atribuyen a los “followers” de Gilduin donde el recurso se aplica especialmente para

<sup>1914</sup> Para las obras de Bernard Gilduin: CAZES, CAZES, 2008, p. 195-216.

<sup>1915</sup> Sobre las realizaciones de este taller: CAZES, CAZES, 2008, p. 171-177, 192-194.

<sup>1916</sup> MORALEJO, 1973, p. 9-13.

<sup>1917</sup> Para la escultura del claustro de Moissac: CAZES, SCÈLLES, 2001.

<sup>1918</sup> MORALEJO, 1986a, p. 78-79.

<sup>1919</sup> GARCÍA GARCÍA, 2012.

<sup>1920</sup> MORALEJO, 1973, p. 12.

figurarlas de tres cuartos como en el frente del sarcófago jacetano (Fig. 4.100). En cuanto a otros estilemas que se antojan de amplísima difusión, el contorno remarcado de los ojos está ya en la Porte des Comtes y lo reproducirán igual los capiteles “gilduinescos” del transepto de Saint-Sernin. Los rostros de terminación puntiaguda como los tipos faciales de ojos almendrados, narices chatas y labios gruesos se hacen allí presentes igualmente, tanto como los encontramos en su forma más embrionaria en algún capitel al interior de la iglesia del castillo de Loarre (Fig. 4.101-4.102). La configuración de las melenas en casquete se intuye un amaneramiento de las soluciones compactas que se ensayan en la Porte des Comtes, y que se insisten mucho más tarde en el claustro de Moissac así como en Loarre (Fig. 4.103). En cuanto al tratamiento plástico, por decirlo de un modo sutil, ya habría querido el *Maestro del Sarcófago de doña Sancha*, la habilidad plástica y técnica tanto de aquellos escultores tolosanos como del artista que esculpe los relieves de Nonantola (trépano). Ocurre, sin embargo, que él perfecciona un rasgo técnico que no tiene parangón en ninguno de aquellos casos, esto es, el recurso al bajo relieve en modo tal que D. Simon lo calificaba de pseudo-*schacciato* (Fig. 4.73-4.76).<sup>1921</sup>

La caracterización estilística del lado corto que tradicionalmente se ha atribuido a aquel escultor,<sup>1922</sup> tampoco ha sido revisada al detalle, ello a pesar de que en los grifos se aplicó un criterio plástico que abunda en volumen en mayor medida que en el frente. Su tipo es afín al de las bestias tal y como aparecen en el claustro de Moissac (Fig. 4.104-4.105), acomodadas más al aspecto de palomillas que de fieras monstruosas. No por casualidad resaltaba M. Castiñeiras en su aproximación a la decoración del osario de la Serós conservado en el museo oscense (Fig. 4.106), el eco del bestiario del claustro de Moissac, así como su posible recepción en el sarcófago.<sup>1923</sup> Lo más significativo, además, es que no hay que irse si quiera tan lejos en este caso para encontrar el prototipo más fiel, pues lo hay al interior de la catedral jacetana, en un capitel curiosamente también dotado de una fronda vegetal (Fig. 4.107). Además, es en la característica fitomórfica donde incluso más cercanía se intuye. Así en Jaca se recurre a tallos de triple cuerda anudados que como en la Serós se rematan en un tipo de palmeta con los foliolos perfilados. Las espigas que bordean el medallón en el que se inscriben los grifos del sarcófago son también reminiscentes del sustrato clásico.

---

<sup>1921</sup> SIMON, 1977, p. 22.

<sup>1922</sup> D. Simon comparaba los grifos con los de un capitel de la sala capitular de la catedral jaquesa que, aunque muy diversos estilísticamente, beben del mismo modelo del interior de la catedral de Jaca que aquí se va a proponer para el lado corto del sepulcro: SIMON, 1979, p. 116.

<sup>1923</sup> ARCO, 1942, I, p. 363, II, p. 879-881. Para una revisión de los aspectos que conciernen la filiación estilística, la iconografía y la cronología del osario remito al Informe de J. BARRACHINA y M. CASTIÑEIRAS de la Casa de Subastas Balclis, con vistas a la subasta de la obra de mayo de 2011, donde la pieza integraba el lote 507: <http://www.balclis.com/el-sepulcro-de-una-infanta-de-aragon>

Así, el escultor del frente del *Sarcófago de doña Sancha* **no** puede leerse ni como discípulo de los artistas que trabajan en la catedral de Jaca ni de los que seguirán a Bernard Gilduin pero su horizonte formativo bebe de la tradición jaquesa inmediatamente anterior a él e incluso se puede acotar el de su actuación circunscribiéndola en el momento en que las obras del célebre maestro de Saint-Sernin empiezan a tener reflejo en Jaca y también en Loarre,<sup>1924</sup> - para una iglesia, la del castillo, que hoy se da por construida en 1097-,<sup>1925</sup> sin que el estilo de sus discípulos haya degenerado todavía como para vulgarizarse, y su marco de creación no puede estar muy alejado del de los escultores del claustro de Moissac (terminado en 1100). Por supuesto las concreciones del escultor de la Serós de aquel vocabulario no tienen si quiera el refinamiento de los seguidores del artista del mármol, y ya se ha dicho que quizá pudo tratarse de un artífice quizá todavía no lo suficientemente experimentado para el momento en que se le encarga la labra del sepulcro, con ciertos problemas en lo compositivo, pero al mismo tiempo, con la experiencia suficiente como para convertir sus realizaciones en una manifestación de la fluencia de formas a él anteriores que conceptualizaba S. Moralejo.

El estilo del *Maestro del dorso* ha recibido muchísima menos atención que el de su colega y aún así, bien caracterizado desde los estudios de D. Simon, la literatura no se ha esmerado tanto en buscarle paternidad. Solamente aquél autor le dedicó especial atención, sin buscar, además, sus influencias en Italia más en la propia Jaca.<sup>1926</sup> Las puso en relación, sin embargo, con algunos de los capiteles que se creen procedentes del claustro románico desmontado de la catedral jaquesa, -algunos dispersos-, pero los ejemplos con que hacía comparación, como él mismo bien sabía, se ponían en relación a las portadas del transepto de Santiago de Compostela y de la Porte Miègeville de Saint-Sernin de Toulouse, inscribiéndose en otro tipo de problemática que aquí no es pertinente abordar (Fig. 4.108).<sup>1927</sup> Los de Jaca se han entendido como una nueva reformulación del sustrato clásico, de mano o no del *Maestro de Jaca*, y lamentablemente se alejan del estilo del escultor de la parte posterior del sepulcro de la Serós. Su definición característica de los bordados de las vestiduras con pedrería denota

---

<sup>1924</sup> GAILLARD, 1938b; MORALEJO, 1986a, p. 82-83; MARTÍNEZ PRADES, 2007, p. 31-45, con la bibliografía pertinente.

<sup>1925</sup> Habida cuenta que ciertamente el traslado de la comunidad a Montearagón en aquella fecha difícilmente habría motivado que las obras se ejecutasen en una cronología posterior a su marcha: MARTÍNEZ PRADES, 2005, esp. p. 88-89. Cfr. ESPAÑOL, 2005-2006, p. 7-18.

<sup>1926</sup> SIMON, 1979, p. 115-117.

<sup>1927</sup> Estos capiteles del claustro se han estudiado en profundidad tanto cuanto a su estilo como a su iconografía. Para los estudios más recientes con la bibliografía precisa: PRADO-VILAR, 2008, p. 137-199; PRADO-VILAR, 2010, p. 9-46; PRADO-VILAR, 2015, p. 212-222. Sobre la relación de estos capiteles con el contexto compostelano y tolosano remito a los estudios de M. Castiñeiras: CASTIÑEIRAS, 2005, p. 213-252; CASTIÑEIRAS, 2007, p. 387-396; CASTIÑEIRAS, 2010b, p. 32-97; CASTIÑEIRAS, 2011c, p. 268-280; CASTIÑEIRAS, 2011d, p. 93-122; CASTIÑEIRAS, 2013b, p. 245-297.

una apropiación sui generis del empleo en los relieves del deambulatorio de Saint-Sernin a los recursos propios de las artes orfebres. No parece aleatorio que los marfiles del Arca de San Felices, a los que tanto se adeuda también en la gestación de esta nueva plástica románica que afecta a la escultura hispano-languedociana,<sup>1928</sup> ya se sirvieran de decorar los bordes de los vestidos con cabujones romboidales y perlitas (Fig. 4.109), en modo muy similar a como se percibe tanto en el crismón del lado corto del sarcófago de la Serós que se atribuye al *Maestro del dorso*, como en los vestidos de los jinetes. En cuanto a su característico tratamiento de los pliegues, con grandes planos lisos y las mangas con pliegues ondulados dobles de terminación pinzada o ganchuda, la receta no sólo está en los marfiles emilianenses ya aludidos (c. 1100), sino que la emplean también especialmente los seguidores de Bernard Gilduin en los capiteles del transepto (Fig. 4.89). Ciertamente, el escultor de la Serós les da un tratamiento del relieve que los hace todavía más plásticos, pero ya dijimos que es un artista especialmente interesado en el volumen.

Su solución de las cabelleras toma tanto de las fórmulas habituales del *Maestro de Jaca*, con mechones gruesos y ondulantes (Fig. 4.81), como de la típicamente tolosana a base de disponer los cabellos en gruesas mechadas que caen en paralelo a ambos lados de la raya central y con terminación rizada (Fig. 4.82, 4.89). Sus tipos faciales que D. Simon relacionó con los capiteles del claustro jaqués, en realidad, no hacen tan anómala esta comparación por cuanto, ciertamente, en algunas de las creaciones derivadas del *Maestro de Jaca* en la propia catedral de cuyo arte se informa todavía, si se quiere en otro estadio, ya se aprecia una tendencia a rostros más alongados, -quizá fruto de la intervención de un colaborador-, derivados de los suyos característicos ovalados, en los que las orejas se disponen a una considerable altura, las narices se hacen más cortas y puntiagudas y las bocas de piñón (Fig. 4.110). Pero si este vocabulario participa en la génesis del lenguaje del *Maestro del dorso*, no puede asociarse directamente a la esfera más cercana del renombrado maestro jaqués. Del mismo tipo facial, precisamente, hay una precuela en un contexto algo más distante, la iglesia del castillo de Loarre, aunque justamente se reduce a eso, a la caracterización del rostro, pues el drapeado es completamente distinto, así como el cabello (Fig. 4.111).

A caso sea conveniente mencionar que del mismo templo de Loarre se conserva un capitel que S. Moralejo ponía ya en relación con el “colaborador del Maestro del sarcófago de doña Sancha”,<sup>1929</sup> de nuevo, como si fuera un embrión del léxico formal del *Maestro del dorso* (Fig. 4.112). Las figuras de aquel capitel denuncian ya una banalización del característico

<sup>1928</sup> MORALEJO, 1982, p. 285-310. Cfr. MORALEJO, 1989, p. 97-99.

<sup>1929</sup> MORALEJO, 1986a, p. 84.



drapeado del *Maestro de Jaca*, a base de telas con ondulaciones, y el eco más cercano lo tienen no el escultor de la parte posterior del sepulcro de la Serós sino en uno de los capiteles que decora la nave de la iglesia de Santa María de Santa Cruz, aunque aquí el modo está ya influenciado por el del *Maestro del dorso* (Fig. 4.113).

De todo lo anterior, considerando que la actividad de sendos escultores se coloca en un mismo momento, y entendiendo que ambos denuncian una formación que ni mucho menos hay que ir a buscar al norte de Italia, más a las tradiciones hispana y tolosana inmediatamente anteriores e incluso contemporáneas, -de las que su arte tendría que entenderse en términos de “secuencia” en cuanto a las coetáneas-, es factible deducir que las fechas en las que se inscribe su actuación son mucho más altas de las que tradicionalmente se proponían en base a la filiación emiliana. Quizá más cercanas incluso a los años de 1096 y 1097 en que Sancha Ramírez predispone todos los asuntos concernientes a su muerte y, de hecho, muere. Ello sin tener que ajustar con calzador su posible encargo del sarcófago atendiendo solamente a cuestiones del tipo iconográfico. El primero en negar la implicación de la condesa en la comisión del sarcófago fue R. del Arco aunque sin basar la idea en apuntes de tipo estilístico.<sup>1930</sup> Tras las acotaciones estilísticas que ofreció D. Simon, al reafirmarse la tesis para con el origen noritaliano de los escultores y la relación entre los artistas del sarcófago y los escultores que obraron los tímpanos de San Pedro el Viejo de Huesca,<sup>1931</sup> conquistada la ciudad en 1096, la literatura tendió a considerar la tumba una obra conmemorativa patrocinada no por Sancha Ramírez sino por algunos de sus allegados, como sus sobrinos o, incluso más recientemente, se ha propuesto que con la mediación de Berta,<sup>1932</sup> la esposa de Pedro Sánchez I, de origen quizá lombardo. Aquí, sin embargo, no podemos decantarnos sino por volver a vincular el encargo a la propia Sancha Ramírez. Al fin y al cabo, no se puede olvidar que hay un documento que, aunque falso, registra como dispuso quería ser enterrada en el cenobio.<sup>1933</sup> Otra cosa es el remanente el estilo del *Maestro del Sarcófago de doña Sancha* y del *Maestro del dorso*, que lo hubo, pese a que no contradice en nada lo propuesto.

Una nota imprescindible, además, atañe a los modelos. Si algunos de los posibles ya se han individualizado, como en el caso de los grifos que remiten a Jaca y a Moissac (Fig. 4.114), de otros es igualmente posible rastrearlos. La articulación de las escenas por vía de

---

<sup>1930</sup> Refería las virtudes de la condesa, entre ellas su humildad, como demostrativas de su incapacidad de encargar su propio sepulcro, por lo que lo atribuía a su sobrino Pedro Sánchez I (ARCO, 1913a; ARCO, 1913b; ARCO, 1919, p. 158-161).

<sup>1931</sup> OCÓN, 1985, p. 87-100.

<sup>1932</sup> OCÓN, 2015a, p. 136-138.

<sup>1933</sup> “*Sancte Crucis ubi trado corpus meum ad sepeliendum*” (a Santa Cruz donde entrego mi cuerpo para ser sepultado) [Trad. Autora]: Vid Anexo 4.1, PJ 4.06.

arquitecturas figuradas es un recurso de tan amplia difusión que parece difícil acotarlo. Aquí, sin embargo, aparece una característica particular, la de las águilas que funcionan como acroterios de un entablamento ficticio y según una fórmula que remite a los manuscritos miniados, como el *Beatus* de Saint-Sever (Fig. 4.115-4.117).<sup>1934</sup> También es muy plausible que varias de las escenas de combate entre caballeros del manuscrito gascón sirvieran a la inspiración de los temas de lucha del sarcófago (Fig. 4.120-4.122), así como la imagen de la Mujer del Apocalipsis que cabalga la fiera se antoja un posible modelo del Sansón (Fig. 4.123-4.126), quizá interpolado por la imagen del mismo personaje desquijarando al león del claustro de Moissac (Fig. 4.127). La posición de las alas de los ángeles remite también a capiteles del interior de la basílica tolosana de Saint-Sernin con eco en los ángeles de Moissac, sobre todo para los capiteles donde es más fácil intuir la mano de los escultores de Toulouse, pero, al mismo tiempo, el *Maestro del Sarcófago de doña Sancha* tiene una forma particular de resolver los plumajes, allí más sintética y aquí más articulada, en distintos niveles y poblando la franja que sirve de contorno a las alas de los ángeles de pequeñas plumas. Esta complejidad también puede deberse a una mayor fidelidad para con un modelo miniado (Fig. 4.128).<sup>1935</sup>

#### 4.2.3 c) “Secuelas” del estilo de los maestros del sarcófago y otras realizaciones en la misma órbita de su actuación

Ya se dijo al principio del estudio escultórico que S. Moralejo identificaba sabiamente una realidad compleja en cuanto a los talleres de escultores en el período que nos ocupa. Su funcionamiento predisponía la existencia en torno a una personalidad de primera fila de otros discípulos, quizá no demasiados, y también es normal suponer en una empresa en la que se previó la decoración de más de un ámbito y cuando la fase decorativa iba pareja al levantamiento de la fábrica, que el maestro de obras responsable de la dirección del proyecto fuera la persona indicada para orientar a los escultores hacia la “homogeneización” de la escultura que debía ornamentar espacios anejos. Así lo ha detectado Q. Cazes para Saint-Sernin de Toulouse donde establece que incluso en un ámbito tan aparentemente uniforme en cuanto a estilo como la *Porte des Comtes* intervinieron un mínimo de dos escultores,<sup>1936</sup> con

<sup>1934</sup> Las águilas del sarcófago son de un tipo también característico del claustro de Moissac, de pequeño formato pero aspecto monumental (Fig. 4.118-4.119).

<sup>1935</sup> No es que se quiera dar a entender que necesariamente se tomaron los modelos del *Beatus* de Saint-Sever, - cuestión que por sí sola requería un estudio a parte-, más se antoja muy plausible que, como mínimo, se facilitara a los escultores algún manuscrito miniado en la estela de las composiciones de aquél. Del código gascón hay también, por ejemplo, varias escenas de clérigos, ángeles sustentando mandorlas o incluso del Agnus Dei con la cruz, que pudieron ofrecer inspiración (Fig. 4.129-4.131).

<sup>1936</sup> CAZES, CAZES, 2008, p. 112-117, 192-194.

diversas capacidades no demasiado disímiles y siendo que seguramente debieron retroalimentarse mutuamente en aras de “uniformizar”. Por ello, seguramente la desambiguación más importante de todas las que afectan a la escultura de la Serós, sea la de distinguir diversas manos de entre las muchas obras que se le han atribuido directamente a los escultores del sarcófago.

A ojo de uno, el único capitel en el que se puede individualizar con mayor precisión la sintaxis formal del *Maestro del Sarcófago de doña Sancha* es en el que presenta la representación de la Adoración de los Magos (Fig. 4.132-4.133). Los tipos faciales son idénticos pero esto, por supuesto, es casi secundario. Se da el mismo recurso de pequeñas líneas paralelas juntas y oblicuas para los tocados (las coronas), los cabellos y las barbas, mismo tratamiento de pliegues planchados y de doble trazo, así como el juego de relieves en las vestiduras, aplicando el bajo relieve aquí a las mangas, todo ello con una definición plástica que no acusaba todavía el frente del sepulcro y que debe leerse en términos de fluencia, en este caso, de un mismo escultor en cuanto a su propio lenguaje, algo más evolucionado. Es lógico pensar que si el encargo primero recibido fue la tumba, sus colaboradores tomaran relevo en la decoración del templo y concluido el sarcófago él se encargara de alguno de los capiteles destinados a otros espacios, quizá no demasiado alejados del mismo sepulcro como recientemente ha sugerido D. Ocón,<sup>1937</sup> en cuanto a la posible ubicación de los capiteles hoy deslocalizados y, dice, tal vez asociados a un arcosolio que pudo circundar el sarcófago.

Desafortunadamente, no puede decirse ya lo mismo del capitel de la Anunciación (Fig. 4.134-4.138). Allí se “replican” fundamentalmente los estilemas del *Maestro del Sarcófago de doña Sancha* pero en las caras ya no se privilegia pronunciar los carillos para acentuar el remate puntiagudo de los mentones. Aunque se aplica el bajo relieve en las mangas, se da mayor grosor a los pliegues cóncavos, ya empleados muy esporádica y aisladamente favoreciendo el tipo planchado con bordes zigzagueantes, que ahora se aplica incluso a las mangas todavía acampanadas. El rostro frontal de la Virgen en la cara frontal del capitel hibrida parte del vocabulario del *Maestro del dorso* a favor de alargarlo y darle una morfología cuadrangular. Se empieza a percibir también una exageración del tamaño de los ojos, igualmente menos achinados. Por último, en los cabellos se decanta el escultor por emular directamente el tipo del Sansón de la parte posterior del sarcófago a base de largas y gruesas mechadas paralelas, mientras que las figuras comienzan asimismo a alargarse y flexibilizarse a favor de un mayor dinamismo. Se intuye, por tanto, una forma amanerada de los recursos del

---

<sup>1937</sup> Casi como si se articulara un panteón (OCÓN, 2015a, p. 133), aunque la ubicación del sarcófago en el espacio monástico de la Serós es disputada: *Vide supra*.

maestro quizá por su discípulo más cercano. Es tan siquiera difícil poder asociar su mano incluso con el capitel de San Sixto de la catedral de Jaca, donde se observa una aplicación manida similar de los estilemas que caracterizan al maestro del sarcófago, aquí, en cambio, ofreciendo una traducción más romance de la lengua, con rostros excesivamente regordetes y la receta del casquete de las cabelleras estereotipada y vulgarizada (Fig. 4.139-4.141).

En cuanto al tímpano del portal norte de San Pedro el Viejo de Huesca (Fig. 4.57), pese a que los últimos estudios no se inclinan por desvincularlo totalmente de la mano del *Maestro del dorso* más a considerarlo de un estadio de su maestría más evolucionado,<sup>1938</sup> aquí se entiende debe desligarse completamente pues el estilo aunque bebe todavía de algunos de sus estilemas, está ya más emparentado con la nueva estética de corte clasicista que domina los capiteles del claustro jacetano relacionables con Toulouse y Compostela, aunque seguramente su filiación debe buscarse en otro contexto y sin que sea la tarea aquí competente. Más interesante es el tímpano de la Epifanía que se dice también de la mano del *Maestro del Sarcófago de doña Sancha* (Fig. 4.56). A juicio de quien suscribe, constituye un valiosísimo caso de estudio para quienes se dedican a estudiar los procesos de copia y transferencia iconográfica en este marco temporal.<sup>1939</sup> Se toma como fuente compositiva e iconográfica no sólo el *Sarcófago de doña Sancha*, de donde se extrae el modelo de la silla en aspa sobre la que allí se sienta la Virgen, el de la composición del crismón que sujetan dos ángeles en la parte superior del tímpano, el de los tocados, -coronas y cofias-, así como el del utillaje litúrgico, sino también el capitel de la Epifanía de la Serós.

El amaneramiento de los estilemas se hace allí igualmente patente, tanto en los plegados como en la definición de cabezas y rostros que tienden a aplanarse. En la acumulación de pliegues verticales se acerca todavía al grafismo del maestro del frente del sarcófago, así como en el recurso al bajo relieve con intención de destacar la anatomía, y también en una solución vegetal que bebe de las del sepulcro de la Serós, por lo que cronológicamente la obra no debe entenderse demasiado distante. No obstante... las cuestiones que afectan a la construcción de la iglesia monástica de San Pedro el Viejo de Huesca son todavía hoy controvertidas. El estudio de M. L. Figueras ha contribuido decididamente a poner negro sobre blanco en asuntos tan importantes como el traslado de los

---

<sup>1938</sup> QUETGLES, 2011a, p. 22.

<sup>1939</sup> La escena de la Adoración de los Reyes insiste en presentar a los Magos dirigiéndose a la Virgen entronizada junto al Niño en el regazo, con particulares como el motivo de la estrella, encercada y adoptando forma de flor, que no sólo se encuentran casi idénticos en el duomo de Piacenza (que de ser sólo allí, sería sospechoso!), sino también en Moissac y en el propio *Beatus de Saint-Sever* (Fig. 4.142-4.143), por lo que se intuye un modelo ampliamente divulgado.

tímpanos que implica una ubicación original distinta respecto de la actual,<sup>1940</sup> así como sobre la documentación relativa al cenobio en los años inmediatamente posteriores a la conquista de la ciudad, documentándose varios *operarii*,<sup>1941</sup> de entre los cuales alguno pudo estar al cargo de la construcción de la nueva fábrica de la iglesia mucho antes de lo que tradicionalmente se considera, esto es, durante la estancia de Ramiro Sánchez II, el Monje, en el monasterio entre 1130-1134/1137-1157 (?), lo que facultaría un contexto plausible para el trabajo de un escultor que tiene todavía tan presente la labor del sarcófago jacetano. Sin que los extremos estén todavía bien puestos, es difícil, sin embargo, aproximarse con más detalle.

El último caso particular es el capitel de la Serós con las escenas de la Matanza de los Inocentes y la Huida a Egipto (Fig. 4.144-4.145). Allí las recetas propias del *Maestro del Sarcófago de doña Sancha* directamente se han reformulado. Las figuras son de canon mucho más esbelto, la decoración vegetal se ha reducido, en un alarde de refinamiento, a sus mínimos elementos, como también acusa síntesis el tratamiento de los pliegues, restringiendo los que caen verticalmente y en paralelo a una estrecha franja de las túnicas, la que asoma por el punto donde se abre el manto. Los pliegues cóncavos, en cambio, se han reducido a incisiones bastante más superficiales y se aprecia una contaminación para con el *Maestro del dorso* en la decoración de los bordes inferiores de las vestiduras con pedrería. El estilo de este capitel, y de uno que fue localizado hace no demasiado tiempo en una casa en la vecindad de Santa María de Santa Cruz de la Serós (Fig. 4.146), está ya bastante más alejado y se adeuda, casi con seguridad, a una mano que interviene más tardíamente, probablemente en la decoración del desaparecido claustro del convento. De hecho, los únicos ejemplares con los que se puede emparentar no proceden de la Serós, sino del claustro de la catedral de Jaca (Fig. 4.147-4.149), -no los ya aludidos, sino otros de diversa factura-, cuya cronología es difícilísima de acotar, teniéndose como referencia la donación del conde Sancho Ramírez de 1105 donde se menciona la construcción de la capilla claustral. Además, no puede dejar de advertirse que recientemente, G. Fernández Somoza ha podido reconstruir la presencia hipotética de un coro elevado delante del presbiterio de la catedral de San Pedro de Jaca, de donde postula podrían proceder algunos de los capiteles que generalmente se asocian al claustro.<sup>1942</sup> Su idea, de contrastarse tiene lógica y quizá estos capiteles, emparentados con el de la Serós, tendrían cabida allí habida cuenta de las sonadas diferencias estilísticas que acusan para con el resto de escultura del claustro ya antes aludida.

---

<sup>1940</sup> FIGUERAS LA PERUTA, 2015, p. 50-66. Cita también ya D. Rico algunas de las mismas fuentes que se harán eco de los movimientos de los tímpanos: RICO CAMPS, 2004, p. 73-97.

<sup>1941</sup> FIGUERAS LA PERUTA, 2015, p. 44.

<sup>1942</sup> FERNÁNDEZ SOMOZA, 2014, p. 75-104.

Por lo demás, la mayor parte de la escultura de trasunto vegetal de la iglesia conventual de la Serós ya fue antes con acierto vinculada a la tradición de la catedral jaquesa.<sup>1943</sup> Se ha hablado, sobre todo, de los capiteles fitomórficos del portal occidental, y hace poco se han propuesto paralelismos concretos entre algún capitel del templo y otros de San Pedro de Jaca.<sup>1944</sup> A todo ello, debería sumarse alguna observación sobre las impostas que decoraron todos los capiteles de la Serós de los que se ha estado haciendo mención, tan habitualmente olvidadas, a base de motivos florales con el pistilo particularmente excavado, inscritos en medallones formados por tallos y según un esquema bastante similar al de los cimacios de la catedral de Jaca pero que halla todavía mayor correspondencia en las impostas de Saint-Sernin de Toulouse. Estas precisiones, por tanto, no hacen sino reforzar lo que ya se ha dicho en cuanto a la formación de los escultores, en sintonía con el escenario jacetano y tolosano y la cronología propuesta tanto para el sarcófago como para los capiteles estudiados que podría colocarse entre 1097 y c. 1100, salvo para el capitel de la Huida a Egipto que pertenecería a una fase decorativa posterior. Recordemos, además, que el marco temporal sugerido está en consonancia con lo que se propone para Nonantola, por lo que no deja de ser sugerente que formas dialectales de un lenguaje común tan afines se puedan colocar en momentos más o menos contemporáneos.

#### **4.2.4. El mobiliario litúrgico: el *Díptico de Jaca***

Si a Sancha Ramírez se la puede vincular con la promoción escultórica y arquitectónica, tanto por su deja testamentaria a las obras de la iglesia de 1095, como por su más que posible encargo del sarcófago y patrocinio de la decoración escultórica, no sólo de la escultura arquitectónica sino quizá incluso del osario para alojar los restos de alguna de sus hermanas, uno podría pensar que a la construcción y decoración, en mayor o menor medida, debieron contribuir también de algún modo no documentado Teresa Ramírez y Urraca Ramírez antes de su muerte como muy tarde hacia 1094.<sup>1945</sup> La renovación del mobiliario litúrgico la facultó no una de las Ramírez sino la reina Felicia de Roucy. Por lo menos, hay muchísimos

---

<sup>1943</sup> CANELLAS, SAN VICENTE, 1979, p. 210.

<sup>1944</sup> GARCÍA GARCÍA, 2016c, p. 63. También con muchísimo acierto se ha dicho del capitel exento de la Serós con la representación de una pareja de grifos que sirvió de fuente de modelos a otro de la iglesia de San Salvador de Murillo de Gállego (GARCÍA GARCÍA, 2016c, p. 65-68) dedicada en c. 1102 (Fig. 4.150).

<sup>1945</sup> De hecho, Urraca Ramírez en su testamento dispone la entrega de una serie de vasos y otro ajuar textil a las religiosas de Santa María de Santa Cruz de la Serós. Y que no contribuya a las obras de la iglesia como hará más tarde su hermana no significa, por supuesto, que la nueva fábrica no estuviera ya construyéndose: Vid Anexo 4.1, PJ 4.08.

indicios para suponer que ella encargó la confección del *Díptico de Jaca* (Fig. 4.151). La obra como tal está compuesta por dos piezas aparentemente independientes conservadas en The Metropolitan Museum of Art de New York (The Metropolitan Museum of Art, MMA 17.190-134, MMA 17.190.33) (Fig. 4.152-4.153),<sup>1946</sup> dos almas de madera sobre las que se acoplaron varias láminas de plata sobredorada decoradas a base de cabujones engastados y pseudo-filigrana, y constituyendo el enmarque respectivamente, la primera de una placa de marfil, y la segunda de una lámina metálica sobre las que se aplicaron otras tantas figuras ebúrneas (Fig. 4.154-4.155).

El trasunto iconográfico es de lo más interesante pues si la tablilla de marfil representa un calvario, también una crucifixión conforman las figuras de la pieza pareja. De la filiación bizantina del marfil no se tiene a penas dudas pues se ha considerado procedente de un tríptico, donde ocuparía la posición de panel central, de origen quizá constantinopolitano. M. Cortés sugería una general afinidad estilística con las formas alongadas típicas de la eboraria bizantina del siglo X-XI y que ilustran tanto el *Borradaile Triptych* (The British Museum, M&ME 1923 12-5,1) como el tríptico del Département des Monnaies, Médailles et Antiques de la Bibliothèque Nationale de France (Bibliothèque Nationale de France, Inv. 55, 301).<sup>1947</sup> Se antoja, sin embargo, que lejos de reproducir las especificidades estilísticas de los talleres imperiales constantinopolitanos, este marfil se encuadraría en una tipología diversa, más ligada a la devoción privada y particular. Las formas más clasiquizantes y etéreas de las figuras de los citados marfiles son aquí perdonadas a favor de un tratamiento algo más grosero más cercano a otros dos marfiles con la representación de la Crucifixión y de la Misión de los Apóstoles del Musée du Louvre de la segunda mitad del siglo X (Musée du Louvre, Département des Objets d'Art, MRR 354, MRR 422) (Fig. 4.156).<sup>1948</sup> Un tipo de tablillas, por tanto, pensadas para el consumo devocional cotidiano y susceptible de producción "seriada" por talleres "industrializados" o, si se quiere, menos refinados y especializados y, con ello, más aptas para el comercio y la exportación desde la capital del Imperio.

Las figurillas de la segunda pieza concebidas de *appliqué*, se acomodaron sobre el fondo de una lámina con una cruz y sobre ella, en el vértice de los travesaños, un nimbo crucífero, ambos repujados y sobre los que se aplicó el Crucificado, con una inscripción a los pies del mismo que hace juego con la que recorre el zenit superior, ambas en repoussé y proporcionándonos respectivamente tanto el *titulus* como el nombre de la promotora:

---

<sup>1946</sup> El estudio de la promoción de esta obra por Felicia de Roucy fue el objeto de la investigación de mi Trabajo de Fin de Máster (ABENZA, 2012-2013), y como tal, algunas de las conclusiones aquí presentadas beben de las ideas expuestas en varias publicaciones (ABENZA, 2014, p. 27-54; ABENZA, 2015, p. 88-97; ABENZA, 2018, p. 183-193).

<sup>1947</sup> CORTÉS, 1996, p. 14-18.

<sup>1948</sup> Sobre estos marfiles: GABORIT-CHOPIN, 1992, p. 245-246.

IH(e)C(us) || NA | ZAR || EN(u)S  
(Iēsus Nazarēnus) [Trad. Autora].

FELI || CIA | REG || INA.  
(Reina Felicia) [Trad. Autora].

Quien firma estas líneas llegó a pensar hace años y en un estado muy embrionario de la investigación que la talla de los marfiles se debía a una artista quizá lo suficientemente versátil como para dominar no sólo el arte de la eboraria sino también el de la escultura. Estas sospechas se derivaban de la afinidad que presentaban las figuras con el estilo de las obras escultóricas de la Serós aquí discutidas,<sup>1949</sup> sobre todo después de que aunque tradicionalmente siempre se hubiera dado La Jacetania por lugar de procedencia de las piezas,<sup>1950</sup> un estudio precedente me permitiera contrastar su origen más exactamente en la iglesia de Santa María de Santa Cruz de la Serós. Reconstruyendo el historial de deslocalización de la obra, las pesquisas en el Archivo del Monasterio de Monjas Benedictinas de San Ginés de Jaca, a donde como se dijo hubo de trasladarse la congregación de religiosas de la Serós en época moderna, supusieron mi hallazgo de una nota de venta redactada por Juana Castejón, secretaria del monasterio, que daba cuenta no sólo de que las monjas hubieron de llevarse consigo tras el traslado el ajuar monástico o, como mínimo, la obra en cuestión, sino también de que fueron ellas mismas quienes la enajenaron a manos privadas. El documento, inédito, es digno de publicación y, por ello, se estima preciso transcribirlo:

*“De las dos placas o Láminas de oro.  
CERTIFICO: Que en el archivo de este Real Monasterio de Benedictinas de Sta. Cruz de la Serós de Jaca; se habían conservado hasta el día de la fecha, dos Láminas o placas. Su forma era de un cuadro de unos 20 cents. de alto por 15 de ancho: En cada uno de ellos hay un crucifijo de marfil con la Virgen y Sn. Juan a sus lados de la misma materia. En uno de ellos hay grabados estos caracteres. JHF NAZARENUS y al pie del Santo Cristo FELICIA REGINA. Grande sacrificio hizo la Comunidad para desprenderse de las referidas Láminas. Y para que así*

<sup>1949</sup> En su momento ya Ch. T. Little argumentó que las figurillas tenían una integridad que bien se podía asociar al formato monumental: LITTLE, 1993, p. 269.

<sup>1950</sup> Generalmente se decía que las piezas procedían de la catedral de Jaca pues al exponerse en la Exposición Histórico Europea de 1892, en la entrada del catálogo se decía que la exhibición de las piezas había sido posible gracias a la mediación del obispado de Jaca: *Exposición Histórico Europea, 1892; Las Joyas de la Exposición Histórico-Europea, 1893*, N. 24-25. Con todo, ya R. De Huesca había declarado la procedencia de ambas piezas del monasterio de Santa María de Santa Cruz de la Serós: HUESCA, 1780-1807 (2006), III, p. 338. Para reconstruir el historial completo de deslocalización de las piezas: ABENZA, 2012-2013. Para las descripciones y menciones de las piezas en catálogos de colecciones privadas antes de ingresar en The Metropolitan Museum of Art: *Colección M. Charles Stein, 1899; Colección Sir Thomas Gibson Carmichael, 1902*, N. 35-36.



*conste en los tiempos venideros firmo yo la infrascripta Secretaria en Jaca a 28 de noviembre. de. 1898. Juana Castejón*".<sup>1951</sup>

Hoy, completada la investigación en torno a la decoración escultórica, tengo ciertamente más armas para acotar la filiación estilística de los marfiles, claramente románica. Si tradicionalmente había quien los conectaba con la tradición eboraria leonesa y emilianense de los marfiles del Arca de San Millán de la Cogolla (Fig. 4.157), la opinión mayoritaria era la de desmarcar las figurillas de la Serós de aquella estética, sin hacer, sin embargo, mayores presiones.<sup>1952</sup> Los marfiles aragoneses traducen, efectivamente, los estilemas característicos de las obras escultóricas del convento o, cuanto menos, lo que se intuyen ciertas recetas de taller bien asimiladas. De los rostros, además de los típicos almendrados destacan las narices achatadas y los labios carnosos, así como la configuración de los cabellos siguiendo la fórmula que ya se ha dicho típicamente tolosana y que los artistas de la Serós utilizan indistintamente en función de la obra de la que se hable, esto es, la distribución a partir de gruesos mechones paralelos que caen lateralmente a cada lado desde una profunda raya central sobre los hombros y se tratan también con pequeñas líneas oblicuas que generan el ya tan característico cordado jaqués. Ello es perceptible específicamente en el crucificado pues el resto de personajes presentan las cabezas veladas o una reducción de la cabellera en forma de casquete. La figura de Cristo también se emparenta con el alma juvenil de la *elevatio animae* del *Sarcófago de doña Sancha* en una concreción muy somera de los rasgos anatómicos, a partir de unas pocas incisiones muy superficiales, aunque lo suficientemente naturalistas como para hacer discernibles las costillas (Fig. 4.78, 4.154). En cuanto a los pliegues se reproduce básicamente el esquema de los pliegues planchados con bordes zigzagueantes. Las manos son igual de desproporcionadamente grandes en comparación al menudo cuerpo de las figurillas.

Plásticamente, los marfiles beben de la característica articulación en tres cuartos de las cabezas pegadas al fondo del *Maestro del Sarcófago de doña Sancha* e incluso hay cierto juego de volúmenes empleando un relieve mucho menos profundo en algunos pliegues para evidenciar ciertas partes del cuerpo. Parece poco dudoso que el artista se formó al amparo de las realizaciones escultóricas que contemporáneamente se están ejecutando en el monasterio. Es un arte, por supuesto, decididamente influido por la tradición miniada (Fig. 4.158),<sup>1953</sup> como delatan las nubes de las que emergen los personajes por encima del crucificado pero, la

---

<sup>1951</sup> Archivo del Monasterio de Monjas Benitas de San Ginés de Jaca, Libro de Actas de la Comunidad, 1898, s.s. No tiene precio el auxilio que me prestaron las monjas de San Ginés de Jaca en la investigación, por lo que agradezco enormemente su inestimable ayuda.

<sup>1952</sup> SENTENACH, 1909, p. 8; PORTER, 1923, I, p. 41; GÓMEZ MORENO, 1934, p. 26.

<sup>1953</sup> De nuevo, incluso, como fuente de modelos y como delatan los gestos dolientes o la esquematización de las nubes más propia del arte bidimensional (Fig. 4.159).

estética es más próxima a la de los marfiles emilianenses del Arca de San Felices que no a la de la eboraria hispana anterior.<sup>1954</sup>

El trabajo de orfebrería es totalmente otro cantar. Si las conexiones familiares de la reina Felicia de Roucy y, en particular, las de sus parientes con los normandos, ofrecen un contexto plausible dentro del constante tráfico de objetos de naturaleza portátil<sup>1955</sup> de la época con su adquisición por parte de algún miembro de su familia en Roma o, mejor aún, en Sicilia, esto es, en algún escenario donde la importación de objetos bizantinos por vía comercial o diplomática fuera recurrente,<sup>1956</sup> la recepción del marfil bizantino por parte de la reina serviría quizá como detonante para que se decidiera a promocionar un ensamblaje de la tablilla a un enmarque lujoso. La práctica de desmantelar trípticos bizantinos de marfil para su montaje en objetos litúrgicos está bien atestiguada desde el período carolingio y ottoniano. Además, la emisión de este tipo de mercaderías a dirigentes laicos y eclesiásticos de la Europa septentrional se mantendrá como hábito en los siglos XI y XII.<sup>1957</sup> No pueden olvidarse tampoco las conexiones de la dinastía de Ramerupt-Roucy con el ducado normando de Sicilia.

Más difícil de desentrañar es la razón que la estimuló para hacer replicar la tablilla bizantina en unas nuevas figurillas que, obviamente, fueron talladas en el entorno jacetano. Quizá lo más peculiar de todo sea la reformulación *ad similitudinem* del marfil bizantino (Fig. 4.154-4.155). Se respetó, por supuesto, el crucificado, tal vez incluso con el suppedaneum y la esquematización a los pies del monte Calvario, de la que sólo habría quedado traza, al haber sido desafortunadamente mutilada. Los ángeles del marfil bizantino, habituales testigos de la Crucifixión junto a los símbolos del sol y de la luna también frecuentes en esta iconografía,<sup>1958</sup> se convierten en la segunda pieza en dos figuras de distinto género, masculino la de la izquierda y femenino la de la derecha. Han perdido las alas y se hacen emerger, como se anticipó, de entre las nubes. Se acompañan además de claros gestos de dolor apoyando la mano sobre la mejilla y sujetándose el brazo con la mano opuesta. También de sufrimiento es el gesto de la figura femenina que a la izquierda del crucificado se agarra el vientre con las dos manos. Aunque lo normal sería identificarla con el personaje que le hace juego en el marfil bizantino, esto es, la Virgen María, aquí viste túnica y velo sin nimbo alguno. No va nimbado tampoco el personaje que se haría corresponder con el san Juan de la tablilla bizantina. Lleva

---

<sup>1954</sup> Sobre la importancia de los marfiles emilianenses del Arca de San Felices en la formación de la plástica románica a caballo de los siglos XI y XII: MORALEJO, 1989, p. 97-99.

<sup>1955</sup> Sobre las vías de llegada de este tipo de objetos portátiles desde Oriente a Occidente: HOFFMAN, 2001, p. 17-50.

<sup>1956</sup> Para un estudio exhaustivo de regalos y objetos lujosos creados para el intercambio diplomático: CIGGAAR, 1996, p. 295-323; HISDALE, 2014.

<sup>1957</sup> Lo ilustran las cubiertas tanto del popularmente conocido como Pequeño Evangelario de Bernward (Dom-Museum Hildesheim, DS 13), como las del *Kostbares Bernwardsevangeliar* ((Dom-Museum Hildesheim, DS 18).

<sup>1958</sup> YARZA, 1974, p. 13-37; GALTIER, 2004b, p. 183-193.

la mano derecha velada, símbolo de que se encuentra ante lo sagrado, y levanta la contraria ofreciendo al espectador la palma. Sin tonsura, además, difícilmente se lo puede identificar con un clérigo.

Se propició, por otro lado, un sugestivo diálogo entre diversos *media*, el que proporciona la combinación del aparato orfebre con las obras en marfil. La decoración de orfebrería de las dos piezas bebe de los mismos presupuestos decorativos, esto es, con la superficie fundamentalmente poblada por pseudo-filigrana y cabujones (Fig. 4.152-4.153). La trama vegetal genera, sin embargo, complejos patrones, perceptiblemente distintos en ambas piezas, pero en ambos casos rastreables hasta esquemas de tramas afiligranadas de otras obras orfebres no de la tradición de la metalistería peninsular, sino de las que se asocian al tesoro orfebre de la abadía de Sainte-Foy de Conques. Los patrones más semejantes remiten a algunos fragmentos de varios relicarios conqueses, en particular, de la llamada "A" de Charlemagne,<sup>1959</sup> el conocido relicario Pentagonal,<sup>1960</sup> el altar portátil de Bégon III,<sup>1961</sup> y el relicario del papa Pascual II (Fig. 4.160-4.163).<sup>1962</sup> Hacia 1100, el renombrado abad Bégon III (1087-1107) organizó un nuevo taller de orfebres que trabajaron bajo sus órdenes dando luz a muy variados relicarios,<sup>1963</sup> incluyendo muchos ideados como repositorios del *lignum crucis*. Las producciones asociadas a este taller se caracterizarán por el uso de plata o de plata sobredorada en vez del empleo mayoritario de oro típico de las creaciones conqueses de tradición anterior.<sup>1964</sup> También por la re-utilización de piedras preciosas y camafeos tardo-antiguos, así como por el recurso a una distintiva técnica de pseudo-filigrana que generaba complejos patrones visuales mediante motivos vegetales y geométricos, como se ha dicho, algunos asimilables a los de las piezas jacetanas.

Estas particularidades, tanto como los esquemas de organización de los cabujones, o el contorno de sus engastes con cordoncillos retorcidos, así como el uso de filamentos tubulares granulados, o el perfilamiento de los bordes de los marcos de las piezas con filamentos largos e igualmente retorcidos, perceptibles en la obra metálica de las piezas jaquesas, las acercan decididamente a la órbita de aquel taller de Conques.<sup>1965</sup> Incluso la presencia en una de las piezas aragonesas de un zafiro islámico reaprovechado y, sobre todo, de un esmalte *cloisonné* de decoración geométrico-vegetal que, aunque a priori se podría

<sup>1959</sup> GABORIT-CHOPIN, 2001a, p. 50-53.

<sup>1960</sup> GABORIT-CHOPIN, 2001b, p. 38-43.

<sup>1961</sup> TABURET-DELAHAYE, 2001b, p. 56-61.

<sup>1962</sup> TABURET-DELAHAYE, 2001a, p. 54-55.

<sup>1963</sup> BOUQUET, 1999, p. 447-489.

<sup>1964</sup> GABORIT-CHOPIN, 2006, p. 141-151.

<sup>1965</sup> Sobre las particularidades del taller del abad Bégon III: GARLAND, 2000, p. 83-114, esp. 88-91.

conectar con el conocimiento de la técnica para la producción de este tipo de esmaltes pequeñitos en la península, se explica mejor por comparación con los esmaltes *cloisonné* de la “A” de Charlemagne, especialmente en términos del esquema de colores y de los motivos florales de diseño alveolar (Fig. 4.164-4.165).<sup>1966</sup> Todo esto abriría la puerta a que Felicia de Roucy hubiera podido encargarse de la confección del montaje de sus marfiles con un enmarque orfebre al taller de Bégon III, sobre todo, habida cuenta de la especialización de sus artistas en el ensamblaje de los ya mencionados relicarios por vía de la unión heterogénea de fragmentos metálicos de muy diversa procedencia, muchos de los cuales incluso reaprovechados.

En el contexto anglo-sajón se ha documentado el temprano desplazamiento de orfebres que trabajan bajo supervisión monástica,<sup>1967</sup> pero aunque uno de los artesanos de Conques bien podría haberse trasladado a Aragón, no hay manera de ajustar más el tipo de intercambio. En cualquier caso lo informa bien el contexto de la época en que se pudieron confeccionar tanto los marfiles románicos como los marcos orfebres. Como se dijo en la contextualización del capítulo, Pedro Sánchez I será un fiel continuador de las políticas de su padre, Sancho Ramírez, y como tal, particularmente afín a la causa reformista francesa que representan Frotard y compañía. Se adelantó también que el casamiento con Felicia de Roucy está en línea precisamente con la adhesión de su marido a la corriente que desde bien temprano defienden estos reformadores. La relación de los reyes con el propio Frotard va más allá de lo obvio si se considera la obediencia de su hijo, Ramiro II, el Monje, a la abadía de Saint-Pons-de-Thomières de la que era abad aquel mismo legado. Pues bien, el nuevo rey Pedro Sánchez I será especialmente proclive al obispado de Roda que, bajo la dirección de Ramón Dalmacio se había inclinado en pro de los intereses diocesanos a favor del bando “afrancesado”. Cuando Sancho Ramírez participa en el asedio de 1063 de la ciudad de Barbastro ya se compromete, pese a su posterior pérdida, a entregarla a la mitra rotense. Quizá en un esfuerzo perpetuador de la *memoria* del padre, entre 1097 y 1100, y especialmente durante la campaña militar para la nueva, -que sería definitiva-, toma de Barbastro, el sucesor se prestará a afianzar con esfuerzo los lazos con la abadía de Sainte-Foy-de-Conques. La transferencia de monjes conqueses a las cargas episcopales de los reinos bajo soberanía ahora de Pedro Sánchez I y antes de su padre ya la había auspiciado Frotard con el nombramiento de Pedro de Andouque, monje primero de Conques y después de Thomières, al solio del obispado de Pamplona. Ahora la propiciará el propio rey y será así que en 1097 Poncio, monje previamente de Sainte-Foy-de-Conques, será designado a gobernar la

---

<sup>1966</sup> CAHN, 2006, p. 95-107.

<sup>1967</sup> CHERRY, 1992, p. 64.

diócesis rotense. Solamente dos años después, este nuevo obispo se encargaría de “presionar” a Urbano II, para acelerar el traslado de la sede de Roda a Barbastro.<sup>1968</sup>

Tampoco puede dejar de mencionarse, sin embargo, como unos meses antes en el mismo año, Pedro Sánchez I se había comprometido a donar a la abadía conquense la mezquita mayor de Barbastro, antes incluso de que se culminara su conquista y, seguramente, por especial devoción a la patrona santa Fe.<sup>1969</sup> Por aquel entonces los lazos entre la abadía de Conques y el papado serán particularmente estrechos,<sup>1970</sup> como evidencia la donación del papa Pascual II al monasterio de las reliquias del *lignum crucis* con la consecuente confección del relicario homónimo (Fig. 4.163). Esta ofrenda, además, se realizó muy posiblemente en abril de 1100 cuando un breve papal enviado por Pascual II al obispo Poncio de Roda reconocía el traslado de la sede de Roda a Barbastro. Y, es que, se conoce que sólo unos meses más tarde, el 26 de junio de 1100, Poncio de Conques-Roda visitaba Conques no sólo para aprovechar la oportunidad consagrando el altar portátil de Bégon III (Fig. 4.162), sino para depositar también allí las reliquias de la Vera Cruz,<sup>1971</sup> seguramente parte del mismo conjunto de suvenires expedido por el papa. Sería perfectamente viable que fuera en ese contexto en el que Poncio, actuando como intermediario de Felicia de Roucy, transmitiera su encargo al abad y éste a su taller. Además, este supuesto intercambio artístico sería sólo un ejemplo más de la tradición de transferencia que se perpetua entre Conques y el reino de Aragón en las primeras décadas del siglo XII.<sup>1972</sup> Cuanto a la orfebrería lo ilustra la arqueta-relicario de san Valero de Roda de Isábena, cuyos esmaltes han sido atribuidos a otro taller orfebre de Conques, en este caso, el que trabaja para el abad Bonifacio (1107- a. 1121).<sup>1973</sup>

A pesar de la creencia generalizada de que las piezas jaquesas funcionaron como cubiertas de uno o varios manuscritos,<sup>1974</sup> no sólo no hay evidencia alguna de la existencia de los dichos manuscritos, sino que el alma de madera de la pieza con los marfiles románicos se sospecha remontada en una fecha posterior, quizá en el siglo XVIII cuando se le adosan al

---

<sup>1968</sup> KEHR, 1946, p. 118-132.

<sup>1969</sup> UBIETO ARTETA, 1951, p. 302.

<sup>1970</sup> Informa particularmente bien este contexto M. Castiñeiras, por supuesto, con especial referencia, además, a todo lo que compete a lo artístico: CASTIÑEIRAS, 2010b, p. 55-83.

<sup>1971</sup> FLOREZ, *et al.*, 1747-1859, LXXXIV, p. 148-149. Cfr. GABORIT-CHOPIN, TABURET-DELAHAYE, 2001, p. 56.

<sup>1972</sup> CASTIÑEIRAS, 2010b, p. 55-83.

<sup>1973</sup> ROSS, 1933, p. 473-479; IGLESIAS, 1985-2004, I, 2, p. 179.

<sup>1974</sup> LEGUINA, 1895, p. 247; SENTENACH, 1908, p. 9; LEGUINA, 1909, p. 67; HUICI, JUARISTI, 1919 (1944), p. 58; PORTER, 1923, I, p. 41, III, p. 519; GOLDSCHMIDT, 1926, p. 32-33; BRECK, 1929, p. 51-52; Gómez moreno, 1934, p. 26; THOMAS, 1939, p. 5-6; COOK, GUDIOL I RICART, 1950, p. 293; *Spanish Medieval Art*, 1956, N. 22; PIJOAN, 1988, p. 102; STEENBOCK, 1965, p. 160-161; BOUQUET, 1979, p. 40; ESTELLA, 1984, p. 59-60; FRAZER, 1985-1986, p. 13, 18-19; NAVAL, 1991, p. 5; ZAPKE, 1993, p. 133-135; CORTÉS, 1996, p. 14; BANGO, 2006b, p. 292; DUBANSKY, 2007, p. 4; CORTÉS, 2010, p. 40-42; LAPEÑA, 2014b, p. 183-186.

borde unas tiras de papel.<sup>1975</sup> A su vez, ninguna de las dos piezas presenta ningún medio visible de encuadernación.<sup>1976</sup> Nunca se ha planteado, sin embargo, que las piezas pudieran haber servido como relicarios en línea con la función que se atribuye a los objetos del abad Bégon III. Radiografiadas en los laboratorios de The Metropolitan Museum of Art de New York, los resultados arrojaron que ninguna de las figurillas ni la tablilla de marfil tuvieron cualquier tipo de cavidad destinada a alojar reliquias de la Vera Cruz.<sup>1977</sup> De ahí que no se pueda descartar que, efectivamente, sirvieran como cubiertas de libro.<sup>1978</sup>

No obstante, todo lo anterior también abre el camino a considerar que aunque funcionando como tal, por lo menos alguna de las dos, fueran simultáneamente ideadas tal que objeto devocional. En este sentido, la que estuviera acoplada al manuscrito, o bien, ambas si es que las dos cumplieron ese propósito, podría/n hacerse participar del culto a la Vera Cruz que se supone, como se dijo en el estudio de la arquitectura, profesado en Santa María de Santa Cruz de la Serós. De ser así, podrían utilizarse en las ceremonias de la *Adoratio Crucis* de Viernes Santo,<sup>1979</sup> en las que podrían servir para encabezar un recorrido procesional, o bien, exponerse directamente a los fieles para su veneración. No es siquiera de descartar que la cámara alta jugara un papel determinado en este circuito, sobre todo si el segundo piso de la torre pudo pensarse a acoger a residentes pasajeros, como las integrantes de la familia real que mantuvieran el contacto con el mundo, pudiéndose custodiar allí habitualmente las dos piezas. Así se justificaría mejor, incluso, la redundancia del tema del crucificado, pues lo habitual en las cubiertas suntuosas de manuscritos medievales, incluidos los peninsulares, será la presencia en la cubierta anterior de la Crucifixión y de la Ascensión en la posterior. Así lo ejemplifican las cubiertas de madera de la catedral de Girona o el Díptico del obispo Gundisalvo.<sup>1980</sup> De hecho, el uso de este último como relicario incluso haría posible que las piezas jaquesas se hubieran pensado para ser exhibidas conjuntamente en forma similar a la de un díptico.<sup>1981</sup>

También hay otras señas, sin embargo, de que la obra pudo satisfacer un propósito votivo. Ya se ha dicho que las figuras del hombre y la mujer del registro superior de la pieza

---

<sup>1975</sup> LITTLE, 1993, p. 269.

<sup>1976</sup> Para profundizar en el sistema de encuadernación típicamente "románico": SZIRMAI, 1999, p. 140-172.

<sup>1977</sup> Agradezco especialmente a Ch. T. Little no sólo su supervisión sobre esta parte de la investigación durante mi estancia de investigación en The Metropolitan Museum of Art de New York, sino también muy significativamente por hacerme conocedora de los análisis de laboratorio que se le realizaron a las piezas.

<sup>1978</sup> Para la adaptación de piezas de formatos similares como relicarios: LITTLE, 1998, p. 77-92.

<sup>1979</sup> Para las relaciones entre arquitectura y liturgia pascual remito a: CASTIÑEIRAS, 2003b, p. 26-49.

<sup>1980</sup> ESTELLA, 1984, p. 60; ORRIOLS, 2017, P. 175-177.

<sup>1981</sup> No puede olvidarse el impacto que la recepción de estaurotecas bizantinas en la Europa cristiana tendrá sobre los artesanos occidentales en los diseños de relicarios de la Vera Cruz, con muy diversas formas: KLEIN, 2004, p. 283-314.

románica no pueden tenerse como ángeles, pues les faltarían las alas, y lo más plausible es que se interpreten como personificaciones de los astros. No obstante, sus gestos de dolor, así como la expresión compungida de todos los personajes, con las comisuras de los labios hacia abajo en actitud apesadumbrada hace que el sufrimiento se objetivice como transfiriéndolo simbólicamente a toda la pieza.<sup>1982</sup> También parece curioso que a los supuestos personajes santos no se los dotara del necesario nimbo, pero sí al Crucificado. Por ello, quizá las figuras podrían estar conformando un retrato de sus patrocinadores, la reina Felicia de Roucy, colocada en el lado izquierdo propio del promotor y santificándose su encargo al ocupar el sitio de la Virgen. El hombre a su diestra podría llevar un tocado en la cabeza que, en la forma de un bonete incluso podría identificarse como una corona, en modo similar a la que luce el rey García Sánchez III de Pamplona en su retrato del *Privilegio de Nájera* (Fig. 4.168). De ser así, no sólo sería rey este personaje sino también el que ocupa la diagonal opuesta, con el mismo tipo de tocado. ¿Podría a caso tratarse de Pedro Sánchez I? Al fin y al cabo bien pudo ser él quien medió con el obispo Poncio para hacer llegar a Conques el encargo de la reina. De los personajes sobre el Crucificado, aunque podrían entenderse como símbolos astrales, las personificaciones del sol y de la luna generalmente van tocadas con una imagen en miniatura del astro sobre las cabezas, mientras que de estas sólo se sabe que están en el cielo pues emergen de las nubes, por lo que bien podrían ser difuntos. De las personas del entorno de la familia regia que habían fallecido para entonces, destacan sobremanera Sancho Ramírez (1094), padre suyo y esposo de Felicia de Roucy, y la propia Sancha Ramírez, cuya afiliación con su sobrino ya se ha avanzado. En consecuencia, la obra sería conmemorativa, para velar por la *memoria* de tan significados difuntos, y no sólo estaría en consonancia con el tipo de programa que aquí se ha presupuesto para el *Sarcófago de doña Sancha*, sino que su naturaleza tampoco desentonaría de su uso en asociación a las festividades de la Vera Cruz, pues como recogen los sacramentarios catalanas medievales, el oficio de Viernes Santo, contemplaba el de difuntos, o más en concreto, el rezo por el alma de los soberanos traspasados.<sup>1983</sup>

---

<sup>1982</sup> Esto es de aplicación, por ejemplo, a otras obras tardías igualmente conmemorativas de difuntos como el *Sarcófago de Blanca de Navarra* conservado en Santa María la Real de Nájera (Fig. 4.167): SÁNCHEZ AMEIJERAS, 1990, p. 206-214; VALDÉS DEL ÁLAMO, 1996, p. 311-333.

<sup>1983</sup> Según la costumbre catalano-aragonesa para la celebración de Viernes Santo, en el momento de la veneración de la Cruz no sólo se decían plegarias por los fallecidos, sino también se rezaban preces especiales para asegurar la salud del rey y de sus allegados. Así lo documenta el *Sacramentario de Sant Cugat del Vallès* del siglo XII (Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, MS Sant Cugat 47): BELLAVISTA, 1986, p. 108-109.

## Conclusiones

- La fundación del monasterio femenino de Santa María de Santa Cruz surgió, como ya se había postulado, como fruto de la benedictinización de la comunidad originalmente dúplice del monasterio de San Juan de la Peña. La familia real aragonesa no tendrá, a priori, causa en la fundación primera del convento, pero sí la navarra. Lo que se conoce de la arquitectura de la primera iglesia conventual permite relacionar su arquitectura con la de la desaparecida iglesia jacetana de San Pedro el Viejo de Jaca. La información que proporcionan los documentos de oblación de Urraca Ramírez por su padre al convento son indiciarios de la existencia de aquella primera iglesia como poco desde mediados del siglo XI.
- A todas las hermanas Ramírez se les pueden asociar iniciativas de promoción artística, como patronas y/o donantes, salvo a Teresa Ramírez. Sobre la promoción artística de la reina de Felicia de Roucy antes de la de la Serós, no pueden extraerse conclusiones precisas. A Sancha Ramírez se la puede considerar patrona para la construcción de la torre ribagorzana de Pilzán. A Urraca Ramírez se la puede considerar donante respecto de los trabajos edilicios de la catedral nueva de San Pedro de Jaca.
- Hacia principios de la década de 1070 las mujeres de la familia real aragonesa propician la reorganización y sistematización del convento. Sancha de Aibar participa como donante. La iniciativa se debe atribuir a su nieta, Sancha Ramírez.
- El estudio arquitectónico de lo que ha sobrevivido del conjunto monástico permite relacionar directamente a Sancha Ramírez con la promoción en torno a la construcción de la nueva iglesia monástica. El recurso a ciertas soluciones formales se advierte inspirado en formulaciones propias de la catedral de San Pedro de Jaca y de la colegiata de Sant Pere de Àger. En consecuencia, es posible encuadrar su horizonte de construcción en las dos últimas décadas del siglo XI. También la documentación permite atribuir a Sancha Ramírez el rol de patrona para la construcción de la fábrica nueva.
- Sobre el encargo del *Sarcófago de doña Sancha* por la propia Sancha Ramírez no hay evidencia documental que permita afirmarlo con certeza, más allá de la expresión documental temprana de su deseo de ser enterrada en Santa María de Santa Cruz de la Serós.
- La lectura en clave esencialmente escatológica y penitencial del contenido iconográfico del *Sarcófago de doña Sancha* sí ofrece algún indicio que permita atribuirle el patronazgo del mismo a Sancha Ramírez.
- La nueva lectura sobre la filiación estilística del *Sarcófago de doña Sancha* y la asociación del lenguaje tanto del llamado *Maestro del Sarcófago de doña Sancha* como del que aquí se ha llamado *Maestro del dorso*, a la órbita de la escultura hispano-languedociana y no al Norte de Italia como tradicionalmente se proponía, así como una desambiguación del corpus de obra que también tradicionalmente se atribuía a uno y otro maestro, ofrece indicios para poder colocar la cronología en torno a su creación todavía dentro del horizonte vital de Sancha Ramírez, concretamente hacia los años finales en los que testa y muere (1095-1097). Todo ello, abre la posibilidad a que la condesa hubiera podido estar detrás del encargo del sepulcro y de su decoración.
- La reina Felicia de Roucy ejerció el patronazgo en torno a la creación del *Díptico de Jaca* y contó con la participación en la promoción del mismo de su hijastro, el rey Pedro Sánchez I, que actuó como mediador.
- La filiación estilística del marfil bizantino que integra el *Díptico de Jaca* debe colocarse en la órbita de las creaciones eborarias bizantinas de consumo privado y producción estandarizada y no como obra de talleres que trabajaron en el entorno más cercano de la corte imperial bizantina. La filiación estilística de los marfiles románicos remite al vocabulario figurativo de la propia escultura del convento de la Serós.
- En tanto que concebido el *Díptico de Jaca* como una obra con un propósito devocional seguramente relacionado con el culto a la Vera Cruz y a la vez como *memento*, es



decir, pensado para la conmemoración de los parientes difuntos de Felicia de Roucy, la obra sirve a instrumentalizar la *memoria* de la reina y de su familia. La reformulación *ad similitudinem* del marfil bizantino para la concepción tipológica de los marfiles románicos, se advierte un tipo de dinámica asociada, en este caso, a la construcción de la *memoria* y a la conmemoración de los difuntos.



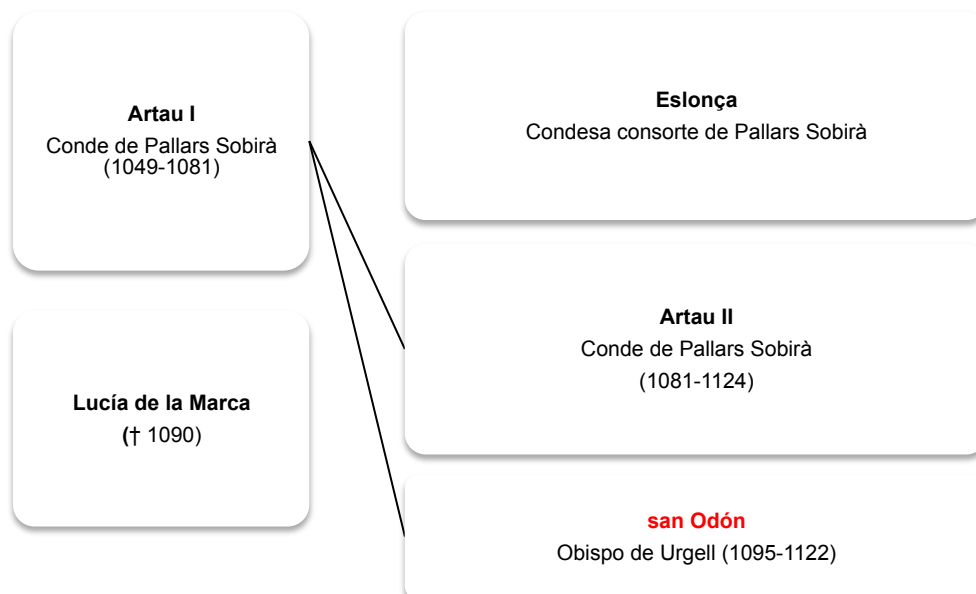
*If the doors of perception were  
cleansed everything would appear  
to man as it is, infinite.*

William Blake,  
*Marriage of Heaven and Hell.*





## 5. ELISAVA, o la ambivalencia medieval de la performance creativa



### Presentación del caso: premisas

El *Estandarte de san Odón* (Museu del Disseny de Barcelona, Inv. MADB 49422) es un bordado que presenta una inscripción con el epígrafe ELIS|AVA ME F(e)|CIT y una representación de tres figuras aparentemente caracterizadas como donantes de las que tradicionalmente se ha dicho poder identificarse con las autoras materiales de la obra. Del epígrafe con el nombre de “*Elisava*” se ha especulado pudiera corresponderse indistintamente con el nombre de la artista responsable de su manufactura o con el de su promotora. La designación de la pieza en relación al obispo de Urgell san Odón procede de una tradición derivada del hallazgo de la pieza en uno de los altares de la catedral de Santa María de la Seu d’Urgell. La procedencia de la misma ciudad de otra pieza bordada, en su caso, un frontal de altar (Victoria & Albert Museum, Inv. 1387-1904), con las mismas características técnicas y estilísticas, ha permitido emparentar las dos piezas y atribuir su confección a la misma mano.

### Preguntas

- ¿Qué se conoce de san Odón? ¿Y de su culto en la catedral de Santa María de la Seu d’Urgell? ¿Ofrece el estudio de esta información algún indicio para relacionar al personaje con el *Estandarte de san Odón*?
- ¿Qué revela el estudio formal de las piezas sobre su manufactura por un mismo taller? ¿Y su iconografía? ¿Se puede entender el retrato del *Estandarte de san Odón* como un retrato de donantes? ¿Se aplica ello a las tres figuras representadas?
- ¿Hay una sola forma posible de leer la inscripción de la obra en función de la dicotomía promotor/artista? ¿Puede entenderse la presencia de más de un personaje como indicativo de la naturaleza colectiva de la promoción y/o manufactura de la pieza? ¿Sirve esto a aclarar el problema sobre la atribución del nombre bordado a una artista o una promotora?
- ¿Se corresponde la función de las piezas con las de estandarte y antependio que generalmente se les ha atribuido? ¿Está su función en alguna medida relacionada con las ceremonias litúrgicas y paralitúrgicas de la catedral de Urgell? ¿Determina ello de algún modo la forma de entender la autoría de la obra?



## A modo de prólogo...

“*Elisava*” o, en su equivalente romance de Isabel, es el nombre en el que se reconoce a una personalidad artística, -pues en la performance creativa, el epíteto de lo artístico puede darse ya al autor material ya al intelectual-, a la que se adeuda un estandarte bordado que, a juego con un frontal de altar (Fig. 5.01-5.02), se tiene desde fechas recientes, como el ajuar con el que fue a vestirse el entramado funerario mediante el cual, al interior de la catedral de la Seu d’Urgell (Lleida) (Fig. 5.03), se articuló el culto a san Odón, uno y no el único, de los más célebres obispos de aquella sede que, en concreto, fue a ejercer su ministerio entre 1095 y 1122. Piezas que, por tanto y a priori, integrarían el *mortuarium*, es decir, la dote de objetos con que el difunto fue a ennoblecer la iglesia dónde pretendió ser enterrado. Salvo porque, en su caso, y al haberse santificado, las telas, el aparato litúrgico y el despliegue decorativo para conmemorarlo le fueron proporcionados post mortem por otros o, más bien, por otras. Sobre las presuntas candidatas, todas ellas *Isabeles* de renombre, miembros destacadas de la dinastía condal urgelitana, ninguna parece ofrecer una relación solvente ni con el santo, ni con

el templo, ni tampoco para con las preocupaciones políticas o religiosas que pudieron informar su canonización o la perpetuación de su *memoria*.

Por no significar, ni el contenido figurativo de los bordados refiere, aparentemente, en nada al prelado, y ni siquiera la arqueta de dónde fue a recuperarse uno de los paños contenía sus huesos, sino los de otro respetable. Y, sin embargo, el descubrimiento de la dicha caja en uno de los reconditorios del altar en la capilla dedicada al santo, no sólo ha servido a designar el pendón con el distintivo de *estandarte de san Odón*, sino también a vincularlo, desde hace más de un siglo, a los rituales cultuales en su honor. Nada de ello se ha hecho sin lógica, más al contrario, esto es, obviando una realidad según la cual y parafraseando a Theodore Adorno, el arte confirma el dicho de que el búho de Minerva comienza a volar cuando cae la tarde. Al rubricante como al observador de hoy, nacidos en la era *post-abstracción* y en un ambiente social sin certeza de sí mismo o que, al menos, se cuestiona razonablemente día sí día también, se le hace muy ajena la visión medieval del mundo, propia de un momento en que poner en duda la existencia y función de las obras de arte en la sociedad era, por supuesto, impensable. Pero aquellos para los que fueron concebidas estas piezas entendían muy bien, - quizá a diferencia de nosotros-, que las dinámicas personales del promotor como las del artífice y la audiencia que hubo de recibirlas, tanto como el espacio que hubo de cobijarlas, formaban un todo semántico indivisible antes, durante y después del acto creativo.

Parecería que esto quiere decir que aunque el estandarte hubiera sido hallado en la casa de algún avezado coleccionista extranjero, cualquier historiador habría sido capaz de rastrear su significación hasta la cámara secreta de la seo urgelitana. Aún así, y volviendo a lo dicho, no ha parado de insistirse en que todo su dispendio figurativo, como el del frontal hermano, con imágenes propias del imaginario bíblico, y otras de asunto social que bien pueden aludir tanto al patrón como al artista, y todo el sustrato epigráfico que las acompaña, de análoga enjundia, no hace presente nada que tenga que ver directamente con el titular al que se celebra, sino con los que facilitan esa devoción. Ello y a pesar de haberse tenido en cuenta cómo, en la manifestación visual en la propia obra ya sea de la iniciativa de patronazgo ya sea de la acción de creación artística, entra en juego la concepción polisémica que, en la edad media, se asociaba a un objeto de estas características. Esto o, por poner un ejemplo, el cómo en un capitel de Notre-Dame-du-Port (Clermont-Ferrand, Auvergne), se representa a "*Stephanus*", sospechoso financiador de su decoración escultórica, sosteniendo la versión diminuta de uno de los capiteles que sufraga aunque, a su vez, no lo entrega al escultor, sino a un ángel, gracias a lo cual, la obra se reviste de una retórica salvífica que envuelve de acepciones complementarias tanto el papel del artista, como el del mismo promotor (Fig. 5.04).



## 5.1 Del hallazgo de las piezas y su vínculo con la Seu d'Urgell

La descripción que J. Folch i Torres hizo del hallazgo o, más bien, redescubrimiento, del *estandarte de san Odón* (Museu del Disseny de Barcelona, Inv. MADB 49422) a raíz de un viaje que, a principios de la pasada centuria, realizara a la Seu d'Urgell, ha sido transcrita incansablemente para que no olviden, las páginas de la Historia, la valía de un pasaje dónde, con la solemnidad prescriptiva de este tipo de relatos, se informa sobre el procedimiento por el cual el crítico e historiador del arte, con el debido escepticismo, examina una pieza que a priori juzga votiva por custodiarse al interior de una cajita-relicario, aún y poniendo de relieve la carencia documental por la que es imposible informar la tradición en virtud de la cual todavía hoy recibe la dicha denominación. Quizá, lo más reseñable del fragmento, en este sentido, sean los versos que atestiguan el resguardo de la arqueta en uno de los nichos “*oberts en dos plafons laterals de l'altar parroquial de la Seu, situat en el transepte, al costat de l'epístola*”, abiertos en dos plafones laterales del altar parroquial, situado en el transepto, en el lado de la Epístola y, por tanto, refrendando su descubierta al interior mismo de la catedral de la Seu d'Urgell (Fig. 5.05).<sup>1983</sup>

La procedencia del frontal de altar bordado (Victoria & Albert Museum, Inv. 1387-1904) desde la misma ciudad, se ha acreditado sobradamente gracias al recuerdo epistolar de J. Gudiol i Ricart,<sup>1984</sup> quien en 1956 transmite a D. King –entonces conservador de la sección textil del Victoria and Albert Museum de Londres-, el trasunto de la conversación que en 1925 había mantenido con el coleccionista Paul Tachard,<sup>1985</sup> acerca de una fotografía de la obra que hubo de enseñarle y sobre la que el anticuario le confirmó haberla adquirido en la Seu d'Urgell.<sup>1986</sup> No siempre, sin embargo, se tuvo la misma claridad respecto del origen pues, en ocasión de su compra por el museo londinense, –dónde todavía se conserva-,<sup>1987</sup> en la subasta de la Colección de los hermanos Caspar y Stephan Bourgeois, celebrada en Colonia en 1904, el antependio, al que se le asignó el número de lote 1385, era descrito como de factura germana y de cronología no demasiado alejada del entorno de 1200.<sup>1988</sup>

---

<sup>1983</sup> FOLCH I TORRES, 1915-1920, p. 755; FOLCH I TORRES, 1925a, p. 1. Vid Anexo 5.1, PJ 5.01-5.02.

<sup>1984</sup> GUDIOL I RICART, *et al.*, 1955, p. 42.

<sup>1985</sup> KING, 1970, p. 55-56, 63.

<sup>1986</sup> Vid Anexo 5.1, PJ 5.03.

<sup>1987</sup> Agradezco a Rose Walker, Kirstin Kennedy y Mariam Rosser-Ower que me ayudaran con las gestiones apropiadas para observar y estudiar en detalle el frontal de altar en los almacenes de reserva del Victoria and Albert Museum de Londres, dónde se conserva la pieza no expuesta al público, así como para tener el permiso para realizar las oportunas fotografías.

<sup>1988</sup> LEMPERTZ' SÖHNE, 1904, p. 271. Vid Anexo 5.1, PJ 5.04. Ello contribuyó, sin duda, como aseveraba el propio D. King, a la catalogación de la pieza como de filiación renana hasta la década de 1950: KING, 1970, p. 55.

### 5.1.1 Sobre la titularidad del altar parroquial

El titular del altar de la capilla que se refiere en la anotación de J. Folch i Torres, en la primera absidiola del transepto sur de la catedral urgelitana (Fig. 5.05), junto al ábside mayor, era ciertamente san Odón, patrón de la ciudad, aunque desde antiguo ese mismo altar hubiera sido reservado, igualmente, a la parroquia. No obstante, se conoce, por lo menos, de dos de las cinco iglesias que todavía integraban el conjunto catedralicio que ha venido en llamarse Urgell II, y cuya existencia se documenta tan temprano como durante y poco después del episcopado urgelitano de san Armengol (1010-1035), las de San Miguel y el Santo Sepulcro, que hacia mediados del siglo XIII se asociaban a funciones parroquiales.<sup>1989</sup> No es que ello afecte demasiado al discurso pues, al fin y al cabo, en esas mismas fechas y unas pocas décadas después se tiene noticia de quienes fueran capellanes de la parroquia principal de la Seu d'Urgell, esto es, Juan de Tormeda y Juan Domínguez, que desde 1242 velaban el cumplimiento de misas y otras cargas pías en el que, efectivamente, se tenía entonces como altar parroquial al interior del templo de Santa María, el de san Odón.<sup>1990</sup>

La documentación capitular atestigua, sin embargo, que ya por entonces el altar gozaba de una doble dedicación, no sólo al obispo urgelitano, sino también a san Juan. De hecho, dejass testamentarias de finales del siglo XIII se destinan al altar parroquial aludiéndolo indistintamente como el del santo, o el del Evangelista.<sup>1991</sup> Se debe ello, seguramente, a que la intitulación original estuvo reservada solamente al segundo, aludido documentalmente desde el siglo XI,<sup>1992</sup> aunque el culto a san Juan dejara de asociarse al altar cuando en el siglo XVI se

---

<sup>1989</sup> CARRERO, 2010, p. 267.

<sup>1990</sup> BATLLE, 1980, p. 385. Los legados testamentarios recopilados por C. Batlle informan de las dejass que en el siglo XIII se hacen directamente al altar de san Odón, o bien, a quienes fueran sus capellanes, Juan de Tormeda y, un poco más tarde en la misma centuria, Juan Domínguez. A este último personalmente se documentan cuantiosas donaciones (en dinero, como cinco sueldos dados por Cerdana en 1287, dos sueldos por Engelina en 1289, los cinco y doce sueldos de Bernardo Martín y Ramón de Balira, respectivamente, ese mismo año, o los cuatro sueldos de Pedro de Vilanova de 1291, y también en especie, como la "justicia" de aceite que lega Miguel Cirera en 1291 u otras en forma de trigo): BATLLE, 1980, p. 382, 404, 408-409, 413-414.

<sup>1991</sup> En el legado de Bartomea de 1290 se menciona explícitamente que los tres sueldos se destinan al altar parroquial de san Juan (BATLLE, 1980, p. 412), mientras que con la alusión a san Juan, pero sin la referencia al uso parroquial, se han documentado las dejass de dos sueldos de Bernardona en 1288, de cinco sueldos por Ramón de Santa Grata ese mismo año, la de doce dineros de María Pedro Juana en 1290, y un "quarter" de aceite un año después: BATLLE, 1980, p. 408, 410, 414. La cita a san Odón como titular del altar se recoge en la donación de tres sueldos de Guillerma en 1288 (BATLLE, 1980, p. 407).

<sup>1992</sup> CARRERO, 2010, p. 257.

produce la redistribución de capillas en la catedral.<sup>1993</sup> Tampoco su ubicación, por tanto, restó inmóvil per saecula saeculorum, más al contrario, pues en palabras de P. Pujol i Tubau, el Capítulo urgelitano acordó el 26 de marzo de 1535 contentar los deseos de los consejeros de la ciudad sobre su translación, decretando una nueva disposición de los altares de la catedral, - renovación llevada a cabo entre 1575 y 1576-,<sup>1994</sup> que preveía que pasara “*el de sant Ot, que era de la parròquia, a aquell en què hi havia el de sant Ermengol*”<sup>1995</sup> y, por tanto, con su misma disposición actual en la primera capilla del transepto sur, salvo porque, como recoge el acta de asignación de beneficios de 24 de mayo de 1557,<sup>1996</sup> dónde se consigna la antigua topografía catedralicia, al inicio fue a situarse en el primer tramo de la nave de la Epístola, justo a mano derecha conforme se accedía al templo por el portal diestro del hastial occidental, en el espacio más inmediato a la puerta y adosado al muro (Fig. 5.05).

### 5.1.2 Notas sobre la veneración a san Odón

Convocándole la muerte a su cita el 30 de junio de 1122,<sup>1997</sup> san Odón recibió pronto entierro en la catedral de la Seu d’Urgell, en un sepulcro episcopal hace tiempo desaparecido.<sup>1998</sup> Las menciones, sin embargo, que contiene la legenda hagiográfica de la *Vita et miracula Odonis Episcopi Urgellensis*, se hacen eco, por ejemplo, de la devoción de “*quidam juvenis Pallarensis mutus linguae officio et etiam à nativitate lingua carens*” que “*ad ecclesiam B. Mariae venit, et per totam noctem cum luminari suo ante B. Odonis tumulum vigilando et orando permansit*”,<sup>1999</sup> es decir, de un joven muchacho pallarense que mudo y sin lengua de nacimiento, esperando se obraran sus milagros, acudió a la iglesia de Santa María y durante toda la noche permaneció con candelas orando y velando su tumba, así como de otros múltiples prodigios que se imploraban *ad Sancti Odonis sepulchrum*.<sup>2000</sup> No obstante, como rememora el propio J. Folch i Torres, el santo fue exhumado en fecha temprana para pasar su cuerpo al altar dónde se le veneraba, ocurriendo que el arca de madera que contenía sus restos fue abierta en 1556, precisamente a razón de la reordenación de altares ya aludida, y

<sup>1993</sup> ADELL, *et al.*, 2000, p. 188.

<sup>1994</sup> ADELL, *et al.*, 2000, p. 188.

<sup>1995</sup> (El de san Odón, que era de la parroquia, a aquél en que había el de san Armengol) [Trad. Autora]: PUJOL I TUBAU, 1922, p. 331-352 Cfr. RIERA, 1984, p. 385-406, esp. 386; PUJOL I TUBAU, 1927, p. 1-29 Cfr. RIERA, 1984, p. 407-428, esp. 416.

<sup>1996</sup> PUJOL I TUBAU, 1927, p. 1-29 Cfr. RIERA, 1984, p. 407-428, esp. 416.

<sup>1997</sup> Considerada por otros la fecha obituaría del 7 de julio de 1122 por el traslado posterior de su fiesta a ese día: MARCA, 1688, p. 488; VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), XI, p. 38.

<sup>1998</sup> FOLCH I TORRES, 1915-1920, p. 755; FOLCH I TORRES, 1925a, p. 1.

<sup>1999</sup> VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), XI, p. 192-196, Ap. VII, *Vita et miracula Sancti Odonis Episcopi Urgellensis*.

<sup>2000</sup> COY, 1906, p. 279-280.

sobreviniendo el hallazgo dentro de ella de “*una altra de més petita en la qual es guardaven els ossos enters del sant baró, amb la vestimenta sagrada amb què, segons costum de cristians, havia estat enterrat (sic)*”,<sup>2001</sup> mientras que “*en la primera caixa hi havia terra treta del seu sepulcre i embolicada amb roba*”.<sup>2002</sup>

Verificándose que los huesos encontrados en la cajita dónde, a principios del siglo XX, todavía se custodiaba el *estandarte de san Odón*, “perteneían” a san Fructuoso, como también suya era la capa pluvial allí localizada (Museu del Disseny de Barcelona, Inv. MADB 28191),<sup>2003</sup> no cabe duda, a pesar de ello, de que los restos de san Odón eran venerados en el mismo altar parroquial incluso mucho después de la abertura cincocentista de la arqueta, y tal y como certifican las visitas *ad limina* de 1821, dónde se lo refiere explícitamente como el altar “*en què es guarden les santes relíquies de sant O<sup>n</sup>*”.<sup>2004</sup> La tierra que se cita en el relato de época moderna pertenecería, en cambio, al sepulcro dónde en primera instancia fue sepultado, del que desafortunadamente se conoce si a caso el epitafio que podía acompañarlo y que más tarde fue asociado a la caja de sus reliquias, y cuyo contenido se ha transmitido gracias a su transcripción en el fragmento del leccionario que fuera ya reproducido por J. Villanueva; entrada según la cual rezaba:

“*Hac theca jacet almi sanctum corpus Odonis  
qui fuit Urgellae Praesul, et Urbis honor.  
Sanguine conspicuus clara de stirpe baronum,  
quorum progeniem decoravit ovans,  
Illum Ecclesiae protectorem, prorsus ubique  
advocat intrepidum quod sua jura fovet.  
Ingenio, sed clarus erat, quin moribus item  
insignis cultor religionis erat.  
Pupillis pater et viduis quoque sepe maritus  
aegrotisque salus, pauperibusque vita*”.<sup>2005</sup>

(En esta caja yace el cuerpo santo del bendito Odón  
quien fue de Urgell obispo, y honor de la ciudad.  
Barón de sangre noble y clara estirpe,  
cuya progenie con honor celebró él todavía más,  
De la Iglesia protector, defendiendo siempre y en todas partes  
sus derechos intrépidamente.  
Ingenioso, por claridad de mente y costumbres

<sup>2001</sup> (otra más pequeña en que se guardaban los huesos enteros del santo varón, con la vestimenta sagrada con qué, según costumbre de cristianos, había sido enterrado) [Trad. Autora]: FOLCH I TORRES, 1915-1920, p. 756; FOLCH I TORRES, 1925a, p. 2.

<sup>2002</sup> (en la primera caja había tierra de su sepulcro y envuelta con ropa) [Trad. Autora]: FOLCH I TORRES, 1915-1920, p. 756; FOLCH I TORRES, 1925a, p. 2.

<sup>2003</sup> FOLCH I TORRES, 1915-1920, p. 755; FOLCH I TORRES, 1925a, p. 1; MARTÍN ROS, 1992b, p. 359; MARTÍN ROS, 2000, p. 170.

<sup>2004</sup> (dónde se guardan las santas reliquias de san Odón) [Trad. Autora]: MOLINÉ, 1980, p. 480.

<sup>2005</sup> VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), XI, p. 496, Ap. VIII, *Vita Sancti Odonis Episcopi, Ex lectionario Ecclesiae Urgellensis*.

insigne cultivador de la religión era.  
Padre de los huérfanos y defensor siempre de las viudas  
salud de los enfermos y vida de los pobres.) [Trad. Autora]

La dedicatoria hace presente su ascendencia noble, en concreto, de la dinastía condal pallarsense, nacido del matrimonio entre Artal I, de Pallars Sobirà (1049-1081), y Lucía de la Marca (c. 1030-1090), y hermano, por tanto, del sucesor al condado, Artal II (1081-1124),<sup>2006</sup> con quien junto a la madre de ambos hubo de prodigarse en favores hacia el monasterio de Santa María de Gerri de la Sal (Pallars Sobirà, Lleida),<sup>2007</sup> del que sería abad justo hacia el final de su episcopado.<sup>2008</sup> Si hacia 1083 y en marzo de 1115 se prestó a legitimar varios de los convenios establecidos por sus abades,<sup>2009</sup> su generosidad se hacía extensible a la de su cuñada Eslonza y su marido en 1085, como también cinco años después,<sup>2010</sup> todo y pese a que su contribución más significativa fue la fundación allí, poco después de 1116, de una cofradía, en virtud de la cual y por la dignidad que ejerciera al frente de la mitra urgelitana "*autem Oddo (...) absolvo eos ab omnibus peccatis*", absolvía de sus pecados a todos los hermanos que, habiendo confesado, se inscribieran con las debidas oblaciones.<sup>2011</sup>

Fue seguramente este tipo de piedad el que nutrió la veneración que habría de rendírsele al poco de su traspaso, y que él mismo alimentó en vida con la constitución de otras cofradías, como la fundada en Santa María de Lillet (La Pobla de Lillet, Lleida) en 1110 con el mismo valor absolutorio,<sup>2012</sup> o la confirmación de las ya autorizadas por san Armengol, -paradigma para él de beatitud-, en San Pedro de la Portella (La Quart, Lleida), San Jaime de Frontanyà (Lleida) y Santa María de Ivorra (Lleida).<sup>2013</sup> Y, es que, al impulso del culto tributado a ese santo, hubo de esmerarse también, justamente, san Odón, especialmente por vía de la cofradía que instituye para la restauración de la "arruinada" catedral de la Seu d'Urgell,<sup>2014</sup> solicitando a los fieles hasta la más mínima manda para su reconstrucción, a cambio de la remisión de dos terceras partes de la penitencia corporal y haciendo acudir a los *fratrum* a la sede precisamente el día de la fiesta de san Armengol, quienes en la jornada siguiente debían

<sup>2006</sup> AURELL, 1991a, p. 361; AURELL, 1991b, p. 361; AURELL, 1992, p. 53-67.

<sup>2007</sup> A 26 de febrero de 1089 se registra, por ejemplo, la donación que los tres realizan de un alodio (PUIG I FERRETÉ, 1991, II, p. 31, doc. 44) y también ellos mismos sancionan uno de los acuerdos suscritos por su abad hacia 1083 (PUIG I FERRETÉ, 1991, II, p. 22, doc. 31 Cfr. ALBERT, 1963 (1987), p. 28), mientras que unos pocos años antes, el 2 de marzo de 1085 y, por tanto, antes de alzarse a la dignidad episcopal urgelitana, el joven Odón beneficia ese mismo cenobio con la entrega de una masía (PUIG I FERRETÉ, 1991, II, p. 24, doc. 35).

<sup>2008</sup> Como "*in loco Abbatis*" se menciona a san Odón en una escritura del monasterio de Santa María de Gerri de la Sal de 31 de mayo de 1122: VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), XI, p. 37, 63 Cfr. ALBERT, 1963 (1987), p. 57.

<sup>2009</sup> PUIG I FERRETÉ, 1991, II, p. 22, doc. 31, p. 78, doc. 110.

<sup>2010</sup> PUIG I FERRETÉ, 1991, II, p. 25, doc. 36, p. 33, doc. 47.

<sup>2011</sup> PUIG I FERRETÉ, 1991, II, p. 66-67, doc. 96 Cfr. ALBERT, 1963 (1987), p. 54-57.

<sup>2012</sup> VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), XI, p. 30-32, Ap. IV, p. 184-185 Cfr. ALBERT, 1963 (1987), p. 57.

<sup>2013</sup> ALBERT, 1963 (1987), p. 57.

<sup>2014</sup> PUIG I CADAFALCH, PUJOL I TUBAU, 1918, p. 29.

permanecer allí para asistir, igualmente, al oficio que el obispo diría por el alma de los cofrades vivos y difuntos.<sup>2015</sup>

Espejo a seguir en su propia conmemoración fue el modelo desarrollado, precisamente, para quien lo precediera como santo obispo de Urgell.<sup>2016</sup> Incluso en la institución precoz de su fiesta se observa lo que fue previsto para san Armengol, aunque la mención acontezca once y no nueve años después de su muerte, como en el caso de aquél.<sup>2017</sup> Resulta así, que Pedro Berenguer, quien fuera inmediato sucesor de san Odón en la sede de la diócesis urgelitana (1123-1141), a 30 de junio de 1133, en el aniversario del día de su defunción y a razón de la “*beate memorie pontificis Odonis*”, realiza por ello y en ocasión del oportuno ágape canonical, la donación de una vaca a la canónica de Santa María, mandando por unanimidad suya y del colegio de canónigos, “*natalis eius diem annuatim canonizare*” y, por tanto, estableciendo su culto público y decretando su fiesta eclesiástica con la celebración de sus oficios y otros divinos misterios, a observar anualmente como análogamente y, según sus propias palabras, se honraba a san Armengol y las demás fiestas principales del año litúrgico.<sup>2018</sup> Festividad, por otro lado, que fue a guardarse siempre en esa fecha hasta que el edicto emitido el 27 de junio de 1387 por el obispo de Urgell, Berenguer de Erill (1371-1387), condicionó su traslado al 7 de julio.<sup>2019</sup>

El oficio propio del santo fue recogido en los libros litúrgicos de adscripción al obispado de Urgell, como en el *Breviarum Urgellense* impreso en Venecia en 1487,<sup>2020</sup> a la vez que, el procesional urgelitano impreso en 1527, contemplaba la ceremonia en forma de doble procesión del día de su fiesta,<sup>2021</sup> con un recorrido en el claustro catedralicio al que se reservaba el canto de los responsorios de su oficio, y al que seguía la marcha por la ciudad con cuatro sacerdotes portando, conforme especifican sus rúbricas, un tabernáculo con los *corporalia* de Arcavell que, según se ha sugerido,<sup>2022</sup> eran prueba viviente de un episodio de “verificación de la transubstanciación eucarística” que se creía sucedido en tiempos de san

---

<sup>2015</sup> BARAUT, 1988-1989, p. 171-172, doc. 1345 Cfr. VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), XI, p. 32-33, Ap. V, p. 186-187.

<sup>2016</sup> BARAUT, 1998-2001, p. 137-165; MOLINÉ, 2010, p. 214-215.

<sup>2017</sup> BARAUT, 1982, p. 89-90, doc. 557.

<sup>2018</sup> BARAUT, 1988-1989, p. 240-241, doc. 1428 Cfr. MARCA, 1688, Ap. CCCLXXXIV, p. 1276-1277; VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), XI, p. 38-39. Vid Anexo 5.1, PJ 5.05. Se toma por buena la datación el 30 de junio de 1133 y no el 21 de junio de 1133 que, P. De Marca adopta por una incorrecta transcripción del documento a “*XI Kal. Iulii*”, según la enmienda que ya se hiciera en la publicación del documento por C. Baraut, dónde consta “*II. Kalendas Iulii*”.

<sup>2019</sup> VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), XI, p. 124.

<sup>2020</sup> VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), XI, p. 187-191, Ap. VI, *Officium in festo S. Odonis*. Cfr. MARQUÈS, CRAVIOTTO, 1978, p. 416, n° 20.

<sup>2021</sup> ALTÉS, 2007, p. 44.

<sup>2022</sup> MOLINÉ, 1980, p. 480; ALTÉS, 2007, p. 45; OBIOLS PEREARNAU, 2014, p. 137.

Odón,<sup>2023</sup> depositando el relicario de vuelta a la catedral en altar parroquial.<sup>2024</sup> Y no sólo ello, sino que también ese último manuscrito da cuenta de las procesiones votivas que los fieles llevaban a cabo para implorar al santo la benevolencia climatológica, con un itinerario dentro de la catedral que preveía varias estaciones.<sup>2025</sup>

---

<sup>2023</sup> Así se asevera, por ejemplo, en el *Compendio Histórico* de hacia 1762/1763, estudiado por E. Moliné: "Parece haver sucedido este prodigio en tiempo de San Odón, pues no se encuentra monumento alguno deste milagro, fuera de lo que prescribe el Ritual antuquíssimo desta iglesia en la fiesta de San Odón, es a saber, que la celebridad de dicha santa reliquia se haga in festo Sancti Odonis (sic).": MOLINÉ, 2002-2005, p. 464-465.

<sup>2024</sup> MOLINÉ, 1980, p. 480.

<sup>2025</sup> ALTÉS, 2007, p. 45.

## 5.2 Observaciones formales

Aunque parezca coherente que piezas como el pendón y el frontal, por su posible asociación al culto de san Odón, debieron concebirse como obras votivas y, por tanto, integrar parte del ajuar textil con que se vestían las capillas y, en su caso, el altar que le fuera dedicado, sobre el primero se ha planteado la duda más que razonable sobre un funcionamiento alternativo tal que estandarte parroquial o militar con función, quizá, incluso procesional, todo y aunque este uso no deba deslindarse necesariamente en caso de haber sido efectivamente pensado como parte del aparato devocional ligado al santo. Ello se debe, por supuesto, a la ausencia de noticias ciertas que, como ya señaló J. Folch i Torres, avalen el que ambos pertenecieran al mismo obispo o que fueran, al menos, ofrecidos para su posterior conmemoración. De hecho, desde la temprana exhibición del *estandarte de san Odón* en la *Exposición Hispano-Francesa de Arte retrospectivo* de Zaragoza que tuvo lugar en 1908,<sup>2026</sup> las alusiones a sendos bordados incluso anteriores a la muestra,<sup>2027</sup> y la multiplicación de estudios que sucedió, sobre todo, a la adquisición del pendón por la Junta de Museus de Barcelona en 1918 tras el viaje por tierras de Urgell que supuso su revalorización,<sup>2028</sup> -con su posterior instalación primero, en el Museo de Arte Decorativo y Arqueológico de la Ciudadela en Barcelona,<sup>2029</sup> su integración después en la colecciones catalanas expuestas en París durante la Guerra Civil,<sup>2030</sup> y su incorporación más tarde a los fondos del Museu Tèxtil i d'Indumentària de Barcelona,<sup>2031</sup> de dónde pasó finalmente a su ubicación actual-, lo único que siempre se ha defendido por unanimidad es lo que afecta a la técnica y materiales con que fueron ejecutados los tejidos, cuestiones ambas que, además, han servido a la literatura histórico-artística para sustanciar su producción en un mismo taller y en un horizonte temporal más o menos similar. Contrariamente, todo lo que tiene a ver con su iconografía, epicentro fundamental del debate historiográfico, sigue discutiéndose, sin hallarse a penas consenso.

---

<sup>2026</sup> Con número de catálogo 69: *Exposición Hispano-francesa. Arte retrospectivo*, 1908, p. 104.

<sup>2027</sup> GUDIOL I CUNILL, 1902 (1931), I, p. 269, con observaciones que retoma después: GUDIOL I CUNILL, 1927-1955, II, p. 482-485. Especialmente significativo a este respecto es el interés precoz de W. W. S. Cook en los bordados urgellanos, tal y como avala la presencia de una fotografía del frontal de altar del Victoria and Albert Museum de Londres entre sus archivos personales conservados en el almacén documental de The Cloisters, de The Metropolitan Museum of Art de Nueva York: Fig. 5.06.

<sup>2028</sup> VIDAL JANSÀ, 1991, p. 217; BORONAT, 1999, p. 578, 603, 902.

<sup>2029</sup> En la Sala 2 de las colecciones de Arte románico, con procedencia ya bien etiquetada de la catedral de Urgell: *Museo de Arte Decorativo y Arqueológico*, 1930, p. 28.

<sup>2030</sup> En la Sala 2 de la planta baja del castillo-museo de Maisons-Laffitte (Île-de-France): *L'exposició d'Art Català antic al Castell de Maisons-Laffitte*, 1937, p. 317.

<sup>2031</sup> JUNYENT, 1961, p. 248. La pieza, por su excepcionalidad, fue también exhibida en la exposición *El arte románico*, celebrada en 1961 (TOMÀS, 1961, p. 198) y, posteriormente, tomó parte del corpus de obras expuestas en 1992 en la exposición *Catalunya medieval* (MARTÍN ROS, 1992c, p. 54-55).



## 5.2.1 Consideraciones técnicas y materiales

En su configuración, el *estandarte de san Odón* está formado por varias piezas que ostentan una altura total de 105 cm., la mayor de la cuales, una sección rectangular de 62,4 cm. de largo por 69 cm. de ancho (Fig. 5.01), de la que penden tres gallardetes de formato trapezoidal, con una largura de entre 39 y 40 cm., y una anchura máxima de 18,4 cm. los laterales, siendo un poco más alto y ancho el central (46 cm. x 19,4 cm.) (Fig. 5.07-5.10).<sup>2032</sup> En su descripción, J. Folch i Torres se hacía eco de un fragmento de seda árabe de factura muy posterior añadido al ángulo superior izquierdo del rectángulo, en cuyo borde, justo en el punto más alto de la esquina, se practicó una anilla de suspensión, como también a la colgadura servían, según sus mismas observaciones, un sencillo cordón de cáñamo que atravesaba un desgarro al centro de la cenefa decorativa que en la parte de arriba enmarcaba la obra, y otras dos aberturas anilladas similares distanciadas en unos 9 cm.<sup>2033</sup> Cuando tuvo ocasión de sacarlo y desenrollarlo él mismo, el bordado del pendón se había ya perdido en varias zonas, como también se observan todavía hoy muchísimas lagunas, habiéndose concentrado las restauraciones que en 1964 y en 1992 auspició el barcelonés Museu Tèxtil i d'Indumentària donde se conservaba, en su desinfección, así como en restituir a la obra una apariencia lo más fiel al original posible pero evitando, por supuesto, cualquier reintegración.<sup>2034</sup>

De una sola pieza rectangular es el frontal de altar (Fig. 5.02), aunque sus dimensiones originales, en lo que concierne a su altura, de unos 122 cm.,<sup>2035</sup> se vieron considerablemente disminuidas con la mutilación, en la zona baja y en un momento difícil de precisar pero anterior a su subasta en 1904, -cuando se consigna la carencia del cuarto inferior-,<sup>2036</sup> de una amplia franja que lo reduce a sus actuales 91 cm. de alto, con 115 cm. de ancho.<sup>2037</sup> En su caso, al margen de la pérdida ya referida y del visible deterioro del bordado que anunció en su momento D. King, tuvo ocasión R. M. Martín de reseñar, igualmente, lo que intuyó trazas de una desafortunada intervención de restauración que repercutió sobre el compartimento superior derecho y donde detectó un sobrebordado con hilo rosado que no acusaba la misma decoloración que el resto de la obra.<sup>2038</sup> La técnica, conocida como "pintura a la aguja" (*opus*

<sup>2032</sup> VIVES, 1986-1987, p. 480; MARTÍN ROS, 1992a, p. 358.

<sup>2033</sup> FOLCH I TORRES, 1915-1920, p. 756; FOLCH I TORRES, 1925a, p. 2.

<sup>2034</sup> MARTÍN ROS, 2001, p. 248-249.

<sup>2035</sup> KING, 1970, p. 55.

<sup>2036</sup> LEMPertz' SÖHNE, 1904, p. 271.

<sup>2037</sup> MARTÍN ROS, 1997, p. 425.

<sup>2038</sup> MARTÍN ROS, 1997, p. 425-426.

*pictus*), lo emparenta, como se ha anticipado, con el pendón hermano,<sup>2039</sup> no sólo porque ambos fueran bordados sobre una base lino de color crudo con ligamento de tafetán,<sup>2040</sup> sino porque el punto utilizado no es de cadeneta, como sugirieron J. Folch i Torres y S. Alcolea,<sup>2041</sup> sino el llamado desde el período medieval como *punto de figuras*, muy similar al punto de tallo o cordoncillo, especialmente eficaz para el relleno y para dotarlo, como siempre se ha indicado, de una apariencia pictórica, y del que resulta el efecto de media cadeneta, análogo técnicamente salvo porque la aguja vuelve atrás y el nuevo punto se origina en el centro de la puntada anterior.<sup>2042</sup> Todos los detalles se perfilan, además, en cordoncillo (Fig. 5.11).<sup>2043</sup>

También el empleo de los materiales es recurrente en ambas piezas, bordadas, según aseguran A. Vives y R. M. Martín, con hilos de seda policroma de poca torsión,<sup>2044</sup> de tonos rojos en los fondos y las vestimentas, amarillos y terrosos para los nimbos y otra indumentaria, y rosado y blanco para algunas prendas y las carnaciones de las figuras. Una parte de la literatura reservada al estudio de las piezas, ha puesto mucho énfasis en recalcar la caracterización del bordado como técnica eminentemente femenina para la edad media,<sup>2045</sup> según ha sido así bien teorizado por la historiografía sobre todo americana y anglosajona.<sup>2046</sup> Cierto es, además, que el uso de las sedas predispone, ya de entrada, un encargo oneroso, con un dispendio económico sólo capaz del estamento más acaudalado. Son abundantísimas las fuentes, entre los géneros retórico y hagiográfico que, desde época carolingia, refieren la labor textil de damas de la aristocracia, entre ellas, las de más alta cuna, como Judith de Baviera (797-843), emperatriz y esposa de Louis I, Le Pieux, o su nuera, Irmintrude de Orléans (823-869), primera esposa del emperador Charles, le Chauve, a quienes Juan Escoto Erígena dedicó versos dónde se alababan las prendas de seda que ambas habían bordado con oro y gemas para sus maridos.<sup>2047</sup>

Y si se les confió la confección de este tipo de vestiduras seculares, igualmente a ellas se recurrió desde antiguo para la preparación de paños litúrgicos, según manifiestan las

<sup>2039</sup> GUDIOL I RICART, *et al.*, 1955, p. 42; VERRIÉ, 1955, p. 249; ALCOLEA, 1958, p. 382; KING, 1970, p. 56; DALMASES, JOSÉ, 1986, p. 170, 291; MARTÍN ROS, 1997, p. 426; GUARDIA, MANCHO, 1996-1997, p. 1471; YLLA-CATALÀ, 2008, p. 384; CASTIÑEIRAS, 2011b, p. 38-39; CASTIÑEIRAS, 2014, p. 29; MONGE, 2014a, p. 9-25; BRACONS, 2014, p. 182.

<sup>2040</sup> VIVES, 1986-1987, p. 479.

<sup>2041</sup> FOLCH I TORRES, 1915-1920, p. 756; FOLCH I TORRES, 1925a, p. 2; ALCOLEA, 1958, p. 381.

<sup>2042</sup> VIVES, 1986-1987, p. 479; MARTÍN ROS, 1992a, p. 358; MARTÍN ROS, 1992c, p. 54; MARTÍN ROS, 1997, p. 425-426; GUARDIA, MANCHO, 1996-1997, p. 1467; BESERAN, 2000a, p. 133; YLLA-CATALÀ, 2008, p. 382; BARRAL, 2009a, p. 274; MONGE, 2014a, p. 11, 13-14; BRACONS, 2014, p. 181.

<sup>2043</sup> ALCOLEA, 1958, p. 381.

<sup>2044</sup> VIVES, 1986-1987, p. 479 Cfr. MARTÍN ROS, 1992a, p. 358; MARTÍN ROS, 1992c, p. 54.

<sup>2045</sup> VINYOLES, 2003, p. 13-14; CASTIÑEIRAS, 2011b, p. 36-38; MONGE, 2014a, p. 17.

<sup>2046</sup> DODWELL, 1993 (1995), p. 61-66; GREENUP, 2004, p. 129-137; SCHULENBURG, 2009, p. 95-125; NÍ, 2012, p. 93-127.

<sup>2047</sup> *Poetae Aevi Latini Carolini*, 1896, p. 533 Cfr. DODWELL, 1993 (1995), p. 61-66; GARVER, 2010, p. 54.

disposiciones de los *Capitula Ecclesiastica* carolingios, dónde se recoge que “*ut presbyteri per parochias suas feminis praedicent, ut linteamina altaribus praeparent*”,<sup>2048</sup> es decir, que los sacerdotes debían predicar el deber de las mujeres seculares de equipar o vestir los altares. Más numerosos son, sin embargo, los testimonios textuales dónde la vertiente productora de este tipo de actividad se asocia, fundamentalmente, al ámbito monástico y, en particular, a las manos de sus religiosas. A las santas hermanas Herlindis y Renula, abadesas durante el siglo VIII del monasterio benedictino belga de Maaseik, su *Vita* les atribuye, por ejemplo, no sólo el dominio de las artes textiles, sino incluso el bordado en seda.<sup>2049</sup> De ahí que, tanto la promoción de las obras y, con ello, la provisión de tan suntuosos materiales, como la creación del frontal y del *estandarte de san Odón* dónde fueron empleados, pueda vincularse, de entrada y como siempre se ha sugerido, a personalidades femeninas.

## 5.2.2 Caracterización iconográfica y filiación estilística

Incesantemente se ha subrayado cómo la presencia de un Cristo en Majestad acompañado por las figuras del Tetramorfo, según comparece tanto en el frontal como en el pendón (Fig. 5.12), se integra con normalidad en el catálogo de imágenes propio de la figuración románica catalana, tanto de la pintura mural como y, sobre todo, del muestrario pictórico sobre tabla.<sup>2050</sup> Menos se ha incidido, en cambio, en las particularidades que afectan a alguno de los atributos de la *Maiestas Domini*. En efecto, su representación en ambas piezas es prácticamente idéntica, entronizado al interior de una mandorla, sentado sobre un rico cojín, con barba y cabellera largas y enmarcada la cabeza por un nimbo crucífero, vistiendo además túnica y manto, sosteniendo en su mano izquierda sobre las rodillas el Libro de la Sabiduría, y bendiciendo con la diestra, a excepción, eso sí, del pequeño orbe que sujeta justo con esta mano en el *estandarte de san Odón*. M. Guardia y C. Mancho, en la discusión sobre la significación de este motivo, siguiendo la línea ya planteada por W. W. S. Cook,<sup>2051</sup> recuerdan su origen en la miniatura carolingia de la escuela de Tours, su recepción en la iluminación hispana de los Beatos así como en los ejemplares producidos en tierras catalanas, esto es, el *Beatus de Torino* (Torino, Biblioteca Nazionale di Torino, Ms. I.II.I, f. 1r, 171v.) e incluso, su

<sup>2048</sup> *Karoli Magna Capitularia. Capitula Ecclesiastica*, 1883, p. 178.

<sup>2049</sup> GARVER, 2010, p. 54.

<sup>2050</sup> VERRIÉ, 1955, p. 249; ALCOLEA, 1958, p. 381; KING, 1970, p. 56; VIVES, 1986-1987, p. 479; MARTÍN ROS, 1992a, p. 358; MARTÍN ROS, 1992c, p. 54; MARTÍN ROS, 1997, p. 426; BESERAN, 2000a, p. 135; VERRIÉ, 2005, p. 232; YLLA-CATALÀ, 2008, p. 382; BARRAL, 2009a, p. 278; BRACONS, 2014, p. 184.

<sup>2051</sup> COOK, 1923, p. 3-32.

transferencia posterior a la tradición miniada de los *scriptoria* de Vic, desechando la lectura con connotaciones eucarísticas que hace del disco una versión alegórica de la hostia para las miniaturas del Comentario del Apocalipsis dónde, como bien recuerdan, la representación suele aparecer junto a una inscripción que alude al *globulus mundus*, e inclinándose como ya pensara el historiador americano para el caso del frontal en madera de Ix (Museu Nacional d'Art de Catalunya, Inv. MNAC 015802) (Fig. 5.13), por una interpretación de la esfera que concede una valencia complementaria a Dios, como creador o cosmocrátor,<sup>2052</sup> a la que alude el Salmo 23, sobre la solemne entrada del Señor en el Santuario, cuando refiere “del Señor es la tierra, y los seres que la llenan, el orbe de tierra y los que en él habitan” (Sal 23, 1).

Aunque estos mismos autores consideran que su aparición en el pendón podría responder a una posible banalización o reproducción del modelo sin que mediara una correcta comprensión del tema, lo cierto es que la acepción cosmológica no desentona con una parte de la imaginería que comparece sobre el frontal de altar. Se trata, en particular, de la representación humanizada, en sus cuatro esquinas y al interior de los respectivos medallones, de los ríos del Paraíso. Habiéndose perdido la pareja que correspondía a la parte baja, esto es, el Tigris y el Éufrates, hoy tan sólo perduran a la derecha Pisón (Fig. 5.14), y a la izquierda Guijón (Fig. 5.15), como dos figuras desnudas, jóvenes, imberbes y de largos cabellos, identificadas por sendas inscripciones, -FI|SON y GIS|ON, respectivamente-, y que portan en las manos cántaros de los que brota agua. Si su origen textual está incardinado en el relato mismo del Génesis (Gn 2, 10.14), su caracterización remite a concepciones de tipo pagano, según el prototipo que marcan sus representaciones en el célebre *Tapiz de la Creación* de Girona (Museu del Tresor de la Catedral de Girona, Inv. 1) (Fig. 5.16),<sup>2053</sup> de inspiración, como recuerdan M. Castiñeiras y X. Barral, en los antiguos pavimentos musivarios de filiación clásica, -heredando la forma dada a las personificaciones romanas de Océano-, que tienen continuación en la edad media gracias al desarrollo de un complejo dispositivo simbólico ligado a la creación paradisíaca narrada en el Génesis, y que se traduce visualmente en estos bordados.<sup>2054</sup>

Si el valor semántico como referencia indirecta al bautismo que, en sentido lato, puede atribuirse a los ríos del Paraíso,<sup>2055</sup> parece menos trabado con el resto de la figuración del antependio, la combinación de éste tipo de imágenes cosmográficas con otras que cantan los misterios de la Salvación está más en consonancia con un programa dotado de un sentido

<sup>2052</sup> GUARDIA, MANCHO, 1996-1997, p. 1469-1472.

<sup>2053</sup> KING, 1970, p. 57; YLLA-CATALÀ, 2008, p. 382; BARRAL, 2009a, p. 276; MONGE, 2014a, p. 21.

<sup>2054</sup> BARRAL, 2009a, p. 275-278; CASTIÑEIRAS, 2011b, p. 48-50.

<sup>2055</sup> YLLA-CATALÀ, 2008, p. 382; MONGE, 2014a, p. 24.

enciclopédico, característico del pensamiento medieval, pues como recuerda M. Castiñeiras, la exegesis cristiana vinculaba la conmemoración de la creación del mundo a la concepción de Cristo, de modo que su Encarnación no era, por extensión, sino consecuencia misma de la Creación divina.<sup>2056</sup> De ahí, como él mismo esgrime, las claves para la mezcla en el bordado gerundense de temas bíblicos e históricos como la Leyenda de la Vera Cruz, con otros particulares iconográficos que significan la *imago mundis*. De ahí también, sin embargo, que en el frontal bordado de la Seu d'Urgell se enfaticen, mediante la figuración de la cruz que circunda la mandorla y la anómala colocación de los símbolos de los evangelistas en los medallones de sus vértices (Fig. 5.02), ciertas connotaciones eucarísticas asociadas al dogma de la Redención y a su corolario para con la salvación de la humanidad por vía de la crucifixión y muerte del Verbo *incarnato*.

De hecho, la rara distribución de los Vivientes, inscritos en un perímetro circular que además contiene los *tituli* que permiten su identificación, a saber, S(anctvs) IOH(annes) || S(an)C(tv)S MARC(vs) || S(anctvs) LUC(has) (Fig. 5.17-5.19), rematando el brazo superior y las extremidades laterales a izquierda y a derecha de la cruz, correlativamente y a contar pese a su ausencia por la desaparición de la tela en esa zona, el de san Mateo del extremo inferior, y en contraste con la disposición habitual del Tetramorfo en las enjutas de los frontales, aunque ha sido destacada en reiteradas ocasiones, incluso proponiendo parangones significativos al esquema de estructuración cruciforme que se sigue, por ejemplo, en el frontal de altar de orfebrería de la basílica de Sant'Ambrogio di Milano,<sup>2057</sup> o en el relieve marmóreo de la catedral de Sainte-Marie d'Arles-sur-Tech, nunca ha sido advertida para poner de manifiesto cómo, al mismo tiempo, se presta a la posición preeminente del águila de san Juan, algo a lo que también contribuye decididamente, el orden no convencional de los evangelistas que se aprecia en el *estandarte de san Odón* (Fig. 5.01).

Allí, su representación es muy parecida, en versión animal y como es habitual los de Juan, Marcos y Lucas, junto al ángel de Mateo, repartidos a razón de dos a los lados de Cristo, empezando por el águila de san Juan arriba a la izquierda, seguida en el flanco opuesto por el ángel, y con el toro y el león a continuación y sucesivamente. Como señalaron M. Guardia y C. Mancho, el giro que realizan sus cabezas en dirección a Cristo, como el libro o volumen que sujetan, o bien, portan entre las patas, siguen fórmulas ya características de la producción artística carolingia, como igualmente se ha justificado, sin embargo, el lugar protagonista de san Juan en ambos bordados, por la relevancia de sus escritos proféticos y de su narración

---

<sup>2056</sup> CASTIÑEIRAS, 2011b, p. 29.

<sup>2057</sup> KING, 1970, p. 56-57; YLLA-CATALÀ, 2008, p. 384; BARRAL, 2009a, p. 274.

evangélica en la exégesis patrística tardo-antigua pero también y justamente de época carolingia.<sup>2058</sup>

Por otro lado, la presencia en el frontal de altar del colegio apostólico, con los apóstoles divididos en grupos de tres que campean en los cuatro compartimentos creados a los flancos de Cristo por los brazos de la cruz, pone el acento, como se ha dicho, en su misión evangelizadora (Fig. 5.02),<sup>2059</sup> pese a que nunca se ha incidido en lo deliberado de que ello participe de la significación del resto del programa. Y, es que, incluso la falta de preocupación por su individualización o designación,<sup>2060</sup> más allá de la inscripción A|POS|TOLI DO|M|NI || N(ost)|RI IH|ESV(s) XRIST|I que, con su colocación dividida tanto en el registro superior como en el inferior, los nombra colectivamente, se presta explícitamente a enfatizar esa lectura y, en especial, su rol como intermediarios para el conocimiento de las doctrinas cristológicas, particularmente del dogma de Redención que se subraya con la representación de la cruz. Pero es que, además, el valor mediador para la aprehensión de semejantes enseñanzas queda reforzado por el epígrafe que flanquea a Cristo y dónde se lee VIA VERITAS, esto es, una síntesis de la alocución que, justamente en el evangelio de san Juan, se pone en boca de Jesús, “*Ego sum via et veritas et vita, nemo venit ad Patrem nisi per me*”<sup>2061</sup> (Jn 14, 6), para dar a conocer que sólo él es el camino al Padre y, con ello, a la salvación.

No sólo esta misma evocación de la capacidad mediadora y salvífica de Cristo comparte la *Maiestas Domini* representada en el pendón, sino que se invoca expresamente por vía del repertorio figurativo que acogen los gallardetes o, más específicamente, del gesto orante que con las manos alzadas y dirigidas hacia Cristo caracteriza a sus figuras. Más confusa, en cambio, resulta su tipificación como mujeres que, desde que fuera sugerido, en su momento, por J. Folch i Torres, ha sido fielmente asumido por cuantos autores han referido, si quiera parcialmente, el bordado (Fig. 5.20-5.22).<sup>2062</sup> La problematización deriva de su asociación del tocado que supuestamente lucen en la cabeza con la llamada *guimpa*,<sup>2063</sup> una prenda vinculada al uso monástico y, en particular, una especie de cofia que, durante la edad

<sup>2058</sup> A ello se ha apostillado, igualmente, la importancia de la pertenencia de los versos de la inscripción que rodea a Cristo a su propio evangelio (YLLA-CATALÀ, 2008, p. 384).

<sup>2059</sup> YLLA-CATALÀ, 2008, p. 383; MONGE, 2014a, p. 24.

<sup>2060</sup> Ya R. M. Martín concretó que eran a penas discernibles san Pedro, a la derecha de Cristo, quien porta el distintivo de las llaves, quizá san Pablo o san Andrés a su izquierda por la barba, y san Juan, a la diestra del primero por su caracterización joven e imberbe: MARTÍN ROS, 1997, p. 425 Cfr. BESERAN, 2000a, p. 135; MONGE, 2014a, p. 14.

<sup>2061</sup> (Yo soy el Camino, la Verdad y la Vida. Nadie va al Padre sino por mí) [Trad. Autora].

<sup>2062</sup> FOLCH I TORRES, 1915-1920, p. 760; FOLCH I TORRES, 1925b, p. 5; GUDIOL I CUNILL, 1927-1955, II, p. 485; VERRIÉ, 1955, p. 249; ALCOLEA, 1958, p. 380; CARBONELL, 1975, p. 33; VIVES, 1986-1987, p. 480; AINAUD, 1989, p. 38; MARTÍN ROS, 1992a, p. 358; MARTÍN ROS, 1992c, p. 54; GUARDIA, MANCHO, 1996-1997, p. 1468, 1472-1474; HERREROS, 2001, p. 252; VERRIÉ, 2005, p. 232; MARIAUX, 2012, p. 421; CASTIÑEIRAS, 2011b, p. 38-39; CASTIÑEIRAS, 2014, p. 29; MONGE, 2014a, p. 12-13; BRACONS, 2014, p. 181; MARTÍN, 2016, p. 8-9.

<sup>2063</sup> FOLCH I TORRES, 1915-1920, p. 760; FOLCH I TORRES, 1925b, p. 5.

media, vestían las religiosas en sustitución del *escapulario* o capucha que caracterizaba el hábito monacal masculino,<sup>2064</sup> y se complica así, aún más, de aislar su característica femenina a proponer su pertenencia al ámbito conventual como monjas.<sup>2065</sup> Casi por analogía y atendiendo a lo sugerido por él mismo, se ha aceptado de forma generalizada para las tres, - una para cada una de las flámulas-, que su indumentaria se completa con túnica y manto, mientras que el atributo que sujetan con la mano libre se tiene, también, en general, por el Libro de las Sagradas Escrituras.<sup>2066</sup>

Como por extensión de lo anterior, la única inscripción del rectángulo superior, con su celebrado ELIS|AVA ME F(e)|CIT (Fig. 5.23), ha presupuesto la identificación de la titular de la firma con alguna de las féminas retratadas en los gallardetes, mientras que el empleo de la fórmula “me fecit”, con su traducción literal de “*Elisava* me hizo” y el uso repetitivo del período medieval a referir con ella la autoría en general de una obra, ha suscitado el debate, con opiniones encontradas, acerca de su asociación bien con la promotora,<sup>2067</sup> bien con la artífice de la obra.<sup>2068</sup> En todo caso, la relación con el mundo cenobítico y más concretamente el de mujeres sirve, en especial, a recuperar una cuestión ya planteada por R. M. Martín, sobre la perfección técnica de los dos bordados y su manufactura, en consecuencia, en un taller especializado, más que no el resultado de la intervención de una piadosa aristócrata.<sup>2069</sup> Taller que ella sitúa en el entorno propio de la Seu d’Urgell y que, más concretamente, relaciona, como hiciera en su momento A. Vives,<sup>2070</sup> con los obradores establecidos en su catedral.<sup>2071</sup> La uniformidad técnica que también se aprecia en el uso de materiales o, incluso, en la elección

---

<sup>2064</sup> PUIGGARÍ, 1886, p. 6.

<sup>2065</sup> FOLCH I TORRES, 1915-1920, p. 760; FOLCH I TORRES, 1925b, p. 5; VERRIÉ, 1955, p. 249; CARBONELL, 1975, p. 33; VIVES, 1986-1987, p. 480; AINAUD, 1989, p. 38; MARTÍN ROS, 1992a, p. 358; MARTÍN ROS, 1992c, p. 54; GUARDIA, MANCHO, 1996-1997, p. 1468, 1472-1474; HERREROS, 2001, p. 252; CASTIÑEIRAS, 2011b, p. 39; CASTIÑEIRAS, 2014, p. 29; MONGE, 2014a, p. 12-13; BRACONS, 2014, p. 181. Por su parte, S. Alcolea las identificaba con santas: ALCOLEA, 1958, p. 380. T. Martín, en cambio, está convencida de que son laicas (MARTÍN, 2016, p. 9), mientras que en su último estudio, F. P. Verrié dudaba de si eran laicas o religiosas: VERRIÉ, 2005, p. 232.

<sup>2066</sup> FOLCH I TORRES, 1915-1920, p. 760; FOLCH I TORRES, 1925b, p. 5; VERRIÉ, 1955, p. 249; ALCOLEA, 1958, p. 380; VIVES, 1986-1987, p. 480; MARTÍN ROS, 1992a, p. 358; MARTÍN ROS, 1992c, p. 54; GUARDIA, MANCHO, 1996-1997, p. 1468, 1472-1474; HERREROS, 2001, p. 252; VERRIÉ, 2005, p. 232; CASTIÑEIRAS, 2011b, p. 39; CASTIÑEIRAS, 2014, p. 29; MONGE, 2014a, p. 12-13; BRACONS, 2014, p. 181.

<sup>2067</sup> MARTÍN ROS, 1992a, p. 358; MARTÍN ROS, 1992c, p. 54; CARBONELL, 1994, p. 55; GUARDIA, MANCHO, 1996-1997, p. 1472-1474; SANTIAGO, 2003, p. 193; VERRIÉ, 2005, p. 232; BRACONS, 2014, p. 184-185.

<sup>2068</sup> FOLCH I TORRES, 1915-1920, p. 760; FOLCH I TORRES, 1925b, p. 5; GUDIOL I CUNILL, 1927-1955, II, p. 485; FLORIANO, 1942, p. 41; GUDIOL I RICART, *et al.*, 1955, p. 42; VERRIÉ, 1955, p. 249; ALCOLEA, 1958, p. 380; SCHRAMM, 1960, p. 118-120; JUNYENT, 1961, p. 264; TOMÀS, 1961, p. 198; SCHUETTE, MÜLLER-CHRISTENSON, 1963, p. 27; KING, 1970, p. 56; VIVES, 1986-1987, p. 480; VINYOLES, 2003, p. 13; CASTIÑEIRAS, 2011, p. 38-39; CASTIÑEIRAS, 2014, p. 29. Hay quien, en cambio, no se decanta por la identificación ni con la artista ni con la promotora, más dejando abierta la cuestión: AINAUD, 1989, p. 38; BESERAN, 2000b, p. 135; MARIAUX, 2012, p. 421; MARTÍN, 2016, p. 9. Más recientemente, F. P. Verrié y L. Monge consideran que la promoción y fabricación del estandarte se adeuda a la misma mano: VERRIÉ, 2005, p. 232; MONGE, 2014a, p. 19.

<sup>2069</sup> MARTÍN ROS, 1992a, p. 358; MARTÍN ROS, 1992c, p. 54.

<sup>2070</sup> VIVES, 1986-1987, p. 480.

<sup>2071</sup> MARTÍN ROS, 1997, p. 426.

de los tonos de los hilos de seda, y que permite adscribir la producción del *estandarte de san Odón* y del frontal de altar a un mismo taller, aunque defendida casi al unísono, halla objeción en las apreciaciones de X. Barral, quien considera el antependio un tejido de más avanzado el siglo XII.<sup>2072</sup>

En cualquier caso, no sólo el recurso al *punto de figuras* y a la misma aplicación de los colores se ha esgrimido para señalar la afinidad de las dos piezas, sino también la semejanza del repertorio vegetal que decora la cenefa ornamental que recorriendo los bordes, en ambos casos, enmarca la composición principal.<sup>2073</sup> A ello, por ejemplo, habría que sumar atendiendo a una razón que atañe también a los motivos decorativos, la identidad entre el friso ajedrezado que bordea la cornisa en el frontal londinense y la trama que sirve de fondo al gallardete izquierdo del pendón. De todos modos, como producto de un proceso de producción especializado, según recuerda M. Castiñeiras,<sup>2074</sup> la confección de un bordado llevaba aparejada la fase previa del diseño de su catálogo ornamental y figurativo, siendo que la creación de los cartones frecuentemente se reservaba, ya en época medieval, a pintores o miniaturistas. Así, aunque se advierta sugerente la conexión con las pinturas murales de Sorpe (Museu Nacional d'Art de Catalunya, Inv. MNAC 113144-001), Estaón (Museu Nacional d'Art de Catalunya, Inv. MNAC 015969) o Esterri de Cardós (Museu Nacional d'Art de Catalunya, Inv. MNAC 015970) que propone P. Beserán para el *estandarte de san Odón*, o para el frontal con las pinturas de Isavarre (Pallars Sobirà),<sup>2075</sup> la relación estilística más cercana, es la que se ha observado para con los frontales sobre tabla de Ix y de los Apóstoles (Museu Nacional d'Art de Catalunya, Inv. MNAC 015803),<sup>2076</sup> obras ambas de producción en el llamado taller de la Seu d'Urgell hacia 1120-1130.<sup>2077</sup>

El rasgo de erudición que desde los códices copiados e iluminados en el *scriptorium* catedralicio informó la creatividad de los diseñadores y maestros iluminadores responsables de esos frontales, traspasó igualmente al ámbito del bordado, como por analogía ha sido intuido para el *Tapiz de la Creación*,<sup>2078</sup> y se prestó, según se ha evidenciado, a la composición de las

---

<sup>2072</sup> Tampoco especifica, sin embargo, las consideraciones formales que le llevan a pensar así: BARRAL, 2009a, p. 275.

<sup>2073</sup> GUDIOL I RICART, *et al.*, 1955, p. 42; VERRIÉ, 1955, p. 249; ALCOLEA, 1958, p. 382; KING, 1970, p. 56; MARTÍN ROS, 1997, p. 426; GUARDIA, MANCHO, 1996-1997, p. 1471; YLLA-CATALÀ, 2008, p. 384; CASTIÑEIRAS, 2011b, p. 38-39; CASTIÑEIRAS, 2014, p. 29; MONGE, 2014a, p. 9-25; BRACONS, 2014, p. 182.

<sup>2074</sup> CASTIÑEIRAS, 2011b, p. 39-40 Cfr. GREENUP, 2004, p. 129-137. Especialmente relevante es el caso que ilustra M. Castiñeiras y que después trae a colación también L. Monge, sobre el encargo de parte de la bordadora Ethelwynn a san Dustan para el diseño de una estola: CASTIÑEIRAS, 2011b, p. 40; MONGE, 2014a, p. 18.

<sup>2075</sup> BESERAN, 2000b, p. 135. Resulta especialmente sugerente que se trate de conjuntos pictóricos murales de iglesias asociadas a la diócesis de Urgell y de hacia mediados del siglo XII.

<sup>2076</sup> DALMASES, JOSÉ, 1986, p. 170, 291; MONGE, 2014a, p. 20.

<sup>2077</sup> CASTIÑEIRAS, 2008a, p. 15-41, esp. 25-31; CASTIÑEIRAS, 2014, p. 46-51, esp. 50-51.

<sup>2078</sup> CASTIÑEIRAS, 2011b, p. 49-53.



inscripciones y a la decisión de recurrir a préstamos figurativos de sabor antiquizante, tal que en los ríos del Paraíso, de parte de esas mismas individualidades creativas en los bordados que aquí se estudian.<sup>2079</sup> Faltó, sin embargo, a estas muy sugestivas apreciaciones, añadir el por qué también la filiación estética de sus cartones puede rastrearse hasta esas mismas tablas urgelitanas. Y, es que, ello se hace perceptible en la definición de los rostros, con grandes ojos redondeados, narices de perfil y bocas apenas perfiladas dónde se marca la comisura, así como en la abstracción del drapeado o los pliegues en espina de pez de la parte baja de la indumentaria de las figuras en los frontales de Ix y de los Apóstoles (Fig. 5.22, 5.25-5.27), o incluso en la mayor dinamización de algunas escenas, como para los personajes de las flámulas, y que entronca con la agitación de los episodios superiores del frontal llamado “de Martinet” (Worcester Art Museum, Inv. 1943.27) (Fig. 5.28), atribuido al mismo taller pictórico urgelitano,<sup>2080</sup> aunque de cronología un poco posterior a las obras ya aludidas.

---

<sup>2079</sup> DALMASES, JOSÉ, 1986, p. 170; MONGE, 2014a, p. 21.

<sup>2080</sup> CASTIÑEIRAS, 2008b, p. 386.

### 5.3. “Elisava me hizo”, un retrato etopéyico

La codificación medieval de los cánones epigráficos que traducían el concepto de autoría en torno a cualquier acción de creación artística, estableció el uso recurrente de la fórmula “me fecit”, -como de sus múltiples derivaciones-, para referir indistintamente el trabajo manual del artista o el impulso intelectual y financiero del promotor. Y así, aunque los estudios más recientes, han observado la tendencia, para el siglo XII, al uso de la secuencia “feri iussit” o “me hizo hacer” en relación a patronos y donantes,<sup>2081</sup> y la reserva de la variante anterior al esfuerzo cada vez más letrado de los artistas por plasmar los frutos de su actividad,<sup>2082</sup> lo cierto es que, a lo largo de esa centuria todavía se empleará esta última para aludir a unos y otros. No obstante, la cualidad iletrada que tradicionalmente se atribuía a los artífices especialmente para cronologías todavía tan altas, aún y habiéndose revisado constantemente,<sup>2083</sup> ha motivado, -como se ha anticipado-, la inclinación de una parte de la historiografía por la identificación de la Isabel que suscribe el epígrafe ELIS|AVA ME F(e)|CIT, con la responsable para la concepción y financiación del *estandarte de san Odón*,<sup>2084</sup> y no la de su ejecución material.

Para ello se buscó y rebuscó en los anales de la dinastía condal urgelitana, con la esperanza de encontrar, entre sus más notorias integrantes, una que con su nombre hubiera podido rubricar la promoción del pendón. La que fuera primera esposa del rey aragonés Sancho Ramírez,<sup>2085</sup> vino a descartarse casi inmediatamente por cesar su vida en el ocaso de la onceava centuria y al no poder, con ello, ajustarse su existencia a lo que revelan los parámetros formales del bordado y que permiten situar su realización ya durante el episcopado de san Odón, o bien, durante el de su sucesor.<sup>2086</sup> Como para el nacimiento de la siguiente Isabel de la familia, hija del conde Armengol VI (1102-1154) y de su segunda esposa, Elvira Rodríguez de Lara, habría que esperar una década después, hubo a ella de aplicarse el mismo razonamiento, esto es, el de haber vivido, en su caso, demasiado tarde.<sup>2087</sup> No obstante, en la tentación de apellidar la creación del *estandarte de san Odón* volvió a caer, recientemente, J. Bracons, preguntándose si la Isabel a la que en su testamento de hacia 1092-1095 el conde Armengol V (1092-1102) pretendía convertir en posible heredera, -su hermana-,<sup>2088</sup> no podría

<sup>2081</sup> Para inscripciones en tejidos que refieren el nombre de sus donantes: COATSWORTH, 2007, p. 181-191.

<sup>2082</sup> LECLERCQ-MARX, 2012, p. 217-229, esp. 219; MARIAUX, 2012, p. 393-428; MARTIN, 2016, p. 1-25.

<sup>2083</sup> MINEO, 2015, p. 106-112.

<sup>2084</sup> MARTÍN ROS, 1992a, p. 358; MARTÍN ROS, 1992c, p. 54; CARBONELL, 1994, p. 55; GUARDIA, MANCHO, 1996-1997, p. 1472-1474; BRACONS, 2014, p. 184-185; SANTIAGO, 2003, p. 193.

<sup>2085</sup> *Vide supra* CASE STUDY 04.

<sup>2086</sup> GUARDIA, MANCHO, 1996-1997, p. 1473; MONGE, 2014a, p. 18; BRACONS, 2014, p. 184-185.

<sup>2087</sup> GUARDIA, MANCHO, 1996-1997, p. 1473; MONGE, 2014a, p. 18; BRACONS, 2014, p. 184-185.

<sup>2088</sup> MIQUEL I ROSSELL, 1945-1947, II, p. 397, doc. 582.

ser la que se relaciona con el pendón.<sup>2089</sup> La correspondencia estilística suya y del frontal para con las tablas pintadas del taller de la Seu d'Urgell de hacia 1120-1130 supondría, sin embargo, un obstáculo para poder sucumbir a esta atribución. Y, entonces, ¿cómo no se cuestiona uno si ante similar disquisición la evidencia material que ofrecen las piezas es más garante que los avatares históricos, o viceversa?.

La Historia, bien leída y bien glosada, ofrece, desde luego, poco engaño. La respuesta tampoco se halla en cuestionar las apreciaciones estilísticas o formales, sino en priorizar otro enfoque y buscar los hechos que informan este problema en páginas distintas. En la buena dirección se movió, seguramente, L. Monge, cuando se decidió a rebuscar entre las efemérides del primer monasterio femenino del condado de Urgell, el de Santa Cecilia de Elins. Observó, con ojo atinado, que la vinculación entre las manufacturas bordadas y la producción artesanal de los conventos a la que aquí se hizo antes referencia, abogaban por ese cenobio como un candidato solvente.<sup>2090</sup> Más aún, nutrió su argumentación estableciendo una comparación metodológica entre la confección del célebre *Tapiz de la Creación* de Girona a cargo de las monjas del monasterio gerundense de San Daniel que propuso con acierto M. Castiñeiras,<sup>2091</sup> y la intervención de alguna mano procedente de la congregación urgelitana en la producción de aquellos bordados.

Esta alternativa, por supuesto, no desdice en absoluto la asignación de los cartones a los pintores del taller de la Seu d'Urgell, ni tampoco la pertenencia de su *concepteur* al círculo eclesiástico más erudito de su catedral. La relación que ella establece, sin embargo, en términos de patronazgo, con la abadesa de la comunidad de Santa Cecilia, en función de una lectura propia del “*Elisava me hizo*” como “ELI(n)S || AVA(tissae) ME F(e)CIT”, al estar sustanciada en una supuesta abreviatura que comparece, según su opinión, sobre la primera palabra,<sup>2092</sup> parece con menos fortuna, habida cuenta que, el dicho signo de abreviación sobre la “i” de “ELIS”, en realidad, no debe ser tal sino una más de las muchas lagunas del tejido (Fig. 5.23); laguna que se incluye, además, entre las varias pérdidas de bordado que justo en ese espacio se concentran bajo el rollo que sostiene el águila de san Juan. La solución a todo ello pasa, más probablemente, por un análisis en detalle de la significación sociológica de todo el aparato representacional que presenta el *estandarte de san Odón*.

---

<sup>2089</sup> BRACONS, 2014, p. 185.

<sup>2090</sup> MONGE, 2014a, p. 15-25.

<sup>2091</sup> CASTIÑEIRAS, 2011b, p. 40.

<sup>2092</sup> MONGE, 2014a, p. 19-20.

### 5.3.1 Sacralización y picturalización de su *autoría* ¿colectiva?

Pocas obras del período reflejan, como el *estandarte de san Odón*, la importancia dada entonces a la perpetuación material en el ejercicio de la *memoria*. Como se ha visto, la signatura epigráfica constituía, tanto como la firma icónica, una de las vías más efectivas para conseguirlo. Cuando hubo de vehicularse, sin embargo, mediante el recurso medieval y casi burlesco para la pluma contemporánea, a la fórmula “me fecit” sirvió, sin embargo, a obrar cierta confusión, seguramente no a los espectadores letrados de aquél momento, sino más bien entre los observadores muy posteriores. Valga el caso del conocido estandarte o *Kriegsfahne* de “Ragenardus” (Köln Dom, Domschatzkammer, Inv. L1) de hacia 960 (Fig. 5.29), que siempre se invoca en la discusión que aquí atañe y dónde Gerberga estampó su firma mediante la inscripción GERBER|GA ME FE|CIT,<sup>2093</sup> para ilustrar un ejemplo sobre su empleo en un tejido por quien, siendo hermana del emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, Otón I, quiso promover la fabricación de una banderola que debía conmemorar su victoria sobre su sobrino, Reginardus.<sup>2094</sup>

En otros ejemplares más cercanos del propio contexto peninsular, la presencia del patronímico en la inscripción dedicatoria es más indiciaria de una iniciativa de patronazgo, como en la cruz procesional ovetense de San Salvador de Fuentes (The Metropolitan Museum of Art, Inv. MMA 17.190.1406), fechada entre c.1150 y 1175, dónde la superficie está recorrida por los versos (in ho)NORE || S(an)C(t)I || SA|LVATORIS || SA|NCCIA || GVIDIS|ALVI || ME || FECIT<sup>2095</sup> y, por tanto, con el nombre completo de Sancha Gundisalvo (Fig. 5.30). Cierto es, con todo, que en los exiguos casos dónde, en el escenario catalán, la promoción se vincula gráficamente a una mujer, como para el desaparecido frontal de altar de orfebrería de la catedral de Girona con su epígrafe inscrito de GUISLA COMITISSA FIERI IUSSIT,<sup>2096</sup> se aprecia generalmente el uso del “me hizo hacer”. Contrariamente, también de forma generalizada, los artistas se sirven en esas geografías del “me hizo” que documentan, por ejemplo, el MIRUS ME FECIT<sup>2097</sup> de los capiteles de la iglesia de San Pedro de Madrona (Berga) (Museo de Solsona Diocesà i Comarcal, Inv. MDCS 157) o el BERNARDUS || FABER || VELIM || ME FECIT +, del pomo del portal románico de Sainte-Marie de Serralongue (Vallespir), para materializar su huella.

<sup>2093</sup> (Gerberga me hizo) [Trad. Autora].

<sup>2094</sup> *Flodoardi annales a. 919-966*, 1893, p. 132 Cfr. BECKS, LAUER, 2000, p. 96; COATSWORTH, 2007, p. 187-207; MARIAUX, 2012, p. 398-399; MACLEAN, p. 84-93.

<sup>2095</sup> (En honor del Santo Salvador, Sancha Gundisalvo me hizo) [Trad. Autora].

<sup>2096</sup> *Vide supra* CASE STUDY 02.

<sup>2097</sup> (Bernardo, herrero, me hizo) [Trad. Autora].

Más iluminador resulta, por supuesto, el que, como allí, se insertara junto al nominativo la cláusula que indica su oficio como artesano, o que éste pueda deducirse de la comparecencia, en la misma inscripción, de algún otro fragmento que haga alusión a sus promotores, tal que en la pila bautismal de Mazariegos (Burgos) (Madrid, Museo Arqueológico Nacional, Inv. 193.2.8.1), dónde el ERA MC() PET(r)US ME FECIT<sup>2098</sup> se hace acompañar de un verso que identifica a Juan y María, sus donantes.<sup>2099</sup> Y aún así, si bien lo anunciado para la realidad artística de la Cataluña condal podría inclinar la balanza a favor de una interpretación de la Isabel artista, que a su vez, estaría reforzada por la ausencia de noticias que informen sobre una posible Isabel promotora, no es menos cierto que hay tres factores que condicionan el que el peso vierta de un lado a otro: primero, el problema de la *diuturnitatis*, es decir, la frecuencia con que la fórmula servía a designar sin diferenciación a ambos; en segundo lugar, la falta asimismo de notas documentales que atestigüen la existencia de una bordadora o, en su defecto, de una religiosa, que con ese nombre y en esas fechas pudiera haberse encargado de la manufactura de las piezas urgelitanas y, por último, el relato que a viva voz cuentan los distintivos identitarios de los gallardetes.

El selecto grupo de retratos que jalona las flámulas del *estandarte de san Odón* merece tanto una caracterización aislada para cada uno de ellos, como una traducción de lo que expresan colectivamente. Que se trate de mujeres se plantea, casi como una obviedad, por llevar sus cabezas veladas,<sup>2100</sup> todo y aunque el que aparezcan descalzas pusiera alguna duda que, por otro lado, puede solventarse si se consideran en presencia de lo sagrado (Fig. 5.20-5.22).<sup>2101</sup> Que todas ellas pertenezcan, sin embargo, al estamento religioso, en función de la observación de J. Folch i Torres sobre el tocado en forma de *guimpa*, demanda más atención pues es algo más dudoso. De hecho, ni él mismo hizo de ello una cuestión general, pues ya dijo, muy elocuentemente, que la fémina de la derecha, al aparecer por debajo de la prenda una buena porción de sus cabellos, seguramente lucía un velo, algo que, lejos de la asimilación de su estatus al de una monja, bien podría acercarla al siglo (Fig. 5.22).<sup>2102</sup>

---

<sup>2098</sup> (Era 11()) Pedro me hizo [Trad. Autora].

<sup>2099</sup> MARTIN, 2016, p. 8.

<sup>2100</sup> Desde la inauguración de la retórica eclesiológica de la *sponsa Christi* y la aplicación en la exegesis patrística abanderada por Tertuliano en su *De virginibus velandis* al monacato femenino, la “*velatio*” de las mujeres se impone a las religiosas con objeto de equipararlas a las mujeres casadas que, ya en la sociedad romana, portaban velo como símbolo de propiedad marital (TERTULIANO, 1954, XVI, 4).

<sup>2101</sup> VERRIÉ, 2005, p. 232; MARTIN, 2016, p. 9. Poco habitual es encontrar en la tradición figurativa de época medieval a las mujeres representadas descalzas, habida cuenta que, en su equiparación al prototipo de la Virgen, y atendiendo al pudor femenino que recalcan los teólogos, generalmente aparecen calzadas (TRENS, 1946, p. 639).

<sup>2102</sup> FOLCH I TORRES, 1915-1920, p. 760; FOLCH I TORRES, 1925b, p. 5. De hecho, según recuerda Tertuliano, el velo propio del hábito monástico femenino había de ocultar la cabeza y el cuello sin que asomase el cabello y hasta el límite con el vestido (TERTULIANO, 1954, XVII).

Culpa suya no es que, en lo sucesivo, se tomara su aseveración para generalizar sobre las tres mujeres. Más claro parece, en todo caso, para la primera de las retratadas, pues la cofia no sólo le ciñe la cabeza sino también el cuello sin discontinuidad (Fig. 5.20). En la figura central, por su parte, aunque ciertamente se cubre la testa, el gorro no alcanza la nuca (Fig. 5.21). Pero es que, además, sus matices para con las restantes tampoco se circunscriben a ello pues, si las laterales visten túnica y manto por encima, su vestimenta difiere de la de ellas en la presencia del *cingulum*, un cinturón cuya asociación al uso eclesiástico y, más particularmente sacerdotal, se deriva del contenido del evangelio de san Juan dónde Cristo dice a san Pedro “*cum esses iunior cingebas te, et ambulabas ubi volegas; cum autem senveris, extends manus tuas, et alius te cinge*” (Jn, 21, 18).<sup>2103</sup> Ciertamente es, desde luego, que una banda de esas características también podría corresponderse a la de su equivalente femenino para cubrir el cabello, la llamada *vittis*.<sup>2104</sup> Hecho es, sin embargo, que aquí se luce sobre la cintura y no en la cabeza. Es preciso, igualmente, distinguir al personaje del centro por el objeto que sostiene, -del que siempre se dice de más difícil identificación-,<sup>2105</sup> muy similar en su forma ovalada y puntiaguda a la de un incensario o, más bien, un aspensor.

El Libro de los Evangelios que supuestamente sujetan sus compañeras, tampoco necesariamente tendría que entenderse como tal pues, la cartilla que ciñe entre la mano y el brazo la mujer de siniestra, por su terminación en voluta, recuerda más a la forma de una rollo, en modo semejante al remate curvo de algunas didascalias. El volumen de la mujer representada en el gallardete a la derecha, en cambio, sí responde en sus hechuras, incluso en la decoración lujosa de los márgenes del frontis, a las de un códice, que no por inercia debiera considerarse obra sacra, sino tal vez, como el anterior, tal que un objeto de contenido diplomático. Como tales, bien podrían condicionar el que la figuración de las farpas debiera leerse tal que un retrato de donantes. La conformación, sin embargo, de este tipo de imaginería vinculada a la donación bebe de una tradición que, aunque inaugurada en la tardo-antigüedad, halla continuidad durante toda la edad media, y que se concreta en la representación de los oferentes con una versión miniaturizada en las manos del edificio que simbólicamente alude a la institución a la que benefician con su ofrenda.<sup>2106</sup> Su desarrollo posterior en la forma también en miniatura del regalo en cuestión, cuando es de naturaleza material y no inmueble o numeraria, se ilustra bien en el ya aludido capitel de *Stephanus* en la iglesia de Clermond-

---

<sup>2103</sup> (cuando eras más joven, solías acinturarte tú mismo, e ibas dónde querías, pero al envejecer, estrecharás tus manos, y otro te acinturará) [Trad. Autora]. Cfr. EFFROS, 2002, p. 7-24, esp. 8-9.

<sup>2104</sup> Sobre el uso masculino y femenino de estas bandas desde época carolingia: GARVER, 2010, p. 42-46.

<sup>2105</sup> MONGE, 2014a, p. 12.

<sup>2106</sup> LIPSMAYER, 1981; DECROON, 1985; KLINKENBERG, 2009.

Ferrand (Fig. 5.04).<sup>2107</sup> La configuración tipológica es aquí, sin embargo, sutilmente distinta, siguiendo un modelo igualmente bien establecido y que hace presente el diploma dónde por escrito fue a registrarse y oficializarse, casi en términos que hoy tildaríamos de notariales, la dicha donación.<sup>2108</sup>

La picturalización afectó tanto a las prebendas de ellos como a las de ellas, siendo hombres y mujeres retratados por igual sujetando el documento que daba fe de su generosidad. De hecho, los precedentes para lo femenino no hay que irse a buscarlos, ni mucho menos, en el ámbito ultra-pirenaico, más los hay, y bien conservados, en el propio contexto peninsular. Se da el caso, por ejemplo, del folio de dotación fundacional que la reina consorte de Navarra, Estefanía de Foix, empuña con la diestra en el *Privilegio de Santa María de Nájera* (Madrid, Real Academia de la Historia, BA-005-001) de 1054 (Fig. 5.31).<sup>2109</sup> Se caracteriza, sin embargo, aquella recreación del acto de donación de un elemento que, también como una constante, se repetirá en los mejores ejemplos hispánicos dónde este tipo de acción viene a ilustrarse, esto es, en la presencia junto a las miniaturas correspondientes de un fragmento textual que reproduce el contenido de la manda y que no tiene cabida en el espacio del *estandarte de san Odón*. ¿Significa ello, por tanto, que con los diplomas allí referenciados se pretendía aludir única y exclusivamente a la donación misma del pendón? No necesariamente.

El retrato de la monja que porta el rollo se hace afín, por ejemplo, a los de las infantas en el compostelano *Tumbo A* (Santiago de Compostela, Archivo de la Catedral, ACS CF 34), especialmente al de Elvira (f. 34v.), hija de Fernando I (r. 1037-1065) y Sancha I, de León, y hermana, por tanto, del rey de León, Galicia y Castilla, Alfonso VI (r. 1065-1109) quien, como sus homólogas fue allí caracterizada, según defiende G. Fournès, tal que como imagen alegórica de las vírgenes sabias y más concretamente, como *deo votae*, en virtud de la vinculación monástica que ejercían por vía del *Infantado* y que permitía su reconocimiento figurativo y textual como *Christi ancillae* (Fig. 5.32).<sup>2110</sup> No por ello, sin embargo, resulta esta variante expresamente reservada a las religiosas pues el tratamiento iconográfico es también semejante al que se emplea para la condesa Sancha en el *Libro de las Estampas de León* (León, Archivo de la Catedral, C. 25, f. 41v.), quien vestida en hábitos similares agarra también

---

<sup>2107</sup> Capiteles con figuración semejante pueden hallarse, como bien estudió A. Heyman, dispersos por toda Auvernia (HEYMAN, 2005, p. 6-73, 141-151).

<sup>2108</sup> MAXWELL, 2018, p. 261-275.

<sup>2109</sup> *Vide supra* CASE STUDY 03.

<sup>2110</sup> FOURNÈS, 2008. Considera, por su parte, R. Sánchez Ameijeiras, además, la importancia de textos e imágenes del *Tumbo A* en la constitución de un árbol genealógico de tipo institucional, no carnal, del que la reina Urraca sería la piedra angular: SÁNCHEZ AMEJEIRAS, 2008, p. 143-216.

un pergamino que alude de forma figurada a las importantes daciones de bienes que en 1040 había realizado a favor de su catedral.<sup>2111</sup>

Contrariamente, la solución a la que se recurre para la fémmina que en el *estandarte de san Odón* ocupa el gallardete diestro, resigue una composición más propia del arquetipo regio; el de las reinas que tienen en las manos un ejemplar miniaturizado con que alegóricamente se refieren al códice de contenido litúrgico o civil que ellas mismas ofrendan o mandan confeccionar. Sería el caso, por ejemplo, de la fórmula que se emplea para la consorte asturleonera Jimena de Asturias, quien junto a su marido, el rey Alfonso III (r. 866-910), se retrata en el *Liber Testamentorum Ecclesiae Ovetensis* (Oviedo, Catedral de Oviedo, Ms. 1, f. 18v.) de hacia 1120, con una mano puesta en lo que se interpreta como una copia anacrónica de ese mismo manuscrito y que ambos ofrecen al obispo Gomelius, o bien, en la de figuración análoga de la reina "Tarasia" y del monarca leonés Ordoño II (r. 914-924) (f. 26v.). No es tampoco que este tipo de retrato no se aplique a damas de inferior posición aristocrática, como ejemplifica la miniatura de las infantas Teresa y Sancha (f. 38v.) (Fig. 5.33), hermanas e hijas ambas del rey Bermudo II, de León (r. 985-999), en el ya mencionado *Tumbo A*, sujetando al unísono con una mano dos pergaminos y con la restante un volumen. Sucede, no obstante, que en el pendón urgelitano parece ponerse cierta atención por establecer una diferencia entre el objeto de la religiosa y el de su asociada laica, con lo que pudieron immortalizarse dos votos distintos, uno que aludiera a una donación específica, -el de la primera-, y otro en referencia a una ofrenda múltiple o de mayor calado, digna de ser registrada en un cartulario o en una colección diplomática, y de lo que derivaría la diversa representación en forma de folio o diploma, y de códice para la segunda.

Recientemente, R. Maxwell ha insistido en la importancia de la introducción de la cultura textual en este tipo representacional, primero con la intención de poner de manifiesto la característica letrada de esos individuos, y también para hacer del retrato lo que ha venido en llamarse un *record-keeper*, es decir, un instrumento equivalente a los dispositivos diplomáticos que garantizara la perpetuación del recuerdo de un acto concreto sin tener que depender de la memoria o la transmisión oral.<sup>2112</sup> Quizá, sin embargo, lo más significativo al caso que aquí compete sea la tercera función que con ello se cumple, esto es, la de subrayar el componente discursivo de esas imágenes, convirtiéndolas así en lo que el mismo autor califica como *instrumentum publicum*,<sup>2113</sup> un medio para comunicar la legalidad de un acto, así como para visibilizarlo públicamente. De hecho, la presencia en el pendón del retrato de donantes serviría

<sup>2111</sup> Sobre la identidad y efemérides de esta condesa: TORRE SEVILLA, GALVÁN FREILE, 1995, p. 9-30.

<sup>2112</sup> MAXWELL, 2018, p. 259-277.

<sup>2113</sup> MAXWELL, 2018, p. 262.



por sí mismo a sancionar esas donaciones, salvo porque la inclusión complementaria de la firma epigráfica funciona como mecanismo ulterior de autenticación (Fig. 5.23).

Ello no habla sino del empeño puesto en publicitar y conseguir el recuerdo para la posteridad de uno o varios acontecimientos que, en su caso, fueron a concretarse en la forma de donaciones. En realidad, todos los historiadores que han afrontado el estudio de tan célebres manuscritos, han puesto de relieve cómo las distintas colecciones de retratos tanto como el lenguaje figurativo que en ellas se combina estuvieron al servicio de la instrumentalización de muy diversos intereses políticos. Si F. López Alsina y M. Castiñeiras<sup>2114</sup> consideran la manipulación en la selección de imágenes del *Tumbo A*, especialmente concebida a la satisfacción de las ambiciones de Diego Gelmírez, obispo y después arzobispo de Santiago de Compostela (1100-1140), tras la consecución de la dignidad metropolitana para la sede compostelana, J. Yarza ya señaló en su momento que el énfasis en la presencia femenina del *Libro de los Testamentos*,<sup>2115</sup> respondía a la voluntad por contrarrestar la hegemonía de la archidiócesis toledana por vía de la exaltación del rol que habían cumplido las reinas de la dinastía asturleonese en el impulso de la diócesis ovetense, en tanto que F. Galván Freile era de la opinión que el *Libro de las Estampas* ponía voz al intento por volver a prestigiar la sede leonesa.<sup>2116</sup>

¿Qué tipo de donación podría incumbir a una congregación femenina y ser de trascendencia suficiente como para que se preocuparan tan encendidamente por la perpetuación de su recuerdo y su divulgación pública? Desde luego bien pudo ser una que atañera a su fundación. La institución de una comunidad regular femenina en el monasterio de Santa Cecilia de Elins se adeuda a la intervención del conde urgelitano, Armengol IV (1065-1092), pero sobre todo a la iniciativa de su esposa, Lucía de Urgell, quienes en 1078 ruegan al legado pontificio Amado de Olorón que acuda allí para reformar su antigua comunidad, originalmente masculina, disponiendo que un grupo de monjas procedentes del convento barcelonés de San Pedro de las Puellas se instalara allí desde entonces.<sup>2117</sup> Sucede, sin embargo, que durante los largos años que mediaron entre la colocación aquí de esas mujeres y el tiempo en que discurrieron los episcopados de san Odón y de su sucesor en el cargo, Pedro Berenguer, no tuvieron las monjas circunstancia alguna dónde tuvieran que hacer valer derecho alguno más que en 1135, cuando a 17 de junio, otro conde del mismo linaje, ahora

<sup>2114</sup> LÓPEZ ALSINA, 1988, p. 41-42; CASTIÑEIRAS, 2002, p. 187-196.

<sup>2115</sup> YARZA, 1985, p. 369-393, esp. 379-380.

<sup>2116</sup> GALVÁN FREILE, 1997, p. 93-94. Como en síntesis de lo propuesto por todos los autores anteriores sobre la importancia de los retratos de esos códices iluminados en la reivindicación jurisdiccional de esas sedes, se manifiesta S. Wearing: WEARING, 2016, p. 76-106.

<sup>2117</sup> MARQUÉS, 2002-2005, p. 79-81, doc. 47.

Armengol VI, decide donar al monasterio urgelitano de San Saturnino de Tavèrnoles todos los bienes que en aquel momento o en el futuro poseyera o adquiriese el cenobio de Santa Cecilia, con la intención además de que su abad Benito expulsara a las religiosas que en palabras del conde ya durante mucho tiempo “*male vixirunt ibi*”, “allí habían malvivido”.<sup>2118</sup>

Ello lleva a preguntarse, claro, qué tipo de prerrogativa podía reivindicar la congregación de Elins frente a semejantes pretensiones condales. Que ofrecieron resistencia a la causa lo demuestra el hecho de que nunca nadie consiguió de allí desalojarlas, ni siquiera cuando en 1383 el obispo Berenguer de Erill reduce el monasterio a un simple priorato, pues es por decisión de ellas mismas que, poco tiempo después y con la debida autorización apostólica, consideran el traslado a Castellbò (Lleida).<sup>2119</sup> Parecería razonable que ningún argumento fuera tan contundente como el hacer esgrimir contra el propio conde los derechos adquiridos gracias a la donación que él mismo realizara el 16 de mayo de 1116, cuando reconociendo la apropiación indebida de los bienes eclesiásticos que pertenecían a los monasterios de Elins y de Tavèrnoles, doliéndose, Armengol VI renuncia a ellos y los evacua de cualquier dominio que sobre ellos pudiera tener a favor de Santa María de la Seu d’Urgell y, ¡jojo! en manos del mismísimo san Odón.<sup>2120</sup>

Ocurre para desventura de las monjas que en 1135, para cuando ellas se ven en la obligación de oponer sus derechos a las intenciones del conde, el santo obispo de Urgell llevaba ya trece años muerto y difícilmente podían haber recurrido a él para que hablara en su representación. Hacía, no obstante, tan sólo dos años desde que su fiesta había sido oficialmente instituida por el obispo y los canónigos de Santa María. Coincidiría además, ese mismo año de 1135 con el divorcio de Armengol VI de Arsenda, quien fuera su primera esposa. Evidentemente no es que exista constancia documental de la oficialización de esa separación, pero así se desprende de que tan sólo tres meses después del día en que el conde intenta atentar contra el bienestar de la comunidad de Santa Cecilia, aparezca ya documentado de la mano de la que será su segunda esposa, Elvira Rodríguez de Lara, beneficiando a la Colegiata de Santa María la Mayor de Valladolid. También del hecho de que su primera esposa contrajera más tarde segundas nupcias con Galcerán de Sales.<sup>2121</sup> Arsenda, por su parte, puso también esmero, estando la relación matrimonial en mejores términos, por promover la piedad

---

<sup>2118</sup> VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), XI, p. 225-226, Ap. IX. Cfr. MARQUÈS, 2002-2005, p. 102, doc. 64.

<sup>2119</sup> MARQUÈS, 2002-2005, p. 9.

<sup>2120</sup> BARAUT, 1988-1989, p. 121-122, doc. 1293; MARQUÈS, 2002-2005, p. 99-100, doc. 62. El propio conde, al emitir su testamento el 8 de febrero de 1133, confirmaba a la Sede de Urgell la posesión del monasterio de Santa Cecilia de Elins, sin ánimo alguno de expulsar de allí todavía entonces a sus religiosas como sucederá dos años más tarde: BARAUT, 1988-1989, p. 236-238, doc. 1425.

<sup>2121</sup> FERNÁNDEZ-XESTA, 2001, p. 18-19.

de su esposo hacia la propia catedral urgelitana, y es por ello que el 18 de agosto de 1126, Armengol VI, “*cum comitissa uxor mea nomine Arsen*”, con su primera mujer, entregan al capítulo urgelitano y a Pedro Berenguer un hombre en todos los sitios de su dominio, con los censos y servicios a que estaban obligados.<sup>2122</sup>

¿Es posible, entonces, que en 1135, en vista de tan funestas circunstancias, las monjas de Santa Cecilia y la todavía condesa consorte Arsenda se prodigaran por la *acclamatio* pública del valor de semejantes donaciones? La propuesta de que tanto la condesa como la comunidad de Elins tuvieran representación en el *estandarte de san Odón* parece, así enunciada, poco más que una conjetura romántica y, aún con todo, posible. Desde luego, las mujeres allí retratadas se esforzaron por hacer visible la legalidad de las donaciones que sus objetos personifican. Para ello no dudaron en dotar la performance plasmada en el pendón del áurea de santidad requerida para legitimar un acto de semejante envergadura. Si se atiende a ello, entonces la sugerencia de M. Castiñeiras para la sacralización de su autoría no sólo se refuerza, sino que se tiñe de nuevos matices. Defiende el autor que para el medievo, el paradigma santo en el que se reflejan a menudo las bordadoras son la Virgen María y su prima Isabel. Ello deriva, como él mismo sugiere, de las enseñanzas del Protoevangelio de Santiago (10, 2; 12, 2), dónde la madre de Cristo se retrata como la elegida para bordar el velo del Templo de Jerusalén, trabajando el oro, la seda, la púrpura y entre otros muchos materiales, la escarlata, bordada también como recuerda el apócrifo por santa Isabel. De hecho, el hábito conventual con que se viste a la Virgen en la famosa estola llamada “de san Narciso” que se conserva en San Felices de Girona (Fig. 5.34-5.35), le hizo suponer que la prenda fue confeccionada hacia 1038 por una de las religiosas del monasterio también gerundense de San Daniel, quien habría tomado el nombre de religión de María.<sup>2123</sup>

El punto de partida para esta suposición nace, como para el caso de *Elisava* de la ausencia de noticias que en la primera mitad del siglo XI, documenten la existencia de una *Maria* de ascendencia nobiliaria que pudiera haber promocionado la dicha estola. Y, es que, el tejido o, más bien, las varias partes de que se compone, se sumergen de pleno en el mismo tipo de problemática, esto es, el de la presencia junto a una larga inscripción salmódica y laudatoria, y en medio de un epígrafe más largo que recorre el borde superior de la franja, de unos versos dónde se lee: (vide)AS, AMICE, MARIA ME FECIT QUI ISTA STOLA PORTAUERIT SUPER SE

<sup>2122</sup> BARAUT, 1988-1989, p. 202, doc. 1383.

<sup>2123</sup> CASTIÑEIRAS, 2011b, p. 37-39. Como el mismo autor propone es este tipo de asociación simbólica el que informa la representación de la Virgen hilando en la escena de la Anunciación de las pinturas murales de San Pedro de Sorpe (Museu Nacional d'Art de Catalunya, Inv. MNAC 113144-001) (Fig. 5.36), de mediados del siglo XII.

ORA PRO ME SI DEUM ABEAD A(tiutorem) (Fig. 5.37).<sup>2124</sup> Fue, de hecho, el nombre inscrito lo que llevó a A. Mundó a la identificación de la bordadora con una abadesa de un enigmático cenobio gerundense consagrado a Santa María, con la misma denominación, de la que durante un tiempo hubo de conservarse la lápida sepulcral,<sup>2125</sup> y cuyo epitafio hacía valer sus virtudes por honrar las reliquias de los santos y por consagrarse diariamente a las buenas obras.<sup>2126</sup> Según su hipótesis, la prelada habría regalado la estola a la iglesia gerundense dónde todavía se custodia, a raíz del descubrimiento hacia 984 de los restos de san Felices. Fue también su idea, sin embargo, la que después animó otras asociaciones formales del estilo de los bordados de la estola con la tradición figurativa carolingia, así como la erudición del contenido global de la inscripción, tomado de textos cuyo origen se remonta a la tardo-antigüedad, de bendiciones que se han rastreado hasta la época visigoda, y de laudas litúrgicas en uso durante el período carolingio, lo que llevó a la colocación cronológica de la pieza en su conjunto también en el siglo X.<sup>2127</sup>

Más convincente resulta, no obstante, por la comparación estilística que ofrece con la miniatura gerundense del siglo XI, la tesis de M. Castiñeiras,<sup>2128</sup> quien sitúa su creación en un momento en que el culto a san Narciso en tierras catalanas recobra nueva fuerza y como evidencian los sermones que él mismo trae a colación, como el pronunciado en 1032 por el abad Oliba durante la dedicación de la basílica de Santa María de Ripoll (Girona) y, sobre todo, el que el mismo prelado da en ocasión de la fiesta del santo en un momento ignoto entre 1038 y 1043.<sup>2129</sup> Por ello, se hace plausible su teoría para con la manufactura a manos de una bordadora del monasterio femenino de San Daniel,<sup>2130</sup> como también su sugerencia para la aplicación, por extensión a la designación de *Elisava* que envuelve la autoría de los bordados urgelitanos; sugerencia, de la que se hace eco L. Monge y en función de la cual, propone que una monja de Santa Cecilia de Elins que hubiera podido tomar el nombre de religión de Isabel bien podría haberse encargado de bordar el pendón.<sup>2131</sup>

---

<sup>2124</sup> (Recuerda, amigo, María me hizo. Quien lleve esta estola encima, que rece por mí para que tenga la ayuda de Dios) [Trad. Autora].

<sup>2125</sup> Desafortunadamente desaparecida, durante un tiempo se conservó en el Museu Arqueològic Provincial de Girona, en Sant Pere de Galligants.

<sup>2126</sup> MUNDÓ, 1994, p. 143-145.

<sup>2127</sup> GUARDIA, MANCHO, 1996-1997, p. 1457-1464. Con anterioridad a todo ello, sin embargo, ya P. Tomàs en base a la opinión de Á. Fàbregues, afirmaba que la grafía y textos de las inscripciones bien podían corresponderse, en cambio, con usos y características epigráficas del siglo XI (TOMÀS, 1956).

<sup>2128</sup> CASTIÑEIRAS, 2011b, p. 38. También R. M. Martín se había decantado por una datación en el siglo XI (MARTÍN ROS, 1991, p. 149).

<sup>2129</sup> MUNDÓ, 1974-1975, p. 101; JUNYENT, MUNDÓ, 1992, p. 364, 355-359; MUNDÓ, 1995, p. 8-9.

<sup>2130</sup> *Vide supra* CASE STUDY 02.

<sup>2131</sup> MONGE, 2014a, p. 18.

En esta tesis para con la sacralización de una actividad artesanal como el bordado, eminentemente femenina, abunda también J. Ní, recordando que el prototipo de la Virgen bordadora no es, sino una prefiguración de la labor femenina que ya encarna Eva y como se infiere de las representaciones del trabajo tras la Expulsión del Paraíso que retratan a la primera mujer tejiendo o con objetos con ello relacionados, tales que agujas o husos, en las miniaturas de hacia 1100 del London, Bodleian Library Ms. Junius 11 (f. 45r.), que refiere la misma autora,<sup>2132</sup> o según la resistencia de esta misma tradición que hace visible la escena en las pinturas de la sala capitular del cenobio oscense femenino de Santa María de Sigüenza (Fig. 5.38). Ciertamente, la idea que sostiene L. Monge parece coherente, salvo porque si algo pone de manifiesto el aparato epigráfico e icónico que decora el *estandarte de san Odón*, es que más allá de buscarse la santificación de la acción de una individualidad, esto es, de una sola monja bordadora, se pretende la legitimación sacra de un acto que compete en todo caso a toda la comunidad, ya fuera de Santa Cecilia de Elins, o de cualquier otra casa religiosa femenina. De hecho, con normalidad ha venido aceptándose que los personajes retratados demuestran con la mano libre estar en actitud orante, mientras que, contrariamente, el mismo gesto suele explicarse para una generalidad de casos del período medieval, no sólo del ámbito textil sino de todos los *media*, como el gesto propio de designación, es decir, el de señalar algo o a alguien con un propósito determinado.<sup>2133</sup> En realidad, es curiosamente el gesto que también realizan las reinas e infantas presentes en *Libro de las Estampas de León* en alusión al texto que refiere su donación (Fig. 5.32),<sup>2134</sup> y lo significativo aquí es que las tres figuras apuntan hacia arriba pero, más particularmente, en dirección a la inscripción con el ELIS|AVA ME F(e)|CIT (Fig. 5.22).

Y, es que, pese a que no se aceptara que la figura del gallardete diestro pudiera retratar a la condesa Arsenda, ni tampoco que la sola monja representada es la de la flámula de la izquierda, si no se aceptara si quiera que allí se escenifica la recreación de un acto de donación, y aunque únicamente se quisiera mantener que el pendón contempla la representación de tres mujeres monjas, o se entiende que la misma religiosa aparece repetida hasta en tres ocasiones, o bien, el plural revela la implicación conjunta de varias de ellas (Fig. 5.07). Por ello, no parecería exagerado proponer que quizá, y sólo quizá, el recurso a rubricar una obra con el nombre de las mujeres bíblicas que encarnan el prototipo santo en el que se reflejaban las dedicadas a este tipo de producción artística, fuera más recurrente de lo que podríamos pensar, además de mucho más solvente y habitual para los casos en que una donación o el simple regalo de una obra no respondiera a un acto de patronazgo y de creación

---

<sup>2132</sup> NÍ, 2012, p. 101-111.

<sup>2133</sup> FOURNÈS, 2002, p. 171-182.

<sup>2134</sup> FOURNÈS, 2008.

individual sino **colectivo**, esto es, en nombre de la colectividad que representa toda una congregación o, en su caso, la del cenobio urgelitano de Elins; conjunto donde se englobaría así, además, a la patrocinadora, entendida como financiadora o facilitadora de las sedas y materiales textiles. Al fin y al cabo, si hubo de emplearse la ofrenda del pendón, o del pendón y del frontal de altar, como obra pía, o bien, como obra pía pero también al mismo tiempo tal que argucia reivindicativa, el fruto de ese voto tanto si fuera a nivel salvífico, o de esa vindicación en forma patrimonial, no había de revertir sobre la abadesa o sobre una sola de sus monjas, sino sobre el conjunto de la comunidad. Además, nada, por ejemplo, permite tampoco desmentir, que la estola “de San Narciso” fuera ofrendada como regalo colectivo en nombre de toda la congregación de San Daniel, y no como iniciativa de una sola de sus religiosas.<sup>2135</sup>

### 5.3.2 Dinámicas medievales de creación-recepción

Ni siquiera todo lo discutido hasta ahora permite cerrar el discurso sobre la problematización sociológica que afecta tanto al frontal de altar como al *estandarte de san Odón*, pues la complejidad de su iconografía es mayor de lo que uno puede percibir cuando se los observa desde un espacio diverso del de su ubicación original. Se ha subrayado ya antes en estas mismas páginas la preeminencia dada a san Juan en las dos obras. También se ha recogido lo propuesto por otros autores sobre la justificación de ello por el protagonismo que se concede al evangelista y a sus escritos en la tradición exegética. Por eso y precisamente por eso, parecería quizá demasiado evidente sugerir que dicha predilección estuviera motivada no sólo por lo anterior, sino porque los dos bordados hubieran sido concebidos para decorar un espacio de oración cuyo altar tenía justamente como titular a san Juan. Y sí, puede parecer hasta demasiado obvio, pero si se ha dicho alguna vez, no es que nadie haya querido publicarlo. Quizá es porque toda la atención se ha centrado en el que fuera segundo titular de ese mismo altar, esto es san Odón.

Tampoco se ha barajado hasta ahora la posibilidad de que una de las tres mujeres que campean en las flámulas del pendón y, en concreto, la que ocupa la posición central, no fuera tal sino un hombre y, más específicamente, uno que perteneciendo al estamento clerical pudiera empuñar y, de hecho, usar, lo que, como se dijo, se intuye un incensario o, más bien, un aspersor (Fig. 5.21). Podría objetarse que el que aquí fue a representarse fuera demasiado grande, aunque también podría decirse que el recipiente en cuestión no fuera el hisopo sino el

---

<sup>2135</sup> Vide supra CASE STUDY 02.

acetre, es decir, el propio contenedor del agua bendita.<sup>2136</sup> Consecuencia de ello, en todo caso, es que nunca se ha considerado factible que el personaje lleve la cabeza velada no porque la cubra con una *guimpa*, sino porque vaya mitrado. De hecho, su caracterización no sería así, demasiado disímil de la de san Ramón en su propio sepulcro medieval de la catedral de Roda de Isábena, salvo por el reemplazo del báculo por el *aspergillum*.<sup>2137</sup> De ser así y aunque ello sólo se reconociera como una posibilidad remota, quién dice que en ese caso no pudiera ser un retrato del propio santo. Con ello, la figuración contemplaría una relación directa con san Juan pero también con san Odón.

Sea como sea, sobre lo que sí se ha discutido con intensidad, desde los apuntes más antiguos de J. Folch i Torres, es sobre la función que podría desempeñar el pendón. Él distinguía, en primer lugar, banderolas en torno a las cuales se reunían los feligreses para guerrear; también pendones parroquiales que precedieran a los eclesiásticos y a los fieles en las comitivas y, por último, el tipo de estandartes que colgaban encima del altar.<sup>2138</sup> En lo sucesivo, unos lo han considerado un estandarte votivo con doble finalidad, religiosa y militar, del tipo que aún y custodiándose en una iglesia era comúnmente entregado a las huestes propias del lugar cuando habían de enfrentar una campaña.<sup>2139</sup> Otros, en cambio, se han decantado por el uso parroquial.<sup>2140</sup> El tipo de sujeción de la pieza, según las observaciones ya comentadas de los agujeros a lo largo de la cenefa superior, parece indicar que colgara verticalmente sujeto por arriba mediante una barra horizontal (Fig. 5.01),<sup>2141</sup> en línea con las santas banderolas que portan los arcángeles pintados en la cuenca absidal de San Esteban de Tredós (The Metropolitan Museum of Art, Inv. The Cloisters collection, 50.180a-I), el ábside de Santa María de Àneu (Museu Nacional d'Art de Catalunya, Inv. MNAC 015874) (Fig. 5.39) o en San Miguel de Engolasters (Museu Nacional d'Art de Catalunya, Inv. MNAC 015972) (Fig. 5.40).<sup>2142</sup> Ciertamente es que las procesiones votivas en las que se pedía la mediación de san Odón para asegurar el buen tiempo y que documentan los usos recogidos en el procesional urgelitano de 1527, bien podían involucrar a la parroquia y que, en el recorrido por la ciudad, el

<sup>2136</sup> Tampoco es que se haya dado nunca a ese objeto, en concreto, una identidad y una posible explicación.

<sup>2137</sup> Evidentemente la ejecución del sepulcro de san Ramón es muy posterior a los tiempos de san Odón, con su entrega a la colegiata rotense en 1170, como recuerda D. Buesa, por compensación del traslado de la reliquia de la cabeza de san Valero a Zaragoza (BUESA, 1996b, p. 10-11; BUESA, 2017, p. 1304-1307), pero la imaginería ofrece, sin duda, un tipo del obispo-oficiante junto a sus acólitos, e imágenes similares de preladados mitrados campean en obras de adscripción catalana de la segunda mitad del siglo XII como el frontal de altar de Tavèrnoles (Museu Nacional d'Art de Catalunya, Inv. MNAC 015786).

<sup>2138</sup> FOLCH I TORRES, 1915-1920, p. 757; FOLCH I TORRES, 1925a, p. 2.

<sup>2139</sup> AINAUD, 1989, p. 38.

<sup>2140</sup> HERREROS, 2001, p. 251-253.

<sup>2141</sup> Aunque el fragmento al que se asociaron los agujeros fuera mucho posterior, tampoco puede descartarse que el bordado estuviera allí originalmente perforado.

<sup>2142</sup> Se trataría, en este caso, de los estandartes que, con sus respectivas cruces, se documentaban en el inventario de 19 de marzo de 1047 del tesoro del monasterio de Ripoll, y que se contabilizan como "*gonfanones VII cum suas cruces*": JUNYENT, MUNDÓ, 1992, p. 396-397, doc. 8.

*estandarte de san Odón* podría encabezar la marcha. Además, en tanto que titular del altar parroquial, un bordado con una posible figuración en él del mismo santo bien podría interpretarse como distintivo propio de la bandera comunal o parroquial.

Las últimas hipótesis planteadas se inclinan, en cambio, por su creación con motivo de su canonización o un poco posterior a fin de conmemorar la misma, como ajuar funerario del santo.<sup>2143</sup> Sobre ello, cabe traer a la memoria las vestiduras halladas con el cuerpo de san Bernardo Calbó, obispo de Vic (1233-1243), una casulla y dos tunicelas del siglo XII,<sup>2144</sup> así como el paralelismo que rescata L. Monge<sup>2145</sup> de la dalmática de san Ramón con la que este santo obispo fuera sepultado en Roda de Isábena,<sup>2146</sup> o la casulla y estola de filiación gótica del propio san Narciso (Museu d'Art de Girona, Inv. MDG 1307) (Fig. 5.41), e incluso en el propio contexto urgelitano, la capa/casulla de san Armengol (Museu Diocesà d'Urgell, Inv. MDU 66), localizada en el arca que guardaba sus restos mortales. Y aún así, no puede decirse que el frontal de altar bordado cumpliera, por ejemplo, ninguna otra función más que esa. Ciertamente es, no obstante, que no está de más recordar el palio encontrado dentro de la arqueta con las reliquias de san Ambrosio en la *Capella del Transito di Sant'Ambrogio* de la catedral de Milán, con varios epígrafes inscritos y, entre ellos, el fragmento + SVB HOC PALLIO TEGITVR DALMATICA SCI AMBROSII que atestiguaba "bajo este palio yace cubierta la dalmática de san Ambrosio",<sup>2147</sup> y que, por tanto, servía a cubrir otros objetos de veneración asociados a ese santo. El pendón, por su parte, fue una pieza ideada, no para vestir en ningún modo los restos del prelado, más para ser colgado. De ahí, que la tesis alternativa de la misma L. Monge, no como parte integrante de su ajuar mortuario, sino como *ornamenta ecclesiae*, -y habría de añadirse, más específicamente, como *mortuarium*-, no esté desencaminada salvo porqué quizá quepa enriquecer el tipo de uso que la pieza podía cumplir a ese respecto. La autora plantea que ambos bordados tuvieran una finalidad litúrgica, más concretamente, la de vestir el altar de san Odón durante la celebración de algunas fiestas canónicas. Y seguramente tiene razón. No obstante, entonces habría que preguntarse qué sucedía con sendos tejidos durante el resto del tiempo. ¿Eran, a caso, simplemente almacenados?

Como piezas fabricadas por mujeres, con un corpus figurativo y epigráfico tan celebrativo, además, de la propia identidad, o de la identidad colectiva de una comunidad, difícilmente querrían sus autoras que las obras permanecieran durante la mayor parte del año litúrgico a la sombra de la audiencia para la que, seguramente, fueron especialmente

<sup>2143</sup> CASTIÑEIRAS, 2014, p. 29; MONGE, 2014a, p. 9-25, esp. 23-25.

<sup>2144</sup> MARTÍN ROS, 2000, p. 168-170.

<sup>2145</sup> MONGE, 2014a, p. 23.

<sup>2146</sup> PARTEARROYO, 1998, p. 78-80.

<sup>2147</sup> CAPITANI, REGGIORI, 1941, p. 15, 62-67.



concebidas. Además, la simple asociación espacial de los retratos a san Odón, o de la rúbrica al águila de san Juan, más que fortuita se entiende ideada para lograr así su intercesión, ya fuera pro anime, o favor de cualquier otro tipo de solicitud. Y es que, la cualidad femenina es también, especialmente pertinente, pues con la estampación de un poco de sí mismas en los bordados aseguraban su presencia en el ámbito del altar, espacio sagrado que, de otro modo, tenían ciertamente velado.

Tal que colgadura de altar, el estandarte podría tener alguna relación con los cingulos y manípulos votivos anglo-sajones y carolingios, -entiéndase no en su forma, sino en su función en sentido laxo-, tal que con el llamado *Witgarius-cingulum* (Diözesanmuseum Afra, Augsburg, Inv. DMA 5001), y ellos, a su vez, con la estola “de san Narciso”, precisamente por lo que revela el contenido epigráfico ya mencionado y, en concreto, la parte dónde se dice “quien lleve esta estola encima, que ruegue por mí para que tenga la ayuda de Dios”. (Fig. 5.35).<sup>2148</sup> Lo que parece más verosímil, sin embargo, es la tercera propuesta de J. Folch i Torres, es decir, la de la concepción del *estandarte de san Odón* tal que *vexillum*, es decir, un pendón a imagen de los *vexilla* que, como él mismo recordara,<sup>2149</sup> habían sido descritos por Guillermo Durando en su *Rationale Divinorum Officiorum*, “*Vexilla etiam super altare eriguntur*”,<sup>2150</sup> o estandartes colgados sobre el altar. Sobre la función específica que pudo cumplir en relación al altar de san Juan y san Odón, valga recuperar el epitafio asociado a los restos del prelado, cuyo contenido fue ya transcrito al inicio de este estudio sin decir, sin embargo, que el mismo leccionario al referirse a él aseguraba “*Tandem corpus in Basilica Urgellensis tumulatum sarcophago hocce appendit disticon devotio*”,<sup>2151</sup> es decir, que finalmente el cuerpo de san Odón había sido sepultado en un sarcófago en la basílica urgelitana dónde pendía un díptico devocional que, además, contenía el dicho epitafio. Y este tipo de dípticos recuerdan las *tabulae* funerarias de pergamino de origen medieval que tan bien fueron estudiadas por S. García González, esto es, grandes cartelas colocadas junto a tumbas de santos y otros personajes nobles enterrados al interior de los templos, y que proporcionaban “auténtica información histórica a los visitantes y peregrinos” narrando las gestas y efemérides de los difuntos.<sup>2152</sup>

Aunque se conocen algunos ejemplos de *tabulae* que pueden fecharse con anterioridad, se ha detectado que es a partir del siglo XV cuando hay una tendencia por difundir los epitafios inscritos en pergamino por toda Europa y los ejemplares hispanos más antiguos

---

<sup>2148</sup> Vide supra CASE STUDY 02.

<sup>2149</sup> FOLCH I TORRES, 1915-1920, p. 757; FOLCH I TORRES, 1925a, p. 2.

<sup>2150</sup> GUILLERMO DURANDO, 1476, Lib. I, Cap. III, *De picturis, & cortinis, & ornamentis Ecclesiae*, nº 32.

<sup>2151</sup> VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), XI, p. 496, Ap. VIII, *Vita Sancti Odonis Episcopi, Ex lectionario Ecclesiae Urgellensis*.

<sup>2152</sup> GARCÍA GONZÁLEZ, 2016, p. 64-80. Agradezco a E. Carrero que me indicara la existencia de ese estudio.

que han sobrevivido, como los que flanqueaban la tumba del conde Pedro Ansúrez en la catedral vallisoletana, son del siglo XVII.<sup>2153</sup> No obstante, las referencias al díptico del leccionario invitan a pensar en otras formas simbólicas de comunicación de información, pudiendo entender el mismo *estandarte de san Odón* tal que un marcador topográfico, esto es, una señal permanentemente visible que indicara también a visitantes y peregrinos la localización de la tumba del santo al interior de la catedral de la Seu d'Urgell. Y, sin embargo, es cierto que la costumbre litúrgica medieval preveía la desnudez de los altares durante el Adviento o la Cuaresma, momento en que tanto el pendón como el frontal podían pasar a ser custodiados en alguna arqueta, quizá a posteriori transformada en caja-relicario<sup>2154</sup> e inaugurando así, la tradición que hasta el redescubrimiento por J. Folch i Torres, hizo considerar al primero un objeto votivo ligado a la devoción del santo.

Con todo, en nada sorprendería que los bordados, tal que asegura L. Monge, tuvieran un uso litúrgico ulterior, en especial, con motivo de la celebración de la Pascua. Se insistió aquí, precisamente, en subrayar como buena parte de la imaginería del antependio se prestaba a una lectura con connotaciones eucarísticas que ponían el énfasis, cruz mediante, en los misterios del dogma de la Redención gracias a la crucifixión y posterior resurrección de Cristo. Y así, si bien la figuración del pendón no transmite aparentemente esta significación, conviene no olvidar una de las ceremonias que precisamente tenía lugar en la catedral de la Seu d'Urgell durante el propio Domingo de Resurrección. La recoge la consuetud urgelitana más tardía de las dos conservadas, la que fuera copiada en 1418, si bien, como recuerda E. Carrero, ésta cita “como autoridad en la celebración de ciertos ritos” la consuetud antigua,<sup>2155</sup> copiada entre 1133 y 1173,<sup>2156</sup> haciendo más explícito en qué consistía el ceremonial y, con ello, no puede descartarse que los rituales que acopia aludan a otros anteriores en el tiempo. Por eso, si la de época medieval refiere simplemente el canto y la posterior misa solemne del *Quem Queritis*, “*Tropi etiam dicuntur Quem Queritis in sepulcro, et sic perigatur missa sollempniter et devotissime, cum prephatione et infractione*”,<sup>2157</sup> la del siglo XV se explaya mucho más en la escenificación de la *Visitatio Sepulchri*, describiendo como sugiere E. Carrero, una ceremonia “especialmente grandilocuente” con itinerario desde los pies del templo de dónde partían las Marías en compañía de los cantores hasta el altar mayor de Santa María.<sup>2158</sup> Pero es que, además, el inicio del recorrido no arrancaba desde un punto cualquiera sino “*juxta altare Sancti*

---

<sup>2153</sup> GARCÍA GONZÁLEZ, 2016, p. 75.

<sup>2154</sup> Sobre el arca más moderna se conserva la descripción temprana de J. Villanueva: VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), XI, p. 40.

<sup>2155</sup> CARRERO, 2014c, p. 264-266.

<sup>2156</sup> GROS, 1978, p. 183-273; GROS, 2002-2005, p. 191-199.

<sup>2157</sup> *De Die Sancto Pasce*: GROS, 1978, p. 229.

<sup>2158</sup> CARRERO, 2014c, p. 267.

Odonis”,<sup>2159</sup> desde el altar de san Odón, dónde “*Puerit habeant facies tectas uelaminibus tenuissimis, et quilibet deferat capam rubem sicut uicarius Sancti Odonis uolerit eis tradere et quilibet portet capssam cum candela accensa, quas debet dare ianitor maior*”,<sup>2160</sup> los niños de coro vistiendo capas rojas como vicarios de san Odón y cubriendo sus rostros con velos finísimos, portaban una vela encendida que debían dar al portero mayor, todo ello, mientras entonaban a varias voces las antífonas prescriptivas.

El retrato en el pendón del santo como oficiante, o bien, de un presbítero con incensario o aspersionador podría tener un carácter sinecdótico, y aludir simbólicamente a un muy variado elenco de festividades del calendario litúrgico dónde ambas consuetas documentan al clero aspergiendo, tal que en la procesión de Domingo de Ramos o en la fiesta de la Ascensión,<sup>2161</sup> o a los diáconos que, por ejemplo, el Sábado Santo debían “*incenset cereum cum turibulo*”, es decir, incensar con turíbulo.<sup>2162</sup> Incluso en la representación de las tres figuras descalzas y erguidas sobre un escabel se reflejaban disposiciones seguidas por los clérigos en otras solemnidades, pero en la figuración, además, sosteniendo una de ellas en las manos un libro, tocada su cabeza con un velo y ataviada con vestiduras rojo rubí, bien podría haberse utilizado un lenguaje figurativo queridamente ambiguo y polisémico que permitiera a los fieles una rápida asociación entre las imágenes y los ritos que involucraban el altar de san Odón.<sup>2163</sup> Si la impresión apriorística sobre ello es la de que pudiera parecer demasiado retorcido, que no se olvide cómo detecta E. De Bruyne al estudiar la estética medieval, que la oscuridad, calculada, era querida a un doble propósito, moral y estético, pues siendo la ambivalencia siempre connatural a la alegoría, el recurso a ella despertaba una respuesta interpretativa de parte del espectador;<sup>2164</sup> una curiosidad por la que, hasta cierto punto, hubo de verse tentado hasta el mismísimo san Agustín cuando, al referir en su *De Doctrina Christiana*, el estilo metafórico de los profetas, declaraba “cuanto más oscuros parecen por el uso de expresiones figuradas, tanto más placer proporcionan cuando se aclaran”.<sup>2165</sup>

---

<sup>2159</sup> DONOVAN, 1958, p. 83; ANGLÈS, 1935 (1988), p. 274.

<sup>2160</sup> DONOVAN, 1958, p. 83; ANGLÈS, 1935 (1988), p. 274.

<sup>2161</sup> GROS, 1978, p. 223, 232.

<sup>2162</sup> GROS, 1978, p. 228.

<sup>2163</sup> No conviene olvidar, tampoco, que las procesiones votivas en honor a san Odón, incluían varias estaciones al interior mismo de la catedral: *Vide supra*.

<sup>2164</sup> BRUYNE, 1946 (1998), p. 339-340.

<sup>2165</sup> “*Dicendo ergo mihi aliquid esse video et de eloquentia Prophetarum, ubi per tropologiam multa obteguntur. Quae quanto magis translatis verbis videntur operiri, tanto magis cum fuerint aperta dulcescunt*”: SAN AGUSTÍN, 1841-1969, Lib. IV, Cap. 7, nº 15, p. 96.

## Conclusiones

- El estudio formal del *Estandarte de san Odón* y del frontal de altar del Victoria and Albert Museum ha permitido reafirmar la teoría sobre que su posible manufactura se deba a la misma mano.
- Desde el punto de vista de los temas representados se puede entender que sólo dos de las tres figuras representadas en el *Estandarte de san Odón* se configuraron según la tipología propia del retrato de donantes. La caracterización clerical de la figura central bien podría ser indicativa de su posible identificación con el mismo santo que da nombre a la pieza. Hay ciertos detalles en las piezas que podrían ser indicativos de su relevancia en el desempeño de ciertos ritos litúrgicos y, sobre todo, paralitúrgicos en la catedral de la Seu d'Urgell, como la representación del drama pascual de la *Visitatio Sepulchri*.
- La conjugación de las connotaciones asociadas a la donación con el posible énfasis en torno a la figura del propio san Odón ha permitido razonar sobre un posible contexto de realización de los bordados. Ha sido imprescindible abundar en la idea ya propuesta anteriormente por otros autores sobre su relación con el monasterio femenino urgelitano de Santa Cecilia de Elins, para poder informar ese contexto.
- La idea aquí desarrollada de que la pieza fuera especialmente pensada para invocar y hacer presente al santo, al tiempo que concebida como una reivindicación de parte de la comunidad de monjas de ese cenobio, además de las asociaciones de la pieza con las prácticas rituales catedralicias, y lo que se conoce en torno a la vida y el culto de san Odón, han permitido realizar una nueva propuesta sobre la función principal del *Estandarte de san Odón* como un marcador topográfico que sirviera a señalar al interior de la catedral de la Seu d'Urgell la tumba (reliquias) del santo.
- También para proponer que la obra debiera ser entendida como de promoción colectiva y no individual y que ello faculta a entender el recurso al nombre de *Elisava* para poder representar con esa firma la autoría de todas las promotoras e incluso a aquellas que, de entre ellas, se hubieran ocupado de su manufactura, a la vez, colectivamente, y no para identificar con ese nombre a una sola promotora o artista. El recurso al pseudónimo se entiende primero, especialmente eficaz para poder significar la autoría colectiva de una obra; y en segundo lugar, en este caso, derivado directamente de su relación con la concepción en clave tipológica de la pieza, y la asociación mimética del prototipo santo que encarna santa Isabel con las labores del bordado.



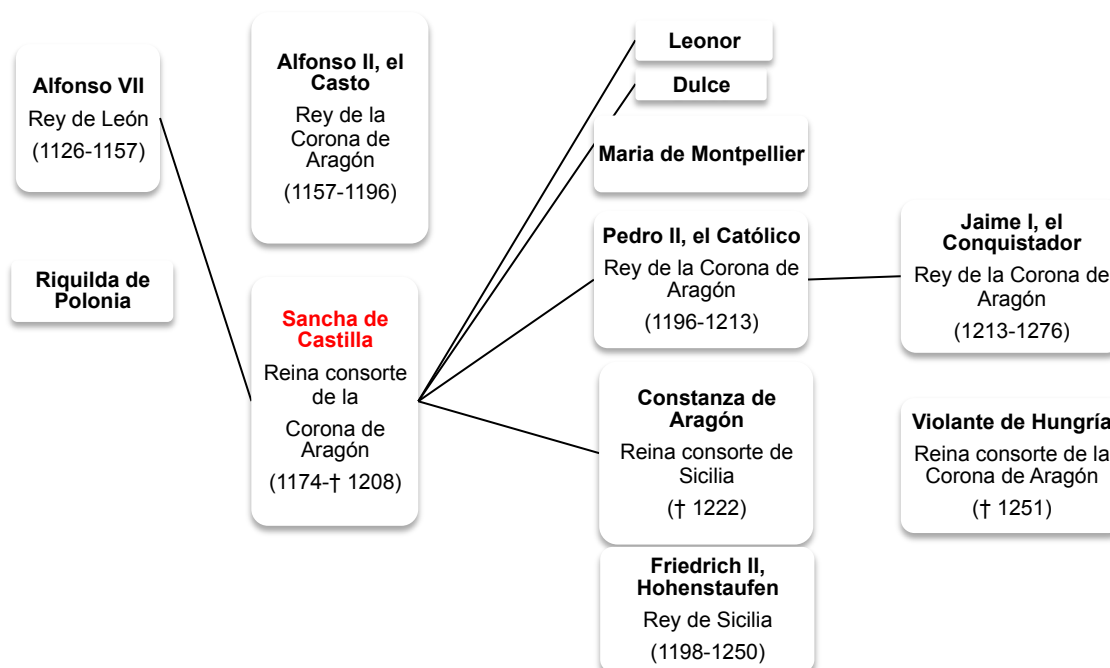
*Empleo las palabras que me  
has enseñado. Si ya no  
significan nada enséñame  
otras o deja que me calle.*

Samuel Barclay Beckett,  
*Fin de partida.*





## 6. Santa María de Vallbona: una breve pero verídica historia



### Presentación del caso: premisas

Las dudas en torno al monasterio cisterciense femenino de Santa María de Vallbona de les Monges (Urgell) afectan tanto a su fundación, su construcción y su decoración, que seguramente se encuadran en distintos momentos y periodos de entre el último cuarto del siglo XII y las primeras décadas de la centuria siguiente. Asociado tanto a una comunidad mixta de eremitas, como a la promoción de los reyes de la Corona de Aragón Alfonso II, el Casto, y Sancha de Castilla, el cenobio será también beneficiado por sus descendientes, los reyes Jaime I, el Conquistador, y Violante de Hungría a mediados del siglo XIII.

### Preguntas

- ¿Debe buscarse el origen cenobítico de Vallbona en una comunidad mixta de anacoretas liderada por Ramón de Anglesola? ¿Fue contrariamente un monasterio de fundación regia? ¿A quien se le debería atribuir el protagonismo? ¿A Sancha de Castilla o a su esposo? ¿Jugó algún papel en el proceso fundacional la noble Berengueta de Anglesola? ¿Y la primera abadesa, Oriá Ramírez?
- ¿Cuáles son las razones para la fundación? ¿Se puede paragonar esto a otras realidades monásticas femeninas cistercienses? ¿Implicaba necesariamente la fundación de una nueva casa de mujeres del Císter el desplazamiento de abadesas y religiosas?
- ¿Concuerdan la arquitectura conventual del cenobio con la arquitectura asociada a otros monasterios del Císter? ¿Responden sus particularidades a una cuestión de género?
- ¿Permiten el estudio formal de la arquitectura y de la escultura sacar conclusiones sobre todas las cuestiones anteriores? ¿Sirve a entender los roles que jugó cada cual en la promoción artística y arquitectónica?
- ¿Responde la promoción artística en torno a Vallbona de Violante de Hungría a su intención de modular la *memoria* propia y familiar mediante un modelo simbólico intergeneracional?
- ¿Existe tal cosa como *memoria* colectiva de una comunidad? ¿Iría necesariamente relacionada a la observancia de una forma de religiosidad concreta?





## **A modo de prólogo...**

Si cupiera al historiador una licencia retórica para describir la fascinación historiográfica hacia el pasado medieval de Santa María de Vallbona (Vallbona de les Monges, Lleida) (Fig. 6.01), quizá podría imaginarse el monasterio tal que una imagen del legendario Palacio de Cnosos, y su historia más remota, tanto como el recuento moderno y reciente que de ella se ha hecho, como una proyección del laberinto levantado para crear el mito clásico dónde se contuvieron las raíces de la civilización minoica. Paradójicamente, los diplomas conocidos o conservados sobre su génesis y su más antiguo devenir patrimonial y religioso son tan abundantes para un período en el que más bien suelen escasear, que los cimientos sobre los que construir esta narración deberían ser tan sólidos como los dispuestos por Dédalo. El riesgo más evidente lo entraña, sin embargo, la forma enmarañada de la propia estructura, en este caso, la necesidad de inferir todos los datos relativos a su desarrollo constructivo y decorativo ante la casi total ausencia de evidencia documental. Y qué resbaladizo traspasar el umbral de la especulación si, emulando al arquitecto y a su hijo Ícaro, al errar arriesgamos quedar encerrados dentro.

Parecería imposible perderse, sobretodo siguiendo las pistas que, como el hilo dorado dado por Ariadne a Teseo, deberían guiar nuestros pasos. Son estos, indicios con nombre de persona y de lugar, que refieren, entre otras, las decisiones de mujeres como Oria Ramírez (?-1184/1191) y Berenguela de Anglesola (?-1225) y hablan, a su vez, de la contribución o no de la primera comunidad femenina bernarda de la Península Ibérica, la de Santa María de la Caridad de Tulebras, en Navarra. El peligro menos obvio, el Minotauro, se esconde en los ríos y ríos de tinta corridos sobre el papel del eremita Ramón de Anglesola (?-1176); un personaje de decidida trascendencia en el escenario histórico de la Corona de Aragón durante la segunda mitad del siglo XII y, con ello, lo suficientemente atractivo como para caer en la tentación de repercutir sobre él casi o todo el peso de la fundación. Este esfuerzo, iniciado hace más de dos siglos por Jaume Pasqual y perpetuado por algunos de los que siguieron su estela tiempo después, equivaldría a extraviar el ovillo y, en lugar de recorrer despacito sus giros y recovecos, pretender alcanzar el zenit penetrando el laberinto con una tuneladora. Hay quien, al incluir las noticias ciertas lo femenino y lo foráneo, podría incluso, -y no es el caso-, considerar en ello una contravención del método guiada por un enfoque positivista y por un intento de homologación a las directrices que, no hoy, pero sí hacia 1800 imponía aún el llamado *gobierno de los padres*.

Que audaz, entonces, el inventar la existencia de una fundación monástica del Císter sin sustancia histórica, la de "Colobres", intentando un nuevo ejercicio de experimentalismo literario y sometiendo cada interpretación de los documentos a ensayo y error, hasta poder explicar cómo el nacimiento de la casa femenina de la Orden de san Bernardo más importante de Cataluña debía hundir sus orígenes en lo masculino y lo local, cuando, -como diría Samuel Barclay Beckett-, a veces es mejor callar simplemente. Casi tan osado equiparar Vallbona, como se ha querido y sin atender a sus especificidades, a las dos experiencias cistercienses catalanas de Santa María de Poblet (Vimbodí i Poblet, Tarragona) y Santa María de Santes Creus (Aiguamurcia, Tarragona), considerando fuesen la monarquía y la nobleza quienes dispusieron las únicas vías para el engrandecimiento del cenobio y de su congregación mientras que, en realidad, resultará el caso Leridano, en cierto sentido, un paradigma tardío de suficiencia y autogestión.

## 6.1 Fundación

Como todo buen relato, el de Vallbona debe iniciarse por el dónde y el cuando, aunque ello entronque con el quien y, por tanto, pagando a Dios lo que es de Dios, e introduciendo al lector simultáneamente en la vida y trayectoria del aludido Ramón de Anglesola, y a César lo que es de César, o reivindicando la repercusión de las labores de Berenguela de Anglesola. Así, hacia mediados del siglo XII, antes de que cualquier acción evangelizadora convirtiera el lugar en la *vallis bona* que originaría el topónimo, debía ser el valle un *locus horroris de vastae solitudinis*, según recoge la tradición haciéndose eco de lo desierto y aislado de un enclave al amparo de la Sierra del Tallat,<sup>2166</sup> dónde fue a instalarse una pequeña comunidad mixta de anacoretas,<sup>2167</sup> y cuya existencia se documenta por primera vez el 28 de febrero de 1154.<sup>2168</sup> Fue allí, en esa fecha, dónde Inés elige ser sepultada, donando para su efectivo cumplimiento una porción de tierras.<sup>2169</sup>

Que para la constitución de la futura congregación de Vallbona se reuniera a algunos de los miembros que en ese momento integran o integrarán el dicho grupo eremita es, -como se verá-, casi indudable, siendo más discutible que se deba el establecimiento allí de un monasterio del Císter, sólo y sobretodo, a la intención de su líder, el susodicho Ramón de Anglesola, como pretendía J. M. Sans.<sup>2170</sup> Si así se admitiera, con ello se denostaría la valía informativa de otros instrumentos que refieren explícitamente el proceso de fundación, y que atribuyen literalmente a Berenguela, hija del noble Berenguer Arnaldo de Anglesola, -también

<sup>2166</sup> La dicha tradición se fundamenta en el contenido de un relato de tipo hagiográfico asociado a las vivencias de Ramón de Anglesola, de redacción muy posterior (entre finales del siglo XIII y principios del siglo XIV), conocida como *Vita et miraculis Beati Raymundi Confessoris*: PASQUAL, 1800, p. 135-140; PASQUAL, 1837 (1991), p. 12-13; TORRES AMAT, 1836, p. 719; BERGADÀ, 1906, p. 100; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 81-83, doc. 11. Para un perfil prosopográfico del eremitaño en función de los datos contenidos en la *Vita*: PASQUAL, 1800, p. 6; PASQUAL, 1837 (1991), p. 5, 28-29; BERGADÀ, 1926c, p. 5; BERGADÀ, 1926l, p. 5-6; LLADONOSA, 1957, p. 16; ALTISENT, 1968, p. 141-149; PIQUER I JOVER, 1978, p. 30-38; PIQUER I JOVER, 1990, p. 30-38.

<sup>2167</sup> PIQUER I JOVER, 1983, p. 12. No se tienen noticias ciertas sobre la presencia de mujeres que avalara la existencia de una comunidad eremítica mixta hasta el 26 de junio de 1169, cuando se refiere por primera vez a las "sorores" (PASQUAL, 1837 (1991), p. 6-7; LLADONOSA, 1957, p. 27; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 77-78, doc. 5, y esp. p. 78), aunque puede darse más o menos por seguro que fuera así desde el principio, sobretodo dado lo recogido en la propia narración "hagiográfica" de Ramón de Anglesola, dónde se indica que empezó su andadura con varios acompañantes, entre ellos, su hermano Polúculo, un mozo innominado y una mujer llamada "Valencia": PASQUAL, 1800, p. 135-140; BERGADÀ, 1906, p. 100; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 81-83, doc. 11.

<sup>2168</sup> BONEU, 1713, f. 68r; FULLOLA, 1794, f. 3r. Aunque tradicionalmente se ha fechado este documento en 1153, que incumbe al año de la Encarnación, y así se tiene todavía en la bibliografía más reciente (PIQUER I JOVER, 1978, p. 30-31; PIQUER I JOVER, 1990, p. 30-31; GONZALVO, ROVIRA, 1997, p. 569; PETIT, 2001, p. 86), aquí se adopta la enmienda que hizo J. M. Sans de la datación, esto es, en el año 1154 de la era común, que incorpora ya G. Gonzalvo: SANS I TRAVÉ, 1999, p. 960; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 9, 18; GONZALVO, 2003a, p. 18. Que el testimonio más antiguo del lugar de Vallbona se corresponda necesariamente con la mención en 1152 a la "iglesia del Tallat" (PONS I MARQUÈS, 1938, p. 132-133, doc. 223), como mantiene J. J. Piquer, es más cuestionable (PIQUER I JOVER, 1978, p. 12, 30; PIQUER I JOVER, 1990, p. 12, 30).

<sup>2169</sup> La donación de Inés se concreta en una "sort", es decir, era una propiedad equivalente a la explotación de tierras que un individuo podía labrar con una res durante un año.

<sup>2170</sup> SANS I TRAVÉ, 1999, p. 979-980; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 12-13, 30-33; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 18.

llamada de Cervera en virtud de su matrimonio-, la decisión de formalizar la profesión de una serie de mujeres como hermanas cistercienses. Con ello, además, el debate se recentraría de nuevo alrededor de ciertos *topoi* asociados al monacato bernardo femenino y que hoy, se entiende, son lugar común de la fábula y la ficción.<sup>2171</sup> No obstante, la cuestión todavía se oscurece al preguntarse cómo compaginar, entonces, y diferenciar respecto de las aportaciones de ambos, aquella de la reina consorte de la Corona de Aragón, Sancha de Castilla (1154-1208, r. 1174-1196), a quien la documentación identifica como “*donatricis*” (donante) del lugar de Vallbona y, por extensión, también como iniciadora.<sup>2172</sup>

### 6.1.a) Génesis del cenobio y constitución de la comunidad

La mayor problemática en torno a la génesis del Real monasterio cisterciense de Santa María de Vallbona de les Monges<sup>2173</sup> es de tipo filológico, o si se quiere de definición del concepto de fundación. Si se toma como válida la movilización de una serie de personas con el objeto de desarrollar una determinada actividad religiosa bajo la observancia de ciertas normas, -la titularidad de lo cual revertiría, en este caso, sobre el eremita-, entonces surge una complicación ligada a la naturaleza de ese movimiento, por gravitar alrededor del ascetismo y, en consecuencia, al compartir sólo con el clero regular la renuncia al siglo y las vicisitudes de una vida austera y retirada en pro de la perfección espiritual. Dicho de otro modo, el primer

---

<sup>2171</sup> Para una radiografía de los mitos asociados al monacato cisterciense tanto masculino como femenino: LEKAI, 1987; GARCÍA-OLIVER, 2001, p. 9-16.

<sup>2172</sup> PASQUAL, 1800, p. 23, 86-88; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 85-86, doc. 15; PIQUER I JOVER, 1978, p. 52; PIQUER I JOVER, 1990, p. 52; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 92.

<sup>2173</sup> La recopilación de los documentos relativos al cenobio desde sus orígenes se debe a diversos esfuerzos distanciados en el tiempo, y que arrancan el 29 de noviembre de 1713 con la redacción del llamado “índex Vell” por M. De Boneu (BONEU, 1713), repreniéndose sesenta y un años más tarde gracias al inventario de F. De Fullola, conocido como “Índex Nou” (FULLOLA, 1794), mientras que la transcripción más sistemática repercute sobre el *Llibre Vert* de J. Pasqual de hacia 1800, recientemente editado por Josep Maria Sans (SANS I TRAVÉ, 2002a), su magna *Sacrae Antiquitatis Cataloniae Monumenta* (PASQUAL, 1775-1825, IX, p. 727-736), y la posterior *Carta al Marquès de Capmany* (PASQUAL, 1837 (1991)). Tres obras que constituyen el primer intento historiográfico solvente sobre la historia más remota de Vallbona y que son complementadas con documentos adicionales comentados por J. Ripoll en la edición que él mismo realiza de la última obra mencionada (RIPOLL, 1837 (1991)). Una selección documental se halla extractada en los estudios de los hermanos Rafael y Francisco Bergadà de entre 1906 y 1928 (BERGADÀ, 1906; BERGADÀ, 1925; BERGADÀ, 1926a-r; BERGADÀ, 1927; BERGADÀ, 1928), el de José Lladonosa, realizado para conmemorar el primer centenario de la fundación de Vallbona como comunidad de observancia benedictina (LLADONOSA, 1957) y el más moderno de Josep Joan Piquer i Jover (PIQUER I JOVER, 1977-1978). Finalmente, a este mismo autor se debe, además, junto a Antoni Aulèstia, las transcripciones más importantes de los abaciologos nacidos en el seno del monasterio después de las de J. Pasqual (AULÈSTIA PIJOAN, 1908, p. 184-188; PIQUER I JOVER, 1980). La última recopilación también extractada de toda esta serie documental se debe a Núria Petit (PETIT, 2001, PETIT, 2005b). Imprescindible para el estudio de las fuentes que informan sobre Vallbona es, también, el inventario documental del archivo del monasterio realizado por Isabel Navascués, Carme Bello y Gener Gonzalvo (NAVASCUÉS, *et al.*, 1992, esp. 363-365).

escollo se halla en aceptar que Vallbona no nazca ni femenina, ni cisterciense, ni monasterio. Si como parece, fuera más acertado hallar sus orígenes en un grupo de religiosas que toman los votos y se organizan viviendo en comunidad bajo la prelatuza de una abadesa, entonces cabe aclarar que siendo cenobio, -sea a quien sea que ello se deba adeudar-, en ningún caso nace como *Real*, pues el primer favor hacia Vallbona que se puede imputar a un miembro de la corona no se da si no a posteriori.

Si se contempla, en cambio, como acepción de la institución de una casa monástica la recopilación de los recursos financieros y materiales inevitables tanto para la manutención de la congregación, como para la construcción de las infraestructuras necesarias, y ello se prioriza a lo anterior, entonces la controversia deriva de una cuestión semántica a un problema casi ontológico, o el qué fue antes del huevo y la gallina, pues para quién se generan las rentas si no hay si quiera a quien vestir o alimentar. Se diría, pues, que la constitución de una comunidad, su ordenación, su establecimiento en torno a unas instalaciones que les permitan habitar y dedicarse a los deberes que impone la regla, tanto como el acopio de ingresos que procure su supervivencia y/o expansión, forman parte por igual de un proceso fundacional, así como los facilitadores de todas o cada una de esas premisas deben ser considerados todos de igual modo fundadores. La cuestión pendiente se reduce, por tanto, al quien es quien del reparto de responsabilidades.

### 6.1. a.1) ¿Quién es y qué hizo por Vallbona, Ramón de Anglesola?

Pocas almas debían contarse en la soledad del sitio pronto llamado de *Vallebona* cuando se detectan allí los signos más tempranos de ocupación cristiana y, por ende, de retirada sarracena, si el lugar era apto y lo suficientemente inhóspito como para establecerse un foco eremítico. De ser debía serlo si como recoge un anónimo del siglo XVII, la quebrada “per ser tan aspra y deserta”, era “habitació de bèsties feres [más] que [no pas] de hòmens”.<sup>2174</sup> En todo caso, nada puede darse por seguro sobre si la persona que en aquel momento guiaba a esta abreviada reunión de anacoretas era Ramón de Anglesola,<sup>2175</sup> tampoco de que por entonces estuvieran siquiera tutelados, ni si fue la notoriedad de la labor que allí llevaba a

---

<sup>2174</sup> Es revelado así según el contenido de un poema anónimo fechado en el siglo XVII y titulado *De la miraculosa fundació del sagrat monestir de Nra. Sra. De Vallbona del ordre de Cistells*, incluido en el manuscrito Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Baluze 239, f. 66-77 (ROVIRA, 1991, p. 9).

<sup>2175</sup> Así se da por cierto desde que lo propusiera J. J. Piquer, a pesar de que toda mención a Ramón de Anglesola se retrasa tres años, dilatándose igualmente su documentación en relación a Vallbona hasta 1157: PIQUER I JOVER, 1978, p. 12, 30; PIQUER I JOVER, 1990, p. 12, 30.

cabos, -la misma que después le valdría el sobrenombre de Ramón de Vallbona-<sup>2176</sup>, la que hubo de hacerle receptor junto a Ramón “Homededéu” y Guillermo, el 26 de mayo de 1157, de seis “*parellades*”<sup>2177</sup> en la Pobla de Cérvoles (“*Serboles*”) (Les Garrigues, Lleida), con su alodio y el derecho a construir un molino sobre el río Set.<sup>2178</sup>

Parece, más bien, que al figurar segundo en la relación de destinatarios, precedido por el “*venerabilis*” Ramón “Homededéu”, de quien se dice que estaba en posesión del sitio de Cérvoles,<sup>2179</sup> ello podría ser sintomático de que el donativo sólo reverberó sobre el de Anglesola, -de quien a su vez se especifica que es fraile de ese lugar y no de Vallbona-<sup>2180</sup> de modo subsidiario, simplemente como integrante de un grupo establecido allí y cuya jerarquía, según ya apuntó J. M. Sans, estaría encabezada por el otro frade, “probablemente de mayor antigüedad”, y al que pudo haberse confiado la civilización de un núcleo cercano a Vimbodí (Vimbodí i Poblet, Tarragona), conocido como “*terme de les Ermites*”, antes incluso de que todo el término fuera entregado a los cistercienses de Poblet.<sup>2181</sup> De ser así, esto último daría mayor sentido al contenido de ese instrumento, -dónde por cierto se documenta a Ramón de Anglesola por primera vez-, al indicarse que el titular de la cesión era el conde de Barcelona, Ramón Berenguer IV (1113/1114-1162, r. 1131-1162) quien, consciente de la eficacia del eremitismo en la repoblación del territorio y sirviéndose de la experiencia de los tres hombres,

<sup>2176</sup> El primer instrumento que documenta el sobrenombre “de Vallbona” se retrasa hasta 1164 (ALTISENT, 1993, p. 209, doc. 264; PETIT, 2005b, p. 56 *Vide infra*).

<sup>2177</sup> La “*parellada*” se corresponde con un tipo de medida agrícola catalana equivalente a la extensión de tierra que podía labrar una pareja de bueyes en un día: “*terram que abundanter sufficere possit ad vj. paria bovum annuatim*” (PONS I MARQUÈS, 1938, p. 12-13, doc. 154).

<sup>2178</sup> “*Ego Raimundus Dei gratia comes barchinonensis regni (...) dono et ofero (...) ipsum locum qui dicitur Sorboles, in territorio Siurane (...) ut edificetur et construatur ibidem ecclesia et altare in honore Dei et Beate Matris sue Virginis Marie, et fiat ibi abbatia ubi fiat ordo et religio sub regula et obedientia Beati Benedicti in perpetuum (...). Ad do etiam huic donationi, (...) terram que abundanter sufficere possit ad vj. paria bovum annuatim (...). Dono (...) ipsam aquam de Seth cum suis riips hinc et inde, ad ortos et laboraciones eorum nutriendas et irrigandas. (...). Et concedo ipsis fratribus ibidem comorantibus ut infra predictos terminos faciant molendinum in aqua de Seth, ubi facere poterint, quando voluerint. (...)*” (PASQUAL, 1800, p. 7; PASQUAL, 1837 (1991), p. 6; BERGADÀ, 1926m, p. 7; PONS I MARQUÈS, 1938, p. 12-13, doc. 154; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 74-75, doc. 1; ALTISENT, 1993, p. 168-169, doc. 199; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 79-80). Es de Miguel Ramón Zapater (PIQUER I JOVER, 1976a, p. 424) y después de J. Pasqual el crédito de considerar por primera vez la importancia fundamental de esta noticia en el marco del proceso fundacional de Santa María de Vallbona que después siguen y desarrollan otros autores: MORERA, 1897-1967, I, p. 657; BERGADÀ, 1926l, p. 6; BERGADÀ, 1926m, p. 7-8; BERGADÀ, 1928, p. 7-8; LLADONOSA, 1957, p. 15, 131-132; BOSCH, *et al.*, 1959, p. 10; PIQUER I JOVER, 1978, p. 12, 30; PIQUER I JOVER, 1990, p. 12, 30; GONZALVO, ROVIRA, 1997, p. 569; GONZALVO, SANS I TRAVÉ, 1998, p. 19; SANS I TRAVÉ, 1999, p. 965-966; PETIT, 2001, p. 85; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 14; PETIT, 2005b, p. 54-55; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 16.

<sup>2179</sup> “*(...) predicti loci de Sorboles, in manu venerabilis eiusdem loci Raimundi, videlicet hominis Dei (...)*” (PONS I MARQUÈS, 1938, p. 12-13, doc. 154).

<sup>2180</sup> “*(...) atque Raimundi heremite humilis fratris eiusdem loci (...)*” (PONS I MARQUÈS, 1938, p. 12-13, doc. 154).

<sup>2181</sup> SANS I TRAVÉ, 1999, p. 967; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 16; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 14. Se entiende que la actividad del grupo entorno al “*terme de les Ermites*” debía ser anterior a la donación de 1150 del conde de Barcelona, Ramón Berenguer IV, a la abadía de Fontfroide (Narbonne, Francia) y a la instalación tres años después de los monjes cistercienses en el *Hortus Populetus* (ALTISENT, 1993, p. 127, doc. 140). J. J. Piquer consideró la identificación de “Ramón Homededéu” con Ramón de Anglesola (PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 71; PIQUER I JOVER, 1978, p. 12, 36; PIQUER I JOVER, 1990, p. 12, 36), aunque parece más plausible la tesis defendida por J. M. Sans: SANS I TRAVÉ, 1999, p. 967; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 16. Cf. ALTISENT, 1993, p. 129-130, doc. 143.

pretende alcen allí con lo dado un monasterio benedictino, con su templo y su altar dedicados a Santa María, con el que justamente se debería estimular la reorganización de la zona, lindante con la provincia de Tarragona, sobretodo tras la recuperación de la vecina Siurana (Les Garrigues, Lleida) hacia 1153/1154.

Debió ser, por tanto, el prestigio de la donación condal, y no viceversa, lo que alimentara la reputación de la obra del asceta en torno al foco de la Sierra del Tallat, haciéndose eco de ello la nobleza local que, en vistas a propiciar el rendimiento de lo que por entonces eran unas tierras prácticamente deshabitadas y pantanosas, decide favorecerla dando el 20 de julio de 1157 a Ramón de Anglesola y a sus compañeros, Pedro, -quien ejerce funciones de capellán-, y Ramón Durán, un alodio sin bautizo situado en el valle de Vallbona.<sup>2182</sup> Los mismos que facultan la dación, es decir, los nobles Ramón de Cervera, Arnaldo de Guardia, Berenguer de Guardia y Berenguer Porta, con sus respectivas mujeres, Ponceta, Guilla, Arsendis y Ermesén, se esmeran en especificar los lindes del patrimonio inmueble que les entregan, aclarando limita al Oeste con el “alodio de Santa María”. Esta última propiedad bien seguro refiere exactamente los terrenos que conforman el lugar dónde Inés resuelve ser enterrada tres años antes, y dónde por lo menos en ese momento residían, -según manifiesta el documento-, Ramón de Anglesola, a quien se identifica ya como “*eremite*” (ermitaño), y sus colaboradores.<sup>2183</sup> De hecho, muy probablemente también coincide con la circunscripción territorial del “*locum de Valdebona*” que reciben esos mismos eremitas el 9 de octubre de ese año de parte de Pedro de Valdaria o de Aguda, -emparentado con los mencionados aristócratas-, su esposa Ermesinda, el hijo de ambos, Guillermo, Bernardo de Conil, su hermano Ramón, y su cuñada Ermesinda.<sup>2184</sup>

Siendo así, el dominio alodial de “*Beate Marie*” sería aquél que completaría el aporte de los Cervera, Guardia y Porta, seguramente incluyéndose en la explotación el conjunto habitacional de los anacoretas,<sup>2185</sup> que consistiría en unas pocas grutas y una modesta capilla

---

<sup>2182</sup> BONEU, 1713, f. 72; PASQUAL, 1800, p. 2, 73; PASQUAL, 1837 (1991), p. 6; MORERA, 1897-1967, I, p. 657; BERGADÀ, 1926o, p. 6; BERGADÀ, 1928, p. 10; LLADONOSA, 1957, p. 16-17; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 75, doc. 2; PIQUER I JOVER, 1978, p. 12, 36; PIQUER I JOVER, 1990, p. 12, 36; SANS I TRAVÉ, 1999, p. 969; PETIT, 2001, p. 86; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 18-19; PETIT, 2005b, p. 55.

<sup>2183</sup> Es esta la noticia más antigua conservada que atestigua la presencia y residencia de Ramón de Anglesola en Vallbona y, aunque puede presuponerse liderara la comunidad eremítica ya antes, no puede excluirse su traslado allí en un momento indeterminado entre la donación de Ramón Berenguer IV y la propia de julio de 1157. N. Petit da por hecho que el eremita habitaba antes en Cérvoles: PETIT, 2005b, p. 55.

<sup>2184</sup> PASQUAL, 1800, p. 2, 73-74; PASQUAL, 1837 (1991), p. 6-7; BERGADÀ, 1926o, p. 6; LLADONOSA, 1957, p. 16-17; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 76, doc. 3; PIQUER I JOVER, 1978, p. 12, 36; PIQUER I JOVER, 1990, p. 12, 36; SANS I TRAVÉ, 1999, p. 969; PETIT, 2001, p. 86; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 76; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 19; PETIT, 2005b, p. 55.

<sup>2185</sup> J. J. Piquer deduce que las cuevas, por el topónimo, debían estar emplazadas en la Roca de Santa Maria (Vallbona de les Monges, Urgell, Lleida), es decir, en la vertiente sur de la montaña de Santa María, así como en la Roca-grossa



con que subsanarían la celebración de los oficios, que habría sido construida por ellos al abrigo de las cuevas y consagrada a la Virgen; la misma “*Beate Marie de Vallebona*”, a que se destinan primero y principalmente las dos donaciones antedichas. La referencia documental más temprana de 1154 a un sitio apropiado para la inhumación sería indicativa de la presencia misma del pequeño oratorio, aquél que la historiografía designará generalmente como *Santa María la Vella*,<sup>2186</sup> y sobre el que se ha especulado pudiera conformar el precedente arquitectónico del conjunto cenobítico actual. Aunque resulta poco verosímil pensar fuese una estructura de envergadura, lo cierto es que la alusión literal a un “*prebiteri*” (presbítero), Pedro, entre los acompañantes de Ramón de Anglesola, parece confirmar siquiera su existencia.

En cualquier caso, todas estas dádivas, destinadas a atraer nuevos miembros, resultarán pronto fructíferas al punto de suponer la creación de un nuevo foco eremítico ligado al de Vallbona, el llamado del Santo Espíritu, establecido en torno a lo que con el tiempo constituirá una granja y distanciado en poco menos de unos 2 km al Sureste del original,<sup>2187</sup> todo y revirtiendo sobre ambos la dación franca y libre por los mismos próceres encabezados por Ramón de Cervera, el 18 de julio de 1164, del castro de Colobrer (Despoblado de Montesquiú, Vallbona de les Monges, Urgell, Lleida), -posteriormente conocido como castillo de Montesquiú-,<sup>2188</sup> con su iglesia consagrada a San Juan, su alodio, primicias, oblaciones y capellanes,<sup>2189</sup> y con lo que se insiste en difundir la obra pastoral de los ascetas a los mínimos habitantes de los territorios que circundan el valle. Casi como un corolario de ello, el consiguiente crecimiento de la comunidad primitiva servirá, además, de estímulo para volver a movilizar al resto de parientes, reportándole más donaciones, como la realizada el 26 de junio de 1169 por el mismo Pedro de Valdaria, con su esposa y su hijo, de un huerto situado en Sant Martí de Maldà (Sant Martí de Riucorb, Urgell, Lleida), con el alodio dicho de san Lorenzo

---

de Sant Jaume y la Roca de Sant Llorens (Llorenç de Rocafort, Sant Martí de Maldà, Sant Martí de Riucorb, Urgell, Lleida) (PIQUER I JOVER, 1978, p. 13, 45; PIQUER I JOVER, 1990, p. 13, 45).

<sup>2186</sup> SANS I TRAVÉ, 1999, p. 969; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 19.

<sup>2187</sup> Así lo supone J. J. Piquer quien insiste, a su vez, sobre la desaparición de todo rastro de la susodicha granja: PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 77; PIQUER I JOVER, 1981, p. 39-41. La documentación registrará el Santo Espíritu como un “mas” y no como cuadra señorial en el siglo XIV: BONALES, 2011, p. 106-107.

<sup>2188</sup> “*ipsum castrum de Colobrer (...), ipsa ecclesia Sancti Iovani de Castrum Colobrer (...)*” (PASQUAL, 1800, p. 2-3, 74-75; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 76-77, doc. 4; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 76-77). Así se desprende de un documento fechado el 15 de mayo de 1219 con la oblación de Dulce de Passanant quien ofrenda a Vallbona los bienes que posee “*in castro Colobrarario qui vocatur Monti esquivi (...)*”: BONEU, 1713, f. 100r; PASQUAL, 1800, p. 10, 77; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 92, doc. 23; PIQUER I JOVER, 1978, p. 73; PIQUER I JOVER, 1990, p. 73; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 82. Sobre la relación entre el castillo del Pueyo de Colobrer y la villa de Montesquiú: BONALES, 2011, p. 101-104; MIRÓ, 1988, p. 467-473.

<sup>2189</sup> PASQUAL, 1800, p. 74-75; PASQUAL, 1837 (1991), p. 8; MORERA, 1897-1967, I, p. 661; BERGADÀ, 1926o, p. 6; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 76-77, doc. 4; PIQUER I JOVER, 1978, p. 12, 36; PIQUER I JOVER, 1990, p. 12, 36; SANS I TRAVÉ, 1999, p. 972; PETIT, 2001, p. 86; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 22; PETIT, 2005b, p. 55.

(Llorenç de Rocafort, Sant Martí de Maldà, Sant Martí de Riucorb, Urgell, Lleida), próximos ambos al lugar de Vallbona.<sup>2190</sup>

Años antes, sin embargo, la proliferación de eremitorios debió acrecentar todavía más la popularidad del líder y del éxito de su actividad, sobretudo como medio para salvar algunas de las inquietudes de la monarquía en cuanto a acelerar la cristianización de los núcleos recientemente recuperados de manos musulmanas. Ello se tradujo así, en la entrega el 12 de septiembre de 1164, por mandato del rey de la Corona de Aragón, Alfonso II, el Casto (1157-1196, r. 1164-1196), y actuando como intermediario Arberto de Castellvell, señor de Siurana, a favor de Ramón de Anglesola y de otros hermanos, del lugar de Poboleda (El Priorat, Tarragona), con la intención de que instalaran allí otro grupo de ascetas y edificaran un molino que se sirviera en su funcionamiento de las aguas del río Montsant.<sup>2191</sup>

Mientras tanto, la iniciativa de Ramón Berenguer IV que, como sugirieran J. Pasqual, F. Bergadà y J. Lladonosa, entroncaba con los intereses de la congregación cisterciense de Santa María de Poblet, en especial por la proximidad del lugar donado, -Cérvoles-, con respecto a la sede de ese monasterio, al que se había confiado ya, en gran medida, la tarea de reestructuración de las tierras de frontera en la llamada *Catalunya Nova*, suscitó de parte de aquellos cistercienses diversas reacciones. Todas ellas se orientaron con el ánimo de frustrar el que fuera deseo del barcelonés de fundar un nuevo cenobio benedictino, y se concretaron en la adquisición progresiva por Poblet de porciones de terreno en ese término.<sup>2192</sup> Estas operaciones acabarán disuadiendo a Ramón de Anglesola quien, el 1 de abril de 1171, pacta la cesión a los populetanos de su propiedad de la Pobla de Cérvoles, ejerciendo su abad Hugo de mediador, y a condición de que el dicho monasterio le procurara a él y a su discípulo Bernardo, de forma vitalicia, alimento, ropa, calzado, escapularios, y un cántaro de aceite para la Cuaresma, y les construyera un oratorio que debía dar origen a un nuevo núcleo eremítico.<sup>2193</sup>

---

<sup>2190</sup> PASQUAL, 1800, p. 3, 75; PASQUAL, 1837 (1991), p. 6-7; BERGADÀ, 1926o, p. 6; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 77-78, doc. 5; PIQUER I JOVER, 1978, p. 12, 37; PIQUER I JOVER, 1990, p. 12, 37; SANS I TRAVÉ, 1999, p. 973; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 77; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 23; PETIT, 2005b, p. 56.

<sup>2191</sup> ALTISENT, 1993, p. 209, doc. 264; SANS I TRAVÉ, 1999, p. 973-974; PETIT, 2001, p. 87; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 24; PETIT, 2005b, p. 56.

<sup>2192</sup> PASQUAL, 1837 (1991), p. 7; BERGADÀ, 1928, p. 8; LLADONOSA, 1957, p. 16-17; SANS I TRAVÉ, 1999, p. 970, 975; SANS I TRAVÉ, 2000, p. 27-34; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 62-63; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 20-21, 26-27. Efectivamente, el monasterio de Santa María de Poblet recibe tierras en el lugar de Cérvoles de parte de Berenguer Campairol el 24 de junio de 1161 (ALTISENT, 1993, p. 182, doc. 221) y, además, el dominio del señorío en diciembre de 1163 de parte de Guillermo II, de Cervera (PONS I MARQUÈS, 1938, p. 91-92, doc. 157; ALTISENT, 1993, p. 200-201, doc. 251). Ramón de Anglesola no llegó nunca a fundar, como apunta G. Gonzalvo, un cenobio allí, sino un eremitorio: GONZALVO, 2003a, p. 18-19.

<sup>2193</sup> MORERA, 1897-1967, I, p. 657-658; BERGADÀ, 1926n, p. 6-7; PONS I MARQUÈS, 1938, p. 208-209, doc. 340; LLADONOSA, 1957, p. 17; PIQUER I JOVER, 1978, p. 33; PIQUER I JOVER, 1990, p. 33; ALTISENT, 1993, p. 300, doc. 399; GONZALVO, SANS I TRAVÉ, 1998, p. 19; SANS I TRAVÉ, 1999, p. 970-978; PETIT, 2001, p. 85; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 26-30; PETIT, 2005a, p. 66; PETIT, 2005b, p. 56; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 16-17.

Para entonces, en opinión de J. M. Sans y pese a la carencia de toda prueba documental que lo refrende, Ramón de Anglesola habría decidido ya dar un giro a la trama, resolviendo la lógica de nuestra historia tal que *Deus ex machina*, o solicitando también en 1171, al mismo Hugo de Santa María de Poblet, que procurara la entrada de los miembros femeninos de aquella primigenia agrupación eremítica de Vallbona en la orden de san Bernardo.<sup>2194</sup> No obstante, lo que sí se conoce con seguridad es que el anacoreta, a pesar de renunciar a la propuesta del conde de Barcelona, acaba abrazando completamente la de su hijo, Alfonso II, el Casto, por lo menos a partir de 1170/1171, cuando se detecta por primera vez la presencia en Poboleda de una comunidad<sup>2195</sup> y, como mínimo, hasta el 5 de octubre de 1173, cuando todavía se le documenta liderando a los ermitaños de ese mismo grupo.<sup>2196</sup> De ello, que no es baladí, se desprende hasta cierto punto cómo Ramón de Anglesola, a quien la hagiografía que pretendió santificar sus virtudes eludió otorgar el don de la ubicuidad,<sup>2197</sup> en el período comprendido entre esas fechas, desatiende el gestionar en persona, o si se quiere, se ve obligado a participar a terceros en toda actuación destinada a la constitución de un monasterio femenino, ya sea bajo la observancia benedictina o cisterciense, prefiriendo centrar sus preocupaciones en poder perpetuar su acción eremítica, y como parece corroborar la petición expresa que hace de ello al abad de Poblet en el momento de la cesión de Cérvoles.

Cabe recuperar, a este tenor, la leyenda fundacional anónima de mediados del siglo XVII y su versión *sui generis* de las gestas narradas en el original latino de la *Vita et miraculis Beati Raymundi Confessoris*, sobre un santo eremita, -Ramón de Anglesola-, que hubo de ser capturado por los infieles y hecho preso en el castillo de Siurana, de dónde además hubo de liberarse milagrosamente. Siendo éste, como otros pasajes que refieren la venida de ángeles, la visita de una serpiente o la no combustión de una cruz, material común del género hagiográfico, es a su vez evocador, por su similitud y como apunta J. Rovira,<sup>2198</sup> de las hazañas que hubo de afrontar el ermitaño fundador de Poblet y que recogía en 1753 Jaume

<sup>2194</sup> SANS I TRAVÉ, 1999, p. 980; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 32-33; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 18-19.

<sup>2195</sup> MORERA, 1897-1967, I, Ap. VI, p. 35 Cfr. SANS I TRAVÉ, 1999, p. 974; PETIT, 2001, p. 87; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 24.

<sup>2196</sup> Se trata del documento de oblación del eremita Gombaldo de Talarn el 5 de octubre de 1173 al eremitorio de Poboleda, en manos de Ramón de Anglesola (ALTISENT, 1968, p. 141-149, esp. 149; ALTISENT, 1993, p. 352, doc. 470 Cfr. PETIT, 2005b, p. 56).

<sup>2197</sup> Referimos la ya mencionada *Vita et miraculis Beati Raymundi Confessoris* que no constituye una hagiografía como tal en tanto el eremita nunca fue canonizado, aunque el texto en sí mismo se encuadra en una tipología muy similar a este género: PASQUAL, 1800, p. 135-140; BERGADÀ, 1906, p. 100; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 81-83, doc. 11. *Vide supra*.

<sup>2198</sup> ROVIRA, 1991, p. 8-30. Antes ya de J. Rovira, J. Pasqual y J. Lladonosa establecieron un paralelismo entre eremitas y santos penitentes que moldean el tipo de religiosidad sobre la cual se asienta el modelo reformista cisterciense en la Corona de Aragón: PASQUAL, 1837 (1991), p. 6; LLADONOSA, 1957, p. 13-14.

Finestres en su *Historia del Real Monasterio de Poblet*.<sup>2199</sup> Ciertamente es que ambos beben de una misma tradición no en todo ajena, además, al fenómeno cisterciense dónde la raíz de algunas de sus grandes abadías, como la célebre Fontfroide (Narbonne, Aude), remite a la reunión de unos pocos monjes ermitaños que más tarde son afiliados al Císter por intercesión, eso sí, de otras filiales de Cîteaux, y más en concreto de sus cuatro primeras fundaciones de La Ferté, Pontigny, Morimond y Clairvaux, o en su caso de Granselve (Bouillac, Tarn-et-Garonne).<sup>2200</sup>

No obstante, el reclutamiento de novicias, aquí de entre las ermitañas de Vallbona, la donación inicial de tierras que constituyen la entrega del "*locum de Valdebona*", del alodio de Santa María y del huerto en Sant Martí de Maldà, así como la modesta expansión hacia los terrenos del Santo Espíritu y el castillo de Colobriers, están lejos, por sí mismos, de abastecer los requisitos suficientes de la *pauperitas fecunda* que demanda el modelo organizativo cisterciense para la fundación de una abadía y que, aunque basado en esencia en la austeridad y eficiencia productiva preconizadas por san Bernardo,<sup>2201</sup> contemplaba *sine qua non* no sólo la existencia de un proyecto bien definido dónde se previera la construcción del templo y de las instalaciones necesarias para monjas y donados, sino también la donación progresiva y continuada de posesiones que garantizaran la generación de las rentas necesarias para la ampliación en términos de vocaciones y filiales de la nueva casa monástica.<sup>2202</sup> Exigencias ambas que difícilmente podían salvar, por sí solos en su pobreza, el ermitaño y sus correligionarios sin contar, al menos, con el auxilio de la potencia feudal que abanderará Berenguela de Anglesola, e incluso de la monarquía.

### 6.1. a.2) Lo tirano del tiempo y de los silencios sobre Berenguela de Anglesola

El proceso fundacional de Santa María de Vallbona como monasterio femenino cisterciense será, en realidad, complejo, y como se ha insinuado, no fue seguramente en la

---

<sup>2199</sup> FINESTRES, 1753, Lib. I, p. 58-61.

<sup>2200</sup> De sobras es sabido que el modelo de religiosidad propugnado por los movimientos eremíticos del siglo XII sirve a los propósitos reformistas del Císter y otras Órdenes, por lo que efectivamente el germen de algunas de las grandes abadías cistercienses se halla en la reunión de distintos grupos de ermitaños, también incluso para el vecino contexto ultra-pirenaico del *Midi* francés y siendo los casos, por ejemplo, de Granselve y de Silvanès (Silvanès, Aveyron). Para una revisión exhaustiva de ello en ese mismo escenario: GRÉLOIS, 2017b, p. 15-54, y en el Norte de Francia: GRÉLOIS, 2003.

<sup>2201</sup> Sobre el ideario cisterciense de los primeros tiempos: COMBA, 2001, p. 17-29.

<sup>2202</sup> Así lo recuerda E. Guinot cuando reflexiona sobre el modelo económico del Císter y sus repercusiones en el escenario medieval de la Corona de Aragón, trayendo a colación la paradoja que supone el afán de pobreza defendido por san Bernardo en sus discursos y el alto nivel de requisitos financieros que, en realidad, predisponía la reforma cisterciense para aprobar nuevas fundaciones: GUINOT, 2001, p. 136.

pulsión mística del eremitismo dónde radica la génesis de la abadía,<sup>2203</sup> como tampoco recibirá Ramón de Anglesola por moción divina la idea de concebirla y gestarla. La inspiración para la organización regular de las mujeres que tutelaba debió llegarle, si es que fue así y aunque alguno se rasgue por ello las vestiduras, hacia 1171 y no antes, y más bien por causa terrena cuando a raíz del pacto acordado ese mismo año tanto él como su discípulo son acogidos por el monasterio de Santa María de Poblet “*sicut fratres*” y, por tanto, como *familiares*, en hermandad espiritual con la casa bernarda. “*Ad mandamentum et fidelitatem Populeti*” someterá entonces el nuevo eremitorio de Cérvoles y bajo la supervisión de Poblet debía permanecer todavía tras la muerte del joven Bernardo según quedaba estipulado.<sup>2204</sup>

De resultas de saber que la consecuencia directa del acuerdo del anacoreta con el prelado populetano fue la obligación del primero de vincularse a su monasterio tal que “familiar”, -aún y quedando exento, por tanto, de ingresar en su congregación-, sería plausible que fuera el de Vallbona quien ideara entonces la consagración de una serie de mujeres, hasta entonces por él supervisadas, a una nueva forma de vida, ahora monástica, -y con ello distinta de la eremítica-, dando así salida al segmento de su grupo de más difícil encaje, quien sabe, sin embargo, si con la intención de transferirlas o de organizarlas en el mismo núcleo de Vallbona como comunidad regular. Aunque tampoco nada de ello es infalible, de la opinión de lo segundo es J. M. Sans, -con quien no se puede si no concordar en ello-, quien propone, sin embargo, como se ha anticipado, que en 1171 el citado Hugo, precisamente en calidad de abad de Santa María de Poblet, durante el transcurso del Capítulo General Bernardo que tuvo lugar en septiembre de ese mismo año, transmitió una supuesta petición formulada por Ramón de Anglesola para someter a esas mujeres a la obediencia de la Orden del Císter.<sup>2205</sup>

<sup>2203</sup> Se tiene por hábito en la literatura catalana el aceptar que la regularización de comunidades eremíticas bajo su incorporación al Císter de parte de esos mismos eremitas para colmar la repoblación o reconquista de una zona, constituye el germen de las fundaciones monásticas cistercienses de la Corona de Aragón no sólo femeninas pero también de éstas. Ello se ha fundamentado en la similitud entre las raíces espirituales del Císter y las del movimiento eremítico, ambas de búsqueda de la perfección ascética, sin considerar otras circunstancias ajenas a lo religioso: PIQUER I JOVER, 1972, p. 5; FUGUET, PLAZA, 1998, p. 29. Para J. J. Piquer, está fuera de toda duda que la afiliación al Císter, en la realidad femenina, no pasa por la intervención ni de un cenobio de la misma Orden, ni de la Santa Sede ni de la monarquía: PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 71; PIQUER I JOVER, 1978, p. 11-12, 60-61; PIQUER I JOVER, 1990, p. 11-12, 60-61.

<sup>2204</sup> Este convenio tendrá, además, consecuencias para los parientes de Ramón de Anglesola, como su sobrino, Ramón Potellas, que enajena la honor que tiene en Cérvoles al monasterio de Santa María de Poblet el 13 de septiembre de 1179 (PONS I MARQUÈS, 1938, p. 86, doc. 148).

<sup>2205</sup> SANS I TRAVÉ, 1999, p. 979-980; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 30-33; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 18. Existe constancia sobre la independencia episcopal de Vallbona desde la bula emitida el 19 de abril de 1198 por el papa Inocencio III (BERGADÀ, 1925, p. 22-23), y sobre la dependencia directa del monasterio a la Santa Sede y a la abadía de Cîteaux gracias, como afirma J. J. Piquer, al *statutum* cisterciense contenido en el Códice Düsseldorf, Landesbibliothek Düsseldorf, Ms. C. 32, *Statuta Ordinis Cisterciensis*, f. 269r-270v *Nomina abbatiarum et monasteriorum Ordinis Cisterciensis* que, sin embargo, data del siglo XVI (WINTER, 1868-1871, III, p. 175-185); PIQUER I JOVER, 1978, p. 14; PIQUER I JOVER, 1990, p. 14. Resulta un tanto contradictorio que J. M. Sans se desdiga, un poco después, pese a que después vuelva a insistir en ello, afirmando también que la incorporación al Císter debió producirse no en 1171 sino hacia 1173: GONZALVO, SANS I TRAVÉ, 1998, p. 20.

Óbice de ello es pretender, aún y con lo sabido, viciar el razonamiento poniendo por antecedente lo mismo que se quiere probar, y aducir como adujo el autor, que fuera únicamente Ramón de Anglesola quien hiciera prosperar esa ordenación, pues ello significaría, de entrada, contradecir la información dada en los diplomas más próximos en el tiempo y, según los cuales, correspondió a Berenguela de Anglesola la decisión de hacer efectiva la profesión de esas mujeres como religiosas cistercienses. Existe, efectivamente y en relación a lo anterior, un epígrafe perteneciente al necrológico contenido en el llamado *Códice de Blanca de Anglesola*, fechado entre un momento del siglo XIII difícil de precisar y c. 1282,<sup>2206</sup> y hoy desaparecido, aunque conocido gracias al proceso por el cual en 1800 precisamente J. Pasqual, a ruegos de la abadesa de Vallbona María Teresa de Riquer i de Sabater (1767-1802), da respuesta al interrogatorio enviado por el vicario general del Císter, mediante la redacción de su célebre *Llibre Vert* de Vallbona, copiando en ese volumen una serie de documentos relativos al origen del cenobio, -sobre el cual fueron justamente preguntados-, y entre ellos, este mismo código.<sup>2207</sup> El fragmento reza:

*“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 abbatissa Vallisbone, et obiit II idus aprilis<sup>2208</sup> (sic).<sup>2209</sup>”*

(La primera noble “doña” del monasterio de Vallbona fue doña Berenguela de Cervera, que incorporó el monasterio a la orden, que fue a **Colobres** y llevó consigo a doña Oria, quien fue primera abadesa de Vallbona, y murió el 2 de los idus de abril) [Trad. Autora].

Un atisbo de la fiabilidad del instrumento podría hallarse en la integridad de otras que, como Blanca de Anglesola, estuvieron en su momento al frente del gobierno de Vallbona y que,

<sup>2206</sup> El dicho necrológico se puede datar entre esas fechas hasta justo después de las anotaciones correspondientes a la prelatura de la abadesa Geralda de Queralt (1282-1294). Las apostillas que refieren el gobierno de otras abadesas hasta la muerte de Victoria de Vallbona y de Riglós en 1626 pertenecen ya a manos posteriores: PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 70; PETIT, 2005b, p. 83-85.

<sup>2207</sup> El título del *Llibre Vert* es *Respuesta a los cinco interrogatorios del Señor Vicario General Cisterciense, que a solicitud de la mui ilustre señora doña Theresa de Riquer y de Sabater, abadesa, y de su real monasterio de Vallbona, ha trabajado, después de examinados los antiguos instrumentos de su Archivo, el doctor en derechos don Jayme Pasqual, canónigo premostratense y exabad del real monasterio de Bellpuig de las Avellanas. Año 1800*. La parte de la obra de J. Pasqual que corresponde a la transcripción del manuscrito conocido como *Códice de Blanca de Anglesola* corresponde a las páginas 125-156: PASQUAL, 1800, p. 125-156. Sobre la redacción de la obra: SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 44-51. La segunda descripción del mismo código realizada por J. Pasqual y conservada se incluye en su *Sacrae Antiquitatis Cataloniae Monumenta* (PASQUAL, 1775-1825, IX, p. 727-736), mientras que también vuelve a caracterizarlo y extractarlo el 7 de enero de 1803 en su *Carta al Marqués de Capmany*: PASQUAL, 1837 (1991), p. 12-13.

<sup>2208</sup> El cómputo medieval del día de la muerte de la abadesa según la división en idus del antiguo calendario romano establece la fecha de defunción el día 12 de abril de un año que no se apunta.

<sup>2209</sup> PASQUAL, 1800, p. 144; PASQUAL, 1837 (1991), p. 14-15; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 108; PIQUER I JOVER, 1978, p. 38-39; PIQUER I JOVER, 1990, p. 39-40.

cuando siglos después trataron de reconstruir por escrito y en pretérito la terna de abadesas que ostentaron el cargo, no dudaron en reiterar el verso del siglo XIII sin alterar apenas en nada su metro y su ritmo. Con ello, se puede dar cuenta, atendiendo de nuevo a lo conservado y conocido, de por los menos otro fragmento incluido, en este caso, en el manuscrito designado como *Còpia autenticada de diversos actes fahent per al Monestir y Convent de Vallbona*, de después de 1563, donde tiene cabida el llamado “Abaciologio Viejo”, cuya composición se adeuda a la abadesa Estefanía de Piquer (1563-1576), y que inicia como sigue:

*“Prima nobilis domina que fuit in monasterio Vallisbone fuit domina Berengaria de Çervera, que fecit incorporare monesterium in Ordine et vivit apud Tolobres et duxit secum dominam Oriam, que fuit prima abatissa Vallisbone et obit abatissa i<sup>e</sup> idua aprilis (sic)”*.<sup>2210</sup>

(La primera noble “doña” del monasterio de Vallbona fue doña Berengueta de Cervera, que hizo incorporar el monasterio en la Orden y fue a **Tulebras** y trajo consigo a doña Oria, que fue primera abadesa de Vallbona y murió abadesa el 2 de los idus de abril) [Trad. Autora].

Rechazando, sin embargo, el contenido de ambos enunciados, aparentemente de claridad meridiana, e insistiendo en la omnipotencia de Ramón de Anglesola, se ha querido tener a menos el rol de la dama, alegando dudas sobre la veracidad de la noticia,<sup>2211</sup> primero, por existir cierta distancia cronológica, -poco más de un siglo-, con respecto al momento de redacción del necrológico; y segundo, argumentando que de ser cierto, el mérito como fundadora habría sido reseñado en la resolución adoptada por el Capítulo General del Císter celebrado el 8 de abril de 1225 y por la que se aprobó la concesión de un aniversario para conmemorar la muerte de Berengueta de Anglesola, acaecida ese mismo año,<sup>2212</sup> “*quod pro honoribus et beneficiis plurimis (...) monasterio sanctae Matris Christi Vallisbone concessit (...)*” y, por tanto, por los múltiples honores y beneficios concedidos por ella al cenobio.<sup>2213</sup> Siguiendo esta misma reflexión y ejerciendo, con perdón de la apostasía, de abogado del asceta, uno podría cuestionarse por qué las abadesas Ermesinda de Rubió (1191-1229) y Blanca de Anglesola (1294-1328) y, -como se verá-, la documentación de época moderna,

<sup>2210</sup> PIQUER I JOVER, 1980, p. 155. Significativamente, entre la literatura más reciente es G. Gonzalvo uno de los pocos que considera el contenido de este instrumento: GONZALVO, 2003a, p. 21-22.

<sup>2211</sup> Y así es que J. M. Sans, desoyendo la propuesta para la fundación colegiada de parte de Ramón de Anglesola y Berengueta de Anglesola (PASQUAL, 1800, p. 27-29; PASQUAL, 1837 (1991), p. 5, 8, 15; BERGADÀ, 1926k, p. 6-7; BERGADÀ, 1926p, p. 5-6; BERGADÀ, 1927; BERGADÀ, 1928, p. 11; LLADONOSA, 1957, p. 19; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. PIQUER I JOVER, 1978, p. 40; PIQUER I JOVER, 1990, p. 40; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 95-97; GONZALVO, 2003a, p. 20-21; PETIT, 2005b, p. 64-68), atribuye al eremita un poder casi omnívoro en todos los asuntos que repercuten sobre el cenobio antes de su muerte el 9 de abril de 1176: SANS I TRAVÉ, 1999, p. 978-982; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 30-35, 70.

<sup>2212</sup> SANS I TRAVÉ, 1999, p. 979-980; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 32.

<sup>2213</sup> PASQUAL, 1800, p. 27; PASQUAL, 1837 (1991), p. 17-18; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 93, doc. 24; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 95.

habrían querido silenciar el protagonismo en ello de Ramón de Anglesola. Y la pregunta como la desconfianza serían de corto recorrido, porque vano es encontrar en esas fuentes razones para ello, ni evidentes ni menos aparentes.<sup>2214</sup>

Esto o lo que es lo mismo, que no hubo motivo de anotarlo en el fallo a favor del aniversario, como no lo hubo tampoco para referir nominalmente a los fundadores ni siquiera en un día como el del 23 de febrero de 1313, cuando esta última prelada decreta por consenso del Capítulo de Vallbona un agradecimiento perpetuo a los benefactores del monasterio desde su fundación,<sup>2215</sup> tanto porque la concesión de esos sufragios ya reseña, por sí misma, una contribución de relieve hacia el cenobio de parte de esos individuos, como porque al pormenorizar ciertos nombres se habría corrido el riesgo de obviar otros, pudiendo con ello no satisfacer la intención desprendida de todos aquellos a quienes con oraciones se obsequia, todo y sin menoscabo de que la superiora fuera concedora del papel desempeñado por cada uno de ellos.<sup>2216</sup> *Ora pro nobis* en general, y así incluyendo, se reza de una por todos, o en palabras de la propia abadesa: "(...) *Però com nos salva de la malícia de la culpa la ignorància pasada fins a tant que coneguda se evita del tot; per tant, en lo any del Senyor 1312, als 23 de febrer, jo dona Blanca de Anglesola, per la gràcia de Déu abadesa del monastir de Vallbona, llegint la historia de alguns instruments antichs, he encontrat entre altres coses que lo nostre monastir, ja de molts anys pasats, rebé grans beneficis, castells, pobles, rèddits, censals perpètuos y moltas altres espècies de limosnas que li concediren ja algunas nobles senyoras que vestiren en ell lo hàbit de nostra religió, ja altres venerables personas seculares, quedant*

<sup>2214</sup> Es manifiesto que el *Códice de Blanca de Anglesola* que copió J. Pasqual incorpora, precisamente, después de los cuatro capítulos referentes a las constituciones de las abadías cistercienses femeninas, la *Vita et miraculis Beati Raymundi Confessoris*, y a continuación el testamento de Ramón de Anglesola, por lo que la abadesa no hace ningún esfuerzo por desdeñar todo lo que concierne al eremita, sino al contrario. Precisamente, es la concesión del aniversario de Berenguela de Anglesola durante el abadiado de Ermesinda de Rubió uno de los argumentos que esgrime J. Pasqual para conceder a Berenguela de Anglesola el mérito de cofundadora: PASQUAL, 1837 (1991), p. 17.

<sup>2215</sup> "*Sed quia preterita negligencia a reatu culpe penitus non excusat, nisi ipsa precognita protinus evitetur, ideo anno Domini M CCC XII, VII kalenda marcii, ego Domina Blanca de Anylaria, Dei gratia abbatissa monasterii Vallibone, quomndani instrumentorum antiquorum istoriam perlegentes, invenimus inter cetera nostrum monasterium ad antiquis iam multorum annarum curriculis evolutis, tam a quibusdam nobilibus dominabus religionis nostre habitum in eodem recipientibus quam ab aiiiis plerisque venerabilibus secularibus personis, redditum castrorum censualium perpetuorum ac multiplicium elemosinarum pinguia beneficia habuisse. Ex quibus quidem obligabamur in parte qiosdam tenere presbiteros pro earumdem salute animarum missarum digna Deo sacrificia offerentes*": Traducció del Decret que en Capítol ple de las senyoras monjas de Vallbona, formà la senyora abadesa dona Blanca de Anglesola, a fi que perpètuament agraís lo monastir los favors y donacions que li habían fet des de sa fundació los nobles benefactors: PASQUAL, 1800, p. 141-144; PASQUAL, 1837 (1991), p. 13, PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 99-100, doc. 29. Se toma la fecha rectificada por J. M. Sans de 1313 por la datación del documento según el año de la encarnación: SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 11, 177-180, 193-195.

<sup>2216</sup> Aunque J. Pasqual también reconoce que no se hace mención expresa a Berenguela de Anglesola en la resolución capitular de 1313, expresa sus sospechas sobre un fragmento del estatuto que cree se refiere implícitamente a ella: "*Specialiter pro his, quae á principio venientes, cum gravi diei et estus pondere, hujus extitere monasterii fundatrices, quolibet anni tempore revoluto in mense madii,, prima die mensis vacante, missa conventualis solemniter celebretur, et sacerdotes singulis missis privatis, et Dominae etiam in suis orationibus plene per omnia satisfaciant, sicut jam superius pro qualibet missa sex mensium predictorum extitit ordinatum (...)*": PASQUAL, 1837 (1991), p. 13.



*nosaltres en la obligació de tenir alguns sacerdots per oferir al Senyor acceptables sacrificis de misas per la salut de las suas ànimas (...) (sic)*.<sup>2217</sup>

Conviniendo en lo posible de la propuesta de J. M. Sans, existe por lo menos otro contexto plausible del que dan más indicios los datos que proporcionan noticias poco posteriores, y que permite suponer que después de enviudar de su esposo, Guillermo III, de Cervera (?-1172), señor de Juneda (Les Garrigues, Lleida), Castelldans (Les Garrigues, Lleida) y Gebut (Segrià, Lleida), justo en 1172,<sup>2218</sup> la noble pudo empezar a disfrutar de la autonomía necesaria para asumir algunas de las tareas de Ramón de Anglesola quien, además y como se ha anticipado, entonces parece dirigir mucha de su atención al eremitorio de El Priorat. Siendo así, resulta razonable que ante las idas y venidas de su líder, Berenguela de Anglesola tomara el relevo entre finales de 1172 y principios de 1173 para reorganizarlas como comunidad regular femenina. De hecho, quizá fue en un conocimiento más profundo sobre la trayectoria de la dama y la andadura de Vallbona, -más fundado desde luego que el que en ocasiones se les suele reconocer-, que hacia 1546 Pere Miquel Carbonell, como hiciera Pedro Antón Beuter cuatro años después, tanto como otros célebres cronistas que en el transcurso de dos siglos bebieron de sus anotaciones tales que Ángel Manrique en 1649 y Narcís Feliu de la Peña en 1709, sustanciaron sus tesis sobre la fundación del cenobio “*en l’any de nostre señor mil cent LXXIII*”,<sup>2219</sup> en el año de nuestro Señor de 1173.<sup>2220</sup> Momento, por cierto, en el que se

<sup>2217</sup> “Pero como nos salva de la malicia de la culpa la ignorancia pasada tanto que conocida se evita del todo; por tanto, en el año del Señor 1312, a los 23 de febrero, yo doña Blanca de Anglesola, por la gracia de Dios abadesa del monasterio de Vallbona, leyendo la historia de algunos instrumentos antiguos, he encontrado entre otras cosas que nuestro monasterio, ya desde muchos años pasados, recibió grandes beneficios, castillos, pueblos, réditos, censales perpetuos y muchas otras especies de limosnas que le concedieron ya algunas nobles señoras que vistieron en él el hábito de nuestra religión, ya otras venerables personas seglares, quedando nosotros en la obligación de tener algunos sacerdotes para ofrecer al Señor aceptables sacrificios de misas por la salud de sus almas (...): PASQUAL, 1837 (1991), p. 17-18; PIQUER I JOVER, 1978, p. 39-40; PIQUER I JOVER, 1990, p. 39.

<sup>2218</sup> Aunque el testamento sacramental de Guillermo III, de Cervera, es jurado el 26 de febrero y de nuevo el 26 de abril de 1173 por su mujer y otros albaceas (ALTISENT, 1993, p. 341-342, doc. 457), es de suponer que hubiera fallecido ya en 1172, sobretudo al considerar la sugestiva propuesta de J. M. Sans quien para justificarlo se sirve de un documento de donación dónde Berenguela de Anglesola se identifica como “la que fue mujer de Guillermo de Cervera” (ALTISENT, 1993, p. 332-333, doc. 443); SANS I TRAVÉ, 1999, p. 974; PETIT, 2001, p. 89; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 26.

<sup>2219</sup> CARBONELL, 1546 (1997), II, p. 40. En ello redundan, efectivamente, todos los autores mencionados, empezando por P. A. Beuter: “*Fundase Valbuena monasterio de mujeres. (...) En tiempo deste rey don Alfonso, año del Señor mil ciento setenta y tres, fue fundado el monasterio de Valbuena de mujeres (...)*” (BEUTER, 1550, II, Cap. XIX, p. 121), a quien sigue Á. Manrique: “*Hoc ipso anno Christi nimirum M.C.L.XXIII. ait Antonius Beuter fundatum fuit Monasterium Vallis-bonae in Regno Aragonum, pro sacris Virginibus, institutum Cistercii observatutis (...)*” (MANRIQUE, 1642-1649, II, Cap. VII, p. 550), y haciéndose eco de todos ellos, N. Feliu de la Peña: “*Este año de 1173 el noble monje ó ermitaño de Poblet Pedro de Vallbona fundó el célebre monasterio de religiosas de S. Bernardo en el lugar de Vallbona (...)*” (FELIU DE LA PEÑA, 1709, II, p. 6).

<sup>2220</sup> En general, las propuestas historiográficas más recientes aceptan hoy como cronología aproximada de inicio del proceso fundacional, con la organización regular de una comunidad femenina, una que se acota entre 1172 y 1173: PETIT BORDES, 2001, p. 91. No obstante, no son pocas las críticas que todavía se hacen corresponder a los pocos errores cometidos por estos modernos cronistas, tales que el nombre del ermitaño fundador, que suelen confundir con Pedro en lugar de Ramón, y algunas precisiones cronológicas (GONZALVO, BARÓ, 1997, p. 16-20).

documenta a 31 de enero la donación de parte de Pedro de Ofegat y de su hermano, Guillermo, de una viña y de una cuba en la Obra de Fluvià (Guissona, Segarra, Lleida),<sup>2221</sup> y a 5 de noviembre el legado testamentario de Pedro, herrero de Belianes (Urgell, Lleida), de diez sueldos.<sup>2222</sup>

Que la puesta en funcionamiento de esta fundación monástica tuvo lugar en esas fechas y no antes parece reforzarse por la siguiente mención existente de Vallbona y según la cual, el 25 de agosto de 1174, Berenguer de Cardona vende a Ramón de Anglesola, al “*monasterio Sancte Marie*”, y a las “*sanctimonialibus ibidem Deo servientibus*”, es decir, a las monjas que igualmente sirven allí a Dios, la *dominicatura*<sup>2223</sup> del feudo de Vilet (Sant Martí de Maldà, Sant Martí de Riucorb, Urgell, Lleida) por quinientos sueldos barceloneses.<sup>2224</sup> Y no sólo ello, sino que el nuevo proyecto contaría también inmediatamente después con el favor real, al donar el rey Alfonso II, el Casto, en octubre de ese mismo año, a favor de la “*domui Vallisbone*”, y de Beatriz, una plaza en Lleida que pertenecía a Boacar y a sus sobrinos.<sup>2225</sup> Que entre los testigos que firman el documento se encuentre Guillermo II, de Cervera, quien fuera suegro de Berenguela de Anglesola, indica que la influencia de ésta fue definitiva ya en aquel momento, como mínimo en la captación de donativos para el temprano desarrollo del cenobio.

### 6.1. a.3) Sobre Oria Ramírez, primera abadesa de Vallbona

Hilvanando este relato, uno apercebe pronto las contradicciones inherentes a una época como el Medievo, por definición, llena de sentencias y desmentidos, y cuando se busca tejer con un rigor similar al de san Bernardo en su *Apología a Guillermo*, lo inevitable es llegar a conocer tanto sobre ello como él de las monstruosidades de los claustros. Por ello que, ante la pareja documental de 1174, se advierta de inmediato cómo los dos instrumentos aportan informaciones que, a priori pero no necesariamente, se antojan discordantes. Por un lado, las alusiones al “*monasterio*” y a la *domus* de Vallbona confirman la constitución ya, -y seguramente poco antes pero no obligatoriamente muchos años atrás-, de una casa

---

<sup>2221</sup> BONEU, 1713, f. 67v.

<sup>2222</sup> BONEU, 1713, f. 74r; FULLOLA, 1794, f. 8r.

<sup>2223</sup> El concepto de *dominicatura* refiere la propiedad y dominio señorial de un feudo.

<sup>2224</sup> PASQUAL, 1800, p. 19, 79; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 78, doc. 6; SANS I TRAVÉ, 1999, p. 983; PETIT, 2001, p. 89; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 89; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 36-37; PETIT, 2005b, p. 56.

<sup>2225</sup> BONEU, 1713, f. 18r-18v; PASQUAL, 1800, p. 79-80; PASQUAL, 1837 (1991), p. 10; MORERA, 1897-1967, I, p. 661; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 78-79, doc. 7; PIQUER I JOVER, 1978, p. 13, 45; PIQUER I JOVER, 1990, p. 13, 45; SANS I TRAVÉ, 1999, p. 984; PETIT, 2001, p. 88; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 37; PETIT, 2005b, p. 56.

religiosa,<sup>2226</sup> con una comunidad de “*sanctimonialibus*” (monjas) organizadas en torno a un convento que seguramente por entonces consistiría en poco más que unas sencillas estructuras efímeras alrededor de *Santa María la Vella*, -de ahí la necesidad temprana de recibir ingresos sustanciales-, y que estaría dirigida por Beatriz, quien acaso ejercería como superiora regular, una suerte de priora. Por otro, que el anacoreta sea todavía el receptor de la primera de esas donaciones, pero no de la segunda, entraría en conflicto con esto último, salvo en caso de que Ramón de Anglesola todavía practicara el liderazgo de la congregación, tal que siendo abad sin serlo pero con poder, en todo caso, sobre la dignidad que ejerce Beatriz, o bien, si hubiera dejado de hacerlo entre agosto y octubre de ese mismo año.<sup>2227</sup>

La cuestión se complica si se atiende, contra ello, a un diploma formulado en 1175 y por el cual Arsenda, viuda, dona un alodio del término de Anglesola (Urgell, Lleida) y se da a sí misma a Ramón eremita, a Pedro presbítero, y al resto de “*fratrum et sororum*” (hermanos y hermanas), que no *sanctimonialibus*, que hay o habrá en Vallbona, jurando fidelidad, obediencia y castidad según, ¡ajo!, la “*Ordinem sancti Benedicti*”, la Orden de san Benito.<sup>2228</sup> ¿Se trata, entonces, de una comunidad todavía mixta que sigue los preceptos de la regla benedictina?<sup>2229</sup> Y quien quiera, como se quiso, puede rizar todavía más el rizo, considerando el contenido del testamento formulado por el propio Ramón de Anglesola el 8 de abril de 1176, -transcrito también en primicia por J. Pasqual-, dónde somete al convento y a las monjas instaladas en el templo de Vallbona a la obediencia de la abadesa de “*Colobres*” (?), a condición de que la dicha gobernanta no pueda trasladarlas, ni enajenar o substraer los bienes que les pertenezcan. Ello para, a continuación, matizarse a sí mismo, añadiendo que si la dicha prelada quiere habitar en Vallbona, las monjas efectivamente “*sint ei obedientes*” pero que, si en caso contrario, no deseara vivir en su iglesia, las religiosas desobedezcan liberándolas, -como henchido de generosidad-, para poder elegir otra priora.<sup>2230</sup> Aún al más avezado en los

<sup>2226</sup> Para J. J. Piquer la fundación monástica de Vallbona se retrasa, efectivamente, hasta 1174 (PIQUER I JOVER, 1978, p. 13; PIQUER I JOVER, 1990, p. 13).

<sup>2227</sup> Beatriz será considerada por J. J. Piquer simplemente como una monja más que dirige el convento ante las ausencias de Ramón de Anglesola, especulando pueda tratarse de Beatriz de Montcada, quien consta como miembro de la congregación en 1176 (PIQUER I JOVER, 1978, p. 45-46; PIQUER I JOVER, 1990, p. 45-46 Cfr. SOLSONA, 1967, p. 327).

<sup>2228</sup> “(...) *corpus suum domino Deo et Sancte Marie de Vallebona in manu Raimundi eremite servi Dei et Petri presbiteri et aliorum fratrum et sororum qui ibidem sunt aut erunt et convenit fidelitatem et castitatem et obedientiam omni tempore vite sue secundum Ordinem sancti Benedicti (...)*”: PASQUAL, 1800, p. 11-12, 77-78; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 79, doc. 8; PIQUER I JOVER, 1978, p. 34-35; PIQUER I JOVER, 1990, p. 34-35; SANS I TRAVÉ, 1999, p. 961; PETIT, 2001, p. 88-89; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 82-83; PETIT, 2005b, p. 57.

<sup>2229</sup> Así lo consideraba J. Pasqual quien alarga la existencia de una comunidad dúplice hasta 1176 (PASQUAL, 1800, p. 11-12; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 82-83), F. Bergadà (BERGADÀ, 1926p, p. 5; BERGADÀ, 1928, p. 8-9) y todavía J. J. Piquer quien prolonga esta realidad hasta 1175 (PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 79; PIQUER I JOVER, 1978, p. 12, 34, 37; PIQUER I JOVER, 1990, p. 12, 34, 37).

<sup>2230</sup> “(...) *Similiter relinco conventum et sanctimoniales que manent in ecclesia de Vallebona vel que manere voluerint in obedientia abatisse de Colobres, in tali pacto, quod ipsa abatissa non trahat eas de predicto loco nec abstrat aliquid de rebus illius loci quod muted in alium locum. Si vero ipsa abatissa de Colobres manere voluerit in predicta ecclesia de*

anales del monacato podría sorprender la referencia indirecta a una abadía femenina, la de “Colobres”, de la que no existe sustrato documental alguno, por lo menos, hasta los albores de 1800.

Hasta aquí pudiera parecer que todos estos personajes, con los documentos que emplearon, se adelantaran al signo de los siglos venideros, jugando con los historiadores del hoy y del ayer, e invitándoles a descifrar un enigma casi cartesiano. Puede, sin embargo, que con las palabras dadas y los silencios deliberados, en el deseo de no explicitar a las claras si privilegiaban lo femenino, o si elegían resolver ser del padre Benito o de la madre Bernarda, ni cuando ni por qué las preferencias sobre ello se imponen, no estuvieran sino cifrándose al *zeitgeist* o espíritu de los tiempos que les tocó vivir y convivir, ese que dictaba lo habitual del anonimato y de los mutismos escogidos. Tal vez sí lo hicieron explícito y ha sido, en cambio, la construcción histórica posterior, desoyendo la máxima de Walter Benjamin en función de la cual el peligro no está en los hechos si no en la interpretación que se hace de ellos y, en especial, en el quien que lee y que glosa, la que ha querido retorcerlos. Puede que fueran ambas. A ojos de uno parecería coherente, por ejemplo, que la supuesta petición al Capítulo del Císter para la ordenación de las monjas de 1171, de haber tenido lugar, debería haber obtenido la aprobación debida no en 1172, ni en 1173, tampoco en 1174 o 1175, sino con poca anterioridad al 8 de abril de 1176 al haberse entonces la primera cita a la dicha abadesa, -la misma que fuera traída para “incorporar el convento a la Orden”-, y desde luego antes del 17 de octubre de ese mismo año, momento en que se la documenta por segunda vez a raíz de una transacción llevada a cabo por Gombaldo de Talarn, eremita de Poboleda, “*cum consilio et voluntate domine abbatissime Sancte Marie Vallebone et conventus eiusdem loci*”,<sup>2231</sup> es decir, de acuerdo y con el consentimiento de la prelada y convento de Vallbona”.<sup>2232</sup>

---

*Vallebona, sanctimonialis et conventus eiusdem loci de Vallebona sint ei obedientes. Si autem predicta abbatissa noluerit manere in predicta ecclesia, conventus ecclesie de Vallebona eligat priorissam ad suam voluntatem et sine vlla contradictione (...)*: PASQUAL, 1800, p. 140-141; PASQUAL, 1837 (1991), p. 10-11; BERGADÀ, 1925, p. 112; LLADONOSA, 1957, p. 19; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 80-81, doc. 10; PIQUER I JOVER, 1978, p. 35; PIQUER I JOVER, 1990, p. 35; SANS I TRAVÉ, 1999, p. 984-988; PETIT, 2001, p. 88; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 38-43; PETIT, 2005b, p. 57.

<sup>2231</sup> SOLSONA, 1967, p. 327.

<sup>2232</sup> Por su parte, J. J. Piquer, haciendo suyos los argumentos de J. Pasqual, coloca a Oria Ramírez (primera abadesa del convento) al frente de la comunidad de Vallbona ya en marzo de 1176 pues ésta es la fecha que ambos atribuyen a una donación realizada por Alfonso II, el Casto (PASQUAL, 1800, p. 78; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 80, doc. 9), a la que, en realidad corresponde la datación en marzo de 1177. La datación errónea la mantienen todavía N. Petit, G. Gonzalvo y P. Rovira: PASQUAL, 1800, p. 12-13; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 80; PIQUER I JOVER, 1978, p. 35, 47-48; PIQUER I JOVER, 1990, p. 35, 47-48; GONZALVO, ROVIRA, 1997, p. 570; PETIT, 2001, p. 88; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 83. Sobre la enmienda de datación del documento: SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 63-64; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 38-47. J. Pasqual también se sirvió simultáneamente del contenido del testamento de Ramón de Anglesola para advertir que la venida de Oria Ramírez tiene lugar no antes de 1176: PASQUAL, 1837 (1991), p. 10.

Aún existiendo acuerdo historiográfico para aceptar que todas estas menciones a quien ejerciera el primer gobierno abacial en 1176 refieren, en realidad, a Oria Ramírez, todavía hoy se disputa su llegada a Vallbona desde el más antiguo monasterio femenino del Císter de la Península Ibérica, el de Santa María de la Caridad de Tulebras (Navarra) (c. 1157),<sup>2233</sup> como bien atestigua la noticia antes citada del abaciologio de 1563-1576, e incluso los documentos que, aunque más tardíos, pertenecen a la colección del cenobio navarro, y siendo el caso el célebre *Espejo del santo y real monasterio de Tulebras, en el qual se manifiestan todas las escrituras y cosas memorables desde su fundación* (1686), de Atilano de la Espina, dónde la fundación de Vallbona se atribuye a quien fuera segunda abadesa de ese monasterio, “Osenda Romeo (sic)”.<sup>2234</sup> Ello por no insistir en lo insistido de la pasión dispuesta para discrepar de que fuera, encima, traída personalmente desde allí por Berenguela de Anglesola.

Con todo, estas licencias a disentir, que se permitieron quienes como diafonistas quisieron tal vez abandonar el unísono para seguir una línea melódica propia, al preservar como hicieron la consonancia del conjunto del relato, no imponían, a priori y por sí mismas, la necesidad de buscar nuevas reglas de adaptación al método. Cierto es también, sin embargo, que de lo que el dicho “Abaciologio Viejo”, -el cual a su vez abunda, recordemos, en el necrológico del siglo XIII-, da cabida a pocas dudas, es de que la venida de Oria Ramírez fue motivada para “*incorporare monasterium in ordine*”,<sup>2235</sup> es decir, para instituir en Vallbona las costumbres y valores del Císter, facilitando la profesión de las religiosas como cistercienses y signifique ello lo que signifique en el tercer cuarto del siglo XII. Considerando esto y sabiendo que las menciones más tempranas a quien fuera primera abadesa se retrasan hasta 1176, sería coherente admitir que si anda, nada y grazna, el pájaro no es menos pato y que, en consecuencia, la supuesta adhesión a Cîteaux de 1171, de poder considerarse efectivamente una sujeción jerárquica, sucedería si es que sucedió, no entonces, sino cinco años más tarde, cuando Berenguela de Anglesola viaja hasta Tulebras y vuelve acompañada de la de Navarra.<sup>2236</sup>

<sup>2233</sup> MANRIQUE, 1642-1649, II, p. 302.

<sup>2234</sup> ESPINA, 1686, I, f. 9r Cfr. PIQUER I JOVER, 1978, p. 47; PIQUER I JOVER, 1990, p. 47; PETIT, 2001, p. 91. Resulta significativo que ni J. Piquer ni N. Petit, quien se hace eco del primero, recuerden que este mismo célebre cronista añade a continuación de la dicha sentencia que “*se dice un aniversario todos los años en Tulebras por las que fueron a fundar este monasterio [Vallbona], que sin duda dejaron renta para esta memoria*” (ESPINA, 1686, I, f. 9r), ni que como refiere G. Colombás a tenor de la fundación de Vallbona, se tenga constancia de que en todos los libros de cuentas del monasterio de Tulebras que se conservan se halla mención todos los años “*en la Misa de las Balbonas, 2 sueldos*”: COLOMBÁS, 1987, p. 98 Cfr. Notas de marzo de 1753 y marzo de 1760, Tulebras, Archivo de Santa María de Tulebras, Cuentas, 3, s. f.

<sup>2235</sup> PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 108; PIQUER I JOVER, 1978, p. 38-39; PIQUER I JOVER, 1990, p. 39-40; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 180.

<sup>2236</sup> Según G. Colombás, la última aparición documental de Osenda Romeo en relación al monasterio de Santa María de la Caridad de Tulebras tiene lugar en 1172 (COLOMBÁS, 1987, p. 72), si bien, la primera mención documentada de su sucesora allí en el cargo, Toda Ramírez, no se da hasta 1176 (COLOMBÁS, 1987, p. 73). Esto último posibilita el

### 6.1. a.4) De la enigmática Abadía cisterciense femenina de San Juan de Colobres

Poner la duda *pour bien conduire sa raison* es tan válido para esos escépticos vocalistas como lo fue para L. Serrano cuando, ante similar disquisición sobre el origen del monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas (Burgos), planteó que por haber varias casas de la Orden en Castilla, no había necesidad de que su primera comunidad, -como hoy todavía se discute-, proviniera de Tulebras.<sup>2237</sup> Semejante reflexión cabe y procede para Vallbona, aunque para ello quepa esperar un poco todavía. El problema surge cuando, como por alternativa, las voces autorizadas de J. Pasqual<sup>2238</sup> y de la mayoría de autores que siguen sus tesis después, sitúan el punto de partida del viaje de Oria Ramírez en la enigmática abadía, -que ni siquiera priorato-, femenina cisterciense de “Colobres”, con sede además en Cataluña, y emplazada a unos pocos kilómetros de la misma Vallbona.

Con ello se recorre en un segundo el paso secular de la diafonía al discante y de éste a la polifonía pero sin encontrar, como sí hicieron los compositores a finales del primer milenio, un nuevo ideal de proporción entre palabra y melodía que contemplara el acomodo de las sílabas del texto. De hacerlo, lo intentaron algunos, dando a pesar de todo verosimilitud a la fundación y/o existencia de ese misterioso cenobio,<sup>2239</sup> e insistiendo otros en proponer la instalación provisional allí de las monjas a su llegada de Tulebras.<sup>2240</sup> De haberlo hecho J. Pasqual, habría dado, por lo menos, algún encaje al contenido de otro epígrafe, -no sólo de él sino de todos conocido-, que redundaba en la biografía de la dicha abadesa y, sobretudo, en su filiación navarra. Forma éste el incipit del abaciologio atribuido a la prelada de Vallbona Leocadia de Ricart i de Cardona (1631-1657), fechable hacia 1633 y con añadiduras que se prolongan hasta 1876; un extracto titulado *Lo Aranzel i numero de les Abadeses ha tingudes la*

---

marco temporal apropiado para que fuera en 1176 cuando Oria Ramírez (Ocenda Romeo) abandona el monasterio de Tulebras para ir a gobernar el de Vallbona.

<sup>2237</sup> SERRANO PINEDA, 1935-1936, II, p. 307-308.

<sup>2238</sup> PASQUAL, 1800, p. 12-22; PASQUAL, 1837 (1991), p. 9; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 83-91.

<sup>2239</sup> MORERA, 1897-1967, I, p. 658-659; BERGADÀ, 1926n, p. 6-7. J. M. Sans sigue en todo la tesis de J. Pasqual aseverando que Berenguela de Anglesola trae a Oria Ramírez desde *Colobres* e insistiendo en que fue Ramón de Anlesola el máximo responsable de la adhesión al Cister (SANS I TRAVÉ, 1999, p. 981-984, 988-989; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 65; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 30-38, 43-46; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 22), sin negar una cierta implicación del cenobio de Tulebras que se ciñe a haber proporcionado el monasterio navarro el grueso de religiosas que instruyen a sus homólogas de “Colobres” y Vallbona, en los valores del Cister: SANS I TRAVÉ, 1999, p. 985; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 64; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 40; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 18.

<sup>2240</sup> BERGADÀ, 1926n, p. 6-7; BERGADÀ, 1928, p. 8-9; LLADONOSA, 1957, p. 18; PIQUER I JOVER, 1978, p. 35, 39; PIQUER I JOVER, 1990, p. 35, 39; GONZALVO, ROVIRA, 1997, p. 570; FUGUET, PLAZA, 1998, p. 95-96; RIVERA, 1999, p. 116; SANS I TRAVÉ, 1999, p. 985; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 64; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 40.

*Insigne y Real casa de Nostra Senyora de Vallbona desde son principi que fou en lo ani de 1173 fins al que ara correm que es lo de 1633, ani descorregut 460 de sa fundació fins al dia present, e integrado en el llamado Llibre de notas i resulaciós del Reial Monestir que comensan en lo any 1173, pliego que a su vez pertenece a un manuscrito misceláneo:*

*“La primera que ocupà la dicnitat abacial d’esta insigne i real casa de Nostra Senyora de Vallbona fou la noble dona Orga, la qual ab moltes altres religioses vingué de l’insigne monestir de **Tolobres**, fundat de monges bernardes en lo regne de Navarra. Morí la dona Orga al 2 de abril. Descançà ab lo Senior (sic)”.*<sup>2241</sup>

(La primera que ocupó la dignidad abacial de esta insigne y real casa de Nuestra Señora de Vallbona fue la noble doña Olga, la cual con muchas otras religiosas vino del insigne monasterio de **Tulebras**, fundado de monjas Bernardas en el reino de Navarra. Murió la doña Olga el 2 de abril. Descansa con el Señor). [Trad. Autora].

De la esmerada y sistemática reconstrucción documental de la historiografía se desprende un conocimiento exhaustivo de las fuentes, mientras que al negar implícitamente uno, y retorcer los otros, la valía de éste y los otros pasajes parece que, aún teniendo en su haber la rigurosidad de Palladio, el discurso hubiera querido privilegiar para Vallbona un enfoque más próximo al del arquitecto medieval quien, por desconocimiento de los principios matemáticos correspondientes, no deja por ello de aplicar la razón áurea a la construcción de sus monasterios y catedrales. Y, sin embargo, más peligroso que cuestionar el grueso historiográfico surgido en el seno del mismo monasterio, se antoja el desacreditar lo dicho por otros historiadores de autoridad reconocida, adoptando un modelo de argumentación incluso más cercano a la propuesta dieciochesca de Edmund Burke, quien por no hallarla en la naturaleza niega directamente la belleza de la proporción. Ello o el equivalente que fue denostar lo comprendido en varias recopilaciones anteriores en el tiempo dónde se incidía en la procedencia navarra de Oria Ramírez.<sup>2242</sup>

---

<sup>2241</sup> *Lo Aranzel i numero de les Abadeses ha tingudes la Insigne y Real casa de Nostra Senyora de Vallbona desde son principi que fou en lo ani de 1173 fins al que ara correm que es lo de 1633, ani descorregut 460 de sa fundació fins al dia present, 1633-1876, Vallbona de les Monges, Arxiu del Monestir de Vallbona de les Monges, Ms. 17.1, f. 4v; AULÈSTIA PIJOAN, 1908, p. 184-188; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 180.*

<sup>2242</sup> No existe un estudio que cuente con una relación sistemática que incluya transcripción completa de las fuentes de época moderna que versan sobre la fundación de Vallbona, por ello, se ha estimado de gran utilidad generar un apéndice de piezas justificativas (PJ) al final del capítulo y dónde figuran las mismas. Así, J. Pasqual se hacía eco de lo dicho por N. Feliu de la Peña y P. M. Carbonell, extractando parcialmente lo recogido por A. Beuter y Á. Manrique. Desde el punto de vista metodológico, la catalogación más exhaustiva se debe a G. Gonzalvo y X. Baró, quienes no incluyen, sin embargo, la transcripción de las noticias aportadas por Beuter y Manrique (GONZALVO, BARÓ, 1997). Lo mismo sucede en la compilación de N. Petit (PETIT, 2001; PETIT, 2005b, p. 98-100). Éstas sí aparecen, en cambio, en la tesis doctoral de Marta Cusó, dónde no se reproducen las palabras ni de N. Feliu de la Peña, ni de J. Pujades (CUSÓ, 2008, p. 413-414).

De nuevo, inicia la serie Pere Miquel Carbonell quien en 1546 y, por tanto, precediendo incluso los aportes de los abaciologos de Estefanía de Piquer y de *Lo Aranzel*, en sus *Chròniques d'Espanya* así lo mantiene.<sup>2243</sup> Reproduciendo casi íntegramente la noticia de éste se expresa Pedro Antón Beuter en 1550 en su *Segunda parte de la Coronica General de España, y especialmente de Aragon, Cathaluña y Valencia*.<sup>2244</sup> Del anterior se hizo eco Ángel Manrique, haciendo referencia explícita y específica al cenobio de Tulebras y, con ello, recogiendo sabiendo o sin saberlo, lo manifiesto en los abaciologos de 1563-1576 y 1633, con muy poca posterioridad, además, a éste último, en sus *Cisterciensium seu verius ecclesiasticorum annalium a condito Cistercio* de 1649.<sup>2245</sup> También menciona en particular el dicho monasterio Miguel Ramón Zapater en la crónica extractada de su *Historia y fundación de todos los monasterios de la Congregación de Aragón*, de hacia 1664/1665.<sup>2246</sup> Como en síntesis de lo hasta ahora reportado se expresa Narcís Feliu de la Peña en 1709 en sus *Anales de Cataluña y Epilogo Breve de los Progressos, y Famosos Hechos de la Nación. Tomo Segundo*.<sup>2247</sup> Por último, a mediados de la misma centuria cierra la caterva Jaume Caresmar con un apunte sumario que introduce alguna variante cronológica, aún y manteniendo lo esencial de lo que se discute, entre las notas inéditas de su *Monestirologia*, cuya redacción se puede colocar hacia 1766.<sup>2248</sup> Especifica, en particular, que la venida de Oria Ramírez tiene lugar en 1172, colocando su muerte en abril de 1175, información que J. J. Piquer da ya por dudosa, aún y sin hallar la fuente que informa sus datos,<sup>2249</sup> los cuales obtuvo, casi con seguridad, de la ya célebre leyenda anónima del siglo XVII que, por cierto, fue encontrada entre los textos manuscritos de la biblioteca de Pièrre de Marca, y dónde se refiere que “*La primera abadesa fonch dona Orga o, Oria que fonch la que vingué de Tulebras monestir com avem dit*

<sup>2243</sup> CARBONELL, 1546 (1997), II, p. 40. Vid Anexo 6.1, PJ 6.01 Cfr. PASQUAL, 1837 (1991), p. 27. Las palabras de P. M. Carbonell son reproducidas casi íntegramente en un anónimo contenido en un manuscrito del s. XVII conservado en el Fondo General (Caja del Santísimo Misterio) del Arxiu Històric Comarcal de Cervera, que fue estudiado por J. M. Llobet: “*En lo any 1173 fonch comenssat en Cathalunya lo monestir de Vallbona, de dones, per un hermità appellat Pere de Vallbona, home de santa vida, lo qual per consell de dona Berenguera, sor d'en Ramon de Cervera, amenà dones de Navarra, les quals sots dona Orga, primera abbadessa de dit monestir, colocà, en lo qual monestir llavors se vestiren moltes nobles dones y de clar llinatge, entre les quals Ermesén de Rubió, la dita dona Berenguera de Cervera, dona Elvira de Àger, filla sua, y Ermesén de Fontanes, totes aquestes successivament foren abbadesses del predit monestir de Vallbona e consegüentment dotaren y ennobliren aquell monestir de moltes rendes y ornamentals (sic)*”: LLOBET, 1989, p. 19-20.

<sup>2244</sup> BEUTER, 1550, II, Cap. XIX, p. 121. Vid Anexo 6.1, PJ 6.02.

<sup>2245</sup> MANRIQUE, 1642-1649, II, Cap. VII, p. 550. Vid Anexo 6.1, PJ 6.03.

<sup>2246</sup> PIQUER I JOVER, 1976a, p. 425. Vid Anexo 6.1, PJ 6.04.

<sup>2247</sup> FELIU DE LA PEÑA, 1709, II, p. 6. Vid Anexo 6.1, PJ 6.05 Cfr. PASQUAL, 1837 (1991), p. 26-27.

<sup>2248</sup> El valioso compendio de anotaciones históricas incluido en la *Monestirologia* de Jaume Caresmar se conserva inédito en su versión manuscrita, y es a J. Piquer a quien se debe la transcripción del epígrafe relativo a la fundación de Vallbona, recogido en el Fascículo IV: PIQUER I JOVER, 1967, p. 249-250. Vid Anexo 6.1, PJ 6.06.

<sup>2249</sup> PIQUER I JOVER, 1978, p. 47; PIQUER I JOVER, 1990, p. 47.



de Navarra esta Santa Sa. visqué poch temps que al que es pot saber seria dos anys y mitg mori lo any 1175. (sic)”<sup>2250</sup>.

Inauguró, sin embargo, la breve secuencia disonante Jeroni Pujades quien en 1645, en su *Crónica universal del Principado de Catalunya*, escribe: “(...) Tiene este insigne monasterio de Poblet algunos prioratos y filiaciones y otros monasterios que han salido de él como ramas de su tronco. (...) y de este y del de Santas Cruces han salido los monasterios de religiosas Bernardas de Vallbona junto á Bellpuig (sic)”<sup>2251</sup> Ciertamente es que el cronista rehúye, como apuntan G. Gonzalvo y X. Baró, listar sus fuentes sobre esta cuestión,<sup>2252</sup> pero con ello, y sin poder informar el origen de su confusión, de no ser porque se anticipa más de medio lustro, este breve podría haber formado el preámbulo del aparato informativo del que se valió el monasterio de Santa María de Poblet entre 1688 y 1696 en el marco del llamado “pleito de la paternidad”,<sup>2253</sup> para que sus abades hicieran valer frente a la Santa Sede y la abadía de Cîteaux, el falso derecho a tener la jurisdicción inmediata sobre Vallbona por razón de una no menos ficticia relación de filiación entre los dos cenobios.

Aún así, la única discrepancia razonada, y por razonada vehemente, se hará esperar todavía casi dos siglos y surgirá, como se ha anticipado, del tintero de J. Pasqual, a quien como también se dijo se debe la primera y sola copia tanto del necrológico del siglo XIII como del testamento de Ramón de Anglesola y, por tanto, de todos los documentos, -y con todos los únicos-, que a priori hacen alusión a la abadía femenina de “Colobres”. Para disentir disintiendo convierte su transcripción en un “algoritmo miope”, del tipo que, según Pierre Rosenstiehl, resuelve el problema formulando ante cada obstáculo una nueva hipótesis, más conforme cada una a su vez con el gusto del que calcula o investiga. Y así llega, primero, a defender la correspondencia entre la colina dónde todavía hoy alza el Santuario de Nuestra Señora del Tallat,<sup>2254</sup> el llamado “Puig del Tallat” (Montblanquet, Vallbona de les Monges, Lleida), y el cerro dicho “Puig de Colobrers”, -no equivoque el lector este último pueyo con el “*Castrum Colobrer*” o castillo de Colobrers del despoblado de Montesquiú, entre Rocallaura y Montblanquet, municipios ambos del término de Vallbona de les Monges!<sup>2255</sup>. Ello para, más tarde, informar del nacimiento allí, -en la loma del Tallat- por causa de Ramón de Anglesola de una fundación cenobítica de mujeres y del Císter, de la que procedería Oria Ramírez, esto es, el monasterio

<sup>2250</sup> “La primera abadesa fue doña Orga o, Oria que fue la que vino de Tulebras monasterio como hemos dicho de Navarra esta Santa S[eñor]a vivió poco tiempo que de lo que se puede saber sería dos años y medio murió el año 1175 (sic)” [Trad. Autora]: ROVIRA, 1991, p. 24.

<sup>2251</sup> PUJADES, 1645 (1829-1832), VIII, p. 462.

<sup>2252</sup> GONZALVO, BARÓ, 1997, p. 18.

<sup>2253</sup> GONZALVO, ROVIRA, 1997, p. 573; GONZALVO, SANS I TRAVÉ, 1998, p. 55-58; GONZALVO, 2003a, p. 46-46.

<sup>2254</sup> Sobre el castillo del Tallat: SANS I TRAVÉ, 1986, esp. p. 51-53.

<sup>2255</sup> *Vide supra*.

de “Colobres”, que identifica, además y por extensión, con ese templo del Tallat, el cual coincidiría, a su vez y a su juicio, con la misma casa religiosa de “*Sorboles*” que, en su opinión, sí habría surgido en 1154 por mandato de Ramón Berenguer IV.<sup>2256</sup>

Nacería el error, por tanto, de su aparejamiento de *Sorboles* con *Colobres*, de *Colobres* con *Colobriers*, y de *Colobriers* con el Tallat,<sup>2257</sup> mientras que la controversia emerge cuando fundamenta todo ello en las citas a la abadesa de “*Colobres*” que supuestamente contenían los instrumentos apenas mencionados del necrológico y el testamento; documentos ambos inéditos entonces y hoy desaparecidos para cuyo duplicado cabe esperar precisamente a la intervención del mismo J. Pasqual y, en consecuencia, apoyándose en sus propias transcripciones. Una valiosa reproducción documental que muta así en versión, por su mano, de repente, y tornando el razonamiento en un imposible posible, del tipo que refería el matemático y que tan genialmente reprendía Umberto Eco al tratar sobre los laberintos de la mente, del que decía era el único recurso factible al doblar la esquina, esto es, cuando uno se empeña, aún siendo inviable, en visualizar la esencia del mundo en su conjunto.

De lo bueno que hubo en la recopilación del autor para las generaciones que lo sucedieron, a una belleza enrarecida y enredada como la que uno encuentra en la música atonal de Schönberg, la de pensar fuera una simple confusión ortográfica debida, como señala N. Petit, a una mala interpretación caligráfica de los documentos originales y que supuso el reemplazo desinteresado, a principios del siglo XIX, de la grafía “T” de Tulebras, o “*Tolobres*”, en su versión romance, que debía aparecer tanto en los documentos originales del necrológico y de las últimas voluntades de Ramón de Anglesola,<sup>2258</sup> -y que sin duda comparece en el

<sup>2256</sup> PASQUAL, 1800, p. 7-9: “(...) *Estas circunstancias, muy dignas de considerarse y pesarse, me dan pie para conjeturar que el santo ermitaño Ramón introduciría en Sórboles (que se llamó también Colobres), conforme las intenciones del conde, monjas cistercienses, bajo la dirección de sus dos amigos compañeros Ramón y Guillermo y (sic)*”, p. 10: “*pondría por abadessa a Doña Oría Ramírez, sin que podamos atinar de qué país ni de qué monasterio vendría a gobernar el de Sórboles o Colobres esta señora por falta de documentos. Los hay [documentos] empero no pocos que pruevan evidentísimamente haberse llamado Colobres el actual Santuario de Nuestra Señora del Tallat o Puig Colobrer (...) (sic)*”; PASQUAL, 1837 (1991), p. 6-8; J. Lladonosa dio también por buena la fundación en Cérvoles del monasterio de Colobres: LLADONOSA, 1957, p. 17.

<sup>2257</sup> En este tipo de identificación del Tallat con *Colobres* todavía insisten otros como F. Bergadà (BERGADÀ, 1926I, p. 5-6; BERGADÀ, 1927; BERGADÀ, 1928, p. 7) y J. J. Piquer (PIQUER I JOVER, 1978, p. 31; PIQUER I JOVER, 1990, p. 31), aunque planteando ya la posibilidad de que el célebre castro de Colobriers se corresponda con el castillo del actual despoblado de Montesquiu, y rectificando sobre la confusión entre *Sorboles* y *Colobres* (PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 71, 75, 77; PIQUER I JOVER, 1978, p. 12; PIQUER I JOVER, 1990, p. 12). La rechaza ya completamente J. M. Sans (SANS I TRAVÉ, 1986, p. 51-53; SANS I TRAVÉ, 1999, p. 973; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 63; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 23), a quien sigue N. Petit (PETIT, 2005b, p. 96-97).

<sup>2258</sup> Esta autora es la primera que, en la literatura más reciente, se expresa con contundencia para refutar la tesis sobre la existencia de una abadía femenina cisterciense en *Colobres*, analizando otros documentos relativos a la Corona de Aragón donde se hiciera mención al monasterio de Santa María de Tulebras y comprobando, con ello, lo habitual de que entre los siglos XVII y XVIII se transcribiera incorrectamente la palabra “Tulebras” reemplazándola por “Culebras” o “Colobres”: PETIT, 2001, p. 95-97; PETIT, 2005b, p. 57, 85, 93-96. Sigue su argumento G. Gonzalvo: GONZALVO, 2003a, p. 20-21.

epígrafe conservado del abaciologio de 1563-1576-, por la “C” de “Colobres” que se halla en sus transcripciones de 1800. Baste, quizá, subrayar las palabras del propio J. Pasqual, para recelar de que su propuesta estuviera quizá motivada por una aproximación a la cuestión con tintes positivistas, pues ellas revelan que su insistencia cacofónica a rebatir la filiación foránea, -no Catalana-, de Oria Ramírez, está basada por anticipado en este mismo intercambio gráfico que él atribuye, pero a la inversa, a todos los autores que hasta el siglo XVII abordaron la fundación de Vallbona: *“Es verdad que en Vallbona corre y ha corrido la voz de haver venido de Navarra y del monasterio de Tulebras su primera abadesa Doña Oria y demás fundadoras de su monasterio; pero esta voz no es muy antigua, no hallándose rastro alguno de ella hasta el siglo décimo séptimo, en quantas memorias se conservan de los cinco primeros, desde la fundación, en su archivo. Este silencio y la dificultad de componer esa (si puede llamarse) tradición con los instrumentos originales que conserva Vallbona, y la son contrarios, me ha hecho entrar en vehementes sospechas de ser más presto una historieta o rumor vulgar ocasionado de la semejanza de los nombres Tulebras y Colobres que una tradición verdadera. Expondré sencillamente los fundamentos que me inducen a pensar y sospechar así, con tanto más gusto quanto ellos son los mismos sobre que debe zanjarse la fundación del monasterio (sic)”*.<sup>2259</sup>

Y que todos los historiadores *“tanto cistercienses (y sobre todos el Ilustrísimo Don Ángel Manrique), como regnícolas, esto es, Beuter, Blancas, Carbonell, etc.”*<sup>2260</sup> no hubieran percibido *“la diferencia bien notable del nombre, que no es Abbatissae de Tulebris sino Abbatissae de Colobres”*<sup>2261</sup> era, para J. Pasqual, señal inequívoca de suspicacia pues debía *“advertirse con cuidado que ninguno de los referidos escritores cita instrumento antiguo por garante de su aserción”*,<sup>2262</sup> a pesar de que contemporáneo a alguno de ellos era el abaciologio de Estefanía de Piquer que él mismo conoce pero elude en su argumentación y dónde, por cierto y como se ha mencionado, se transcribe correctamente la palabra “Tolobres”, y también pese a que aunque afirmando lo semejante contradecía no sólo a ellos sino también a J. Caresmar, quien fuera precursor de la revolucionaria escuela historiográfica nacida en el seno del monasterio premonstratense de Bellpuig de les Avellanes, a la que tanto se adeuda en general, y a la que también pertenecía, en particular, el propio J. Pasqual.

Y, es que, tal fue su insistencia a rebatir y enmendar supuestas erratas de otros que, en su ánimo por argumentar la relación entre Oria Ramírez y *Colobres*, quiso incluso ver de

<sup>2259</sup> PASQUAL, 1800, p. 5-6; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 78-79.

<sup>2260</sup> PASQUAL, 1800, p. 1; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 75.

<sup>2261</sup> PASQUAL, 1800, p. 15; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 84.

<sup>2262</sup> PASQUAL, 1800, p. 2; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 76.

nuevo identidad entre esta misteriosa abadía y el monasterio femenino al que se alude en la llamada *Decretal del Metus*,<sup>2263</sup> la que fuera promulgada por el papa Alejandro III en 1180 para resolver un conflicto sobre la restitución de una mujer profesa de Tulebras al dicho convento.<sup>2264</sup> Así, lejos de sustanciar sus tesis, el documento confirma una nueva malinterpretación y, de hecho, constituye uno de los instrumentos imprescindibles para justificar el silencio documental que se vierte sobre la abadesa de Vallbona desde abril de 1180 al 8 de febrero de 1181, cuando de seguro debió ausentarse precisamente para tomar parte en esta causa, siendo reemplazada provisionalmente por la prelada Sandina (1180-1181).<sup>2265</sup>

### 6.1. a.5) ¿Cistercienses *de iure*?

Nunca se ha presumido para Vallbona que las claves para entender su adscripción a la Orden del Císter debían buscarse en el seno del debate sobre la “existencia” o no de abadías cistercienses femeninas con anterioridad al *statutum* del Capítulo General Bernardo de 1213, dónde se legisla por primera vez sobre las comunidades de mujeres y, específicamente, sobre la clausura.<sup>2266</sup> La discusión ha abarcado obviamente todas las casas femeninas de la misma

---

<sup>2263</sup> PASQUAL, 1800, p. 20-22; PASQUAL, 1837 (1991), p. 9; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 89-91. El título completo es *De his, que vi, metusve causa fiunt*. Sobre el contenido y trascendencia de la decretal: PIQUER I JOVER, 1976-1977, p. 109-132; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 87-89, doc. 18.

<sup>2264</sup> La tesis de J. Pasqual fue seguida por J. Ripoll (RIPOLL, 1837 (1991), p. 38), F. Bergadà (BERGADÀ, 1926ñ, p. 6) y J. J. Piquer, quien mantiene que “algunos autores que ignoran la existencia de Colobres atribuyen la decretal a Tulebras”, y para lo que se basa en las propias argumentaciones de J. Pasqual, quien a su vez intenta refutar el valor de las copias de la decretal dónde se transcribe correctamente Tulebras (PIQUER I JOVER, 1976-1977, p. 109-132; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 89; PIQUER I JOVER, 1978, p. 53; PIQUER I JOVER, 1990, p. 53). J. Lladonosa estima que la mujer aludida era efectivamente profesa de Tulebras, siendo además una de las monjas que debió acompañar a Vallbona a Oria Ramírez: LLADONOSA, 1957, p. 21 Cfr. MORERA, 1897-1967, I, p. 659. De la misma opinión son J. M. Sans y N. Petit: SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 65; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 55-60; PETIT, 2005b, p. 97-98.

<sup>2265</sup> Aunque la tesis de la existencia de la abadía cisterciense de San Juan de Colobres tuviera alguna verosimilitud, algo que a mi juicio es muy poco posible, en virtud de este instrumento, se reconocería su existencia todavía en 1180. De ésta opinión es, precisamente, J. J. Piquer, quien plantea que las religiosas de *Colobres* pudieron haber sido distribuidas todavía entonces por las nuevas fundaciones monásticas que se impulsan desde Vallbona (PIQUER I JOVER, 1976-1977, p. 233-262; PIQUER I JOVER, 1978, p. 36, 54; PIQUER I JOVER, 1990, p. 36, 54). Todo ello se resuelve por alternativa al considerar que el cenobio al que alude la decretal es el de Santa María de la Caridad de Tulebras y no el de *Colobres*. La ausencia de Oria Ramírez de Vallbona a razón de la resolución de este mismo conflicto ya fue propuesta, con acierto, por J. J. Piquer: PIQUER I JOVER, 1978, p. 53-54; PIQUER I JOVER, 1990, p. 53. J. M. Sans propone que Sandina no fue, en realidad, otra abadesa, sino un sobrenombre dado a Oria Ramírez, al no constar Sandina en los necrológicos y abaciologios del monasterio (SANS I TRAVÉ, 1999, p. 996-997; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 55), cuando, en realidad, las solución más simple es la de pensar que si no figura en esos instrumentos es porque ocupó la dignidad abacial durante un brevísimo interregno.

<sup>2266</sup> Al referir la “existencia” de abadías femeninas cistercienses debe entenderse una alusión específica al nodo del debate que cuestiona el por qué las comunidades femeninas bajo observancia de los valores del Císter que existieron *de facto* desde la creación hacia 1113 y 1125 de los monasterios de Jully (Ancy-le-Franc, Yonne, Bourgogne) y de Tart (Tart-l'Abbaye, Bourgogne) no fueron admitidas *de iure* en los Capítulos Generales de la Orden hasta un momento no específico de entre finales del siglo XII y principios del siglo XIII. El germen de la discusión se halla en la

obediencia que se suponen constituidas en el siglo XII y de cuya fundación no hay mención en los *statuta* anteriores a esa fecha,<sup>2267</sup> y ha permitido establecer que aún no dándose necesariamente una sujeción jerárquica entre esas congregaciones y Cîteaux,<sup>2268</sup> en algunos casos sí existieron diversos niveles de relación institucional con los monjes blancos, los cuales, a su vez, dependieron de las vías empleadas para transmitir a las religiosas el *ordo cisterciensis*.<sup>2269</sup>

Por asociación al modelo impuesto a partir de 1213, se podría considerar que la interacción de un *abbé-père* procedente de una comunidad bernarda masculina cercana a la nueva fundación podría ser uno de los principales métodos de afiliación.<sup>2270</sup> El estudio más reciente del escenario castellano-leonés ha revelado, sin embargo, que tanto la subordinación más temprana en 1175 de las religiosas del monasterio de San Salvador y Santa María de Ferreira de Pantón (Lugo) a la tutela del abad de Santa María de Meira (Lugo),<sup>2271</sup> como la sumisión, desde su creación (1182), del cenobio femenino de Santa María de Aza (Burgos) a la autoridad de los monjes de Santa María de Bujedo de Juarros (Burgos),<sup>2272</sup> representan circunstancias aisladas entre el resto de abadías de los reinos de Castilla y León y que, lejos de constituir un sistema que salvaguardara la prosperidad de la casa femenina, generalmente favorecía la pérdida de su autonomía, cuando no una “*menace matérielle*”, como con la temprana transformación de ese último covento en una granja.<sup>2273</sup>

---

primera mención, -muy tardía-, a las religiosas en las crónicas del Capítulo General, con la respuesta que da al rey castellano Alfonso VIII en 1191 negando tener jurisdicción alguna sobre las monjas (CANIVEZ, 1933-1941, I, p. 139; LIZOAIN, 1985-1987, I, p. 53-54, doc. 28; LEKAI, 1987, p. 451). Otras referencias normativas se retrasan hasta 1206, cuando se regula la educación de las llamadas “encomendadas” o escolares (LEKAI, 1987, p. 451), y 1213 con la normativización de la clausura (LEKAI, 1987, p. 452). Para un estado de la cuestión y una revisión crítica sobre esta discusión: BERMAN, 1999, p. 824-864; BAURY, 2001, p. 27-58; GRÉLOIS, 2003, I, p. 487-480; CASAS CASTELLS, 2005, p. 100-103; BAURY, 2012a, p. 24-28; GRÉLOIS, 2017a, p. 156-160; BAURY, 2017, p. 189-194.

<sup>2267</sup> Para comprobar la significativa ausencia de mención de las comunidades femeninas, incluida Vallbona, en los *statuta* promulgados por los Capítulos Generales cistercienses: CANIVEZ, 1933-1941, esp. por la cronología que nos ocupa Vol. I (Ab anno 1116 ad annum 1220).

<sup>2268</sup> Entre las notables excepciones documentadas en territorio peninsular se halla el monasterio de San Clemente de Toledo (Toledo), femenino y colocado bajo la directa dependencia del abad de Cîteaux el 29 de enero de 1175 por el rey castellano, Alfonso VIII: GONZÁLEZ GONZÁLEZ, 1960, II, p. 355-357, doc. 215.

<sup>2269</sup> M. Obiols estableció un esquema general que sintetiza el procedimiento “estándar” de afiliación de las comunidades femeninas que contemplaba primero, la solicitud de parte de una comunidad, segundo, su evaluación por parte de monjes representantes de la Orden, más tarde, la percepción de una donación inicial, con el envío de un grupo de religiosas de una comunidad cisterciense femenina preexistente para instruir a las mujeres y, finalmente, se pactaba con la Orden y la autoridad episcopal pertinente todo lo relativo a las condiciones jurídicas para proceder, así, al reconocimiento de la fundación por parte de Cîteaux (OBIOLS, 2005, p. 168). Como se verá, se trata, de un proceso que no responde estrictamente a la realidad de las fundaciones catalanas, aragonesas y navarras de la segunda mitad del siglo XII.

<sup>2270</sup> GRÉLOIS, 2003, I, p. 487-490.

<sup>2271</sup> FERNÁNDEZ DE VIANA, 1994, p. 24, doc. 7; CARRERO, GONZÁLEZ GARCÍA, 1999, p. 1135.

<sup>2272</sup> MANRIQUE, 1642-1649, III, p. 127-128.

<sup>2273</sup> CAVERO, 1999, p. 791-812; BAURY, 2012a, p. 121-122.

Ello, quizá, explicaría también su excepcionalidad para los cenobios fundados en los territorios de la Corona de Aragón,<sup>2274</sup> y dónde se podría especular solamente sobre un único caso más o menos documentado, el de Esteban de San Martín, quien ostentara la mitra de Huesca (1166-1185) y fuera, anteriormente, abad de Santa María de Poblet (1160-1165),<sup>2275</sup> diciendo como dijo de sí mismo: “Yo, Esteban, por la gracia de Dios obispo de Huesca, en el nombre de Dios y por su divina gracia fundador que soy del monasterio de Casbas, por voluntad y a expensas de la condesa Oria de Pallars”.<sup>2276</sup> Fue él, efectivamente, el que el 15 de marzo de 1173 concede licencia a Oria de Entenza, condesa de Pallars Jussà, para dar origen al “*monasterium santimonialum*” de Santa María de Casbas (Huesca),<sup>2277</sup> y al que se somete, sin embargo, según el instrumento de dotación emitido en 1178, a la observancia de la regla de san Benito.<sup>2278</sup> De hecho, no será hasta 1196 que el papa Celestino III autoriza al cenobio oscense a tomar la Orden cisterciense, eximiéndolo además y sólo entonces de la dependencia episcopal.<sup>2279</sup>

Debe tenerse en cuenta que, en todo caso, la única vinculación del monasterio de Santa María de Casbas con el de Poblet se reduce a la injerencia de Esteban de San Martín en un momento, sin embargo, en que lejos de gobernar el cenobio populetano se halla ya al frente del episcopado oscense. El modelo de interacción del *abbé-père* que permitía la dependencia y centralización a través tanto de la visita canónica, es decir, la visita anual del abad de una abadía masculina al convento en cuestión, como de su intervención a favor del cenobio femenino en los Capítulos Generales del Císter que tenían lugar cada año a 14 de septiembre,

<sup>2274</sup> La forma de doble dependencia que M. Obiols establece sistemáticamente para los monasterios femeninos de la Orden, tanto de una casa madre femenina para la gestión doméstica, como de una casa madre masculina para el control y la formación espiritual (OBIOLS, 2005, p. 158 Cfr. GRÉLOIS, 2009, p. 287-324; GRÉLOIS, 2011, p. 141-186), no parece poder aplicarse a ninguno de los monasterios femeninos de la Corona de Aragón nacidos entre la segunda mitad del siglo XII y finales de la misma centuria y, ni mucho menos, a Vallbona, con independencia total para su normal funcionamiento y desarrollo cotidiano y que, además, no parece solicitar la intervención masculina hasta 1198 cuando empiezan a emitirse una serie de salvaguardas papales que, en todo caso, pudieron gestionarse por mediación episcopal y no necesariamente por contribución de una abadía masculina. Seguramente, el arbitraje de un monasterio bernardo del Císter, -del que se puede especular fuera el de Santa María de Poblet por la relación de los fundadores, tanto Ramón de Anglesola como Berenguela de Anglesola, y sus parientes con el dicho cenobio-, se retrasa incluso hasta 1225 cuando el Capítulo General del Císter aprueba la concesión del aniversario a favor de Berenguela de Anglesola, por una petición que debió ser transmitida, quizá, por el abad populetano. Por contraposición, se ha observado que la gravitación de las comunidades femeninas entorno a abadías masculinas será de lo más habitual en el espacio Languedoc-Roussillon (ALVERGNAT, 2017, p. 55-89).

<sup>2275</sup> DURÁN, 1966, p. 23-50.

<sup>2276</sup> “(...) *ego Stephanus Dei gratia Oscensis episcopus in Dei nomine et eius divina gratia fundator existens monasterii de Casvas una cum voluntate et expensis bone memorie committisse Palariensis O[rie] (...)*” (DURÁN, 1965-1969, I, p. 361-363, doc. 365).

<sup>2277</sup> DURÁN, 1965-1969, I, p. 253-254, doc. 282.

<sup>2278</sup> Así se desprende de lo contenido en un documento de donación emitido por Oria de Entenza dónde la condesa declara “(...) *monasterio de Casvas quod ipsa fundavi propriis sumptibus de santimonialibus secundum regulam sancti Benedicti (...)*” (UBIETO ARTETA, 1966c, p. 14-17, doc. 6).

<sup>2279</sup> “(...) *In primis siquidem statuentes ut ordo monasticus qui secundum Deum et beati Benedicti regulam atque institutionem Cisterciensis fratrum in eodem monasterio institutis esse dinoscitur perpetuis ibidem temporibus inviolabiliter observetur. (...)*” (UBIETO ARTETA, 1966c, p. 27, doc. 14).

no puede aplicarse, por tanto, a Casbas, por bien que seguramente se debiera a Esteban de San Martín la intercesión, -en calidad de obispo-, a favor del reconocimiento de la observancia cisterciense que le concede Celestino III. No obstante, no parece probable, en cualquier caso, que la maquinaria populetana liderara entonces una iniciativa para la constitución de un cenobio femenino<sup>2280</sup> ni que, por extensión, Hugo, quien fuera su abad en el momento de la fundación monástica de Vallbona, actuara como su homólogo y antecesor en el cargo, Esteban. De haberlo hecho, seguramente se habría esperado de él solicitara para ello la participación de la casa madre narbonense de Fontfroide, a la que se adeuda, por ejemplo, la creación en 1174/1175 del priorato de Santa María de l'Eula (El Soler, Roussillon),<sup>2281</sup> la tercera institución monástica bernarda de mujeres por antigüedad en los territorios de la Corona de Aragón.

Como alternativa a la institucionalización de las fundaciones cistercienses femeninas y su consecuente sometimiento fiscal y jurídico al Císter desde su nacimiento, se ha propuesto que su adopción inicial del ordo cisterciense fuera puramente simbólica y respondiera sencillamente a la voluntad, de parte de los fundadores, de que la congregación en cuestión siguiera unas ciertas costumbres monásticas y unas prácticas litúrgicas fieles al paradigma bernardo.<sup>2282</sup> Así se defiende, actualmente, para las casas castellanas de fundación más o menos coetánea a Vallbona, tales que Santa María de Perales (1160) (Palencia) y Santa María de San Salvador de Cañas (1169-1171) (La Rioja).<sup>2283</sup> De igual modo debería suponerse para otros monasterios femeninos de la Orden en la Corona de Aragón cuya génesis sobreviene inmediatamente después a Vallbona, como Santa María de les Franqueses (Balaguer, Noguera, Lleida) (1187), y como se infiere de la fórmula empleada por Guilla, su abadesa, quien entre 1187 y 1189 presta obediencia al obispo de Urgell, Arnaldo de Preixens (?-1195), "*secundum regulam Beati Benedicti et institutionem fratrum Cisterciensum*",<sup>2284</sup> al no existir atisbo alguno que permita establecer una relación de filiación directa con el Císter.

---

<sup>2280</sup> Diversa es la solución a la que recurre Santa María de Poblet para la instalación de una serie de "*deo devotae*" que integran la "*dominabus*" de Vimbodí, esto es, el grupo de mujeres que residen en un beaterio de su propio dominio, el cual se menciona por primera vez en 1194 y estando documentada la presencia de mujeres afines al cenobio en ese lugar en 1218 (ALTISENT, 1969, p. 7-14).

<sup>2281</sup> MONTSALVATGE, 1889-1919, XXIV, p. 170-171, 354-355, ap. XXIII.

<sup>2282</sup> GRÉLOIS, 2003, I, p. 487-490.

<sup>2283</sup> BAURY, 2012a, p. 119-120.

<sup>2284</sup> BARAUT, 1992-1993, p. 100, ap. 35; ESCUDER, 2016, p. 128, doc. 56. Precisamente, en el sometimiento que hace Guilla del monasterio a la autoridad episcopal se detecta un fenómeno especialmente recurrente en el vecino contexto languedociano, esto es, la preferencia de los obispos por los usos cistercienses como modelo institucional para las nuevas fundaciones monásticas con el objeto de regularizar ciertos grupos que observan algún tipo de religiosidad dentro de sus diócesis, y que les permite cierto control jurisdiccional sobre otras autoridades civiles o religiosas. Para un examen general de la cuestión: GRÉLOIS, 2003, p. 487-490; GRÉLOIS, 2017b, p. 32-51.

Distinto sería, en cambio, el relato para la congregación de Santa María de Valldemaria (Maçanet de la Selva, Girona), “*quae secundum regulam Clarevallis religiose vivendo*”,<sup>2285</sup> la cual vivía religiosamente según la regla de Clairvaux ya el 16 de mayo de 1158, cuando Bernardo Tort, arzobispo de Tarragona (1146-1163), y Berenguer de Llers, obispo de Girona (c. 1146- c. 1160), confirman sus bienes a Ricsenda, a quien se refieren como “*priorissae*” (priora). De hecho, la simple mención a esta vinculación de jerarquía ha hecho suponer, por lo precoz de su fundación, se tratara de un priorato dependiente de la abadía cisterciense femenina de Nonenque (Elona, Aveyron), de dónde, casi por inercia, se ha hecho proceder a sus monjas.<sup>2286</sup> No obstante, esta lógica que, desde el siglo XVII, presupone casi como un automatismo la necesaria dependencia entre abadías femeninas y la mediación con la Orden a través de una casa madre también de mujeres y por oposición al modelo que establece la intervención de un abad, acabó determinando la tesis del desplazamiento sistemático de religiosas desde una institución preexistente a una de nueva fundación con el objeto de transmitir así los valores cistercienses. Contra ello, se ha observado que la alusión más temprana a una jerarquización entre abadías femeninas en territorio peninsular no se da hasta el Capítulo de 27 de abril de 1189 que tuvo lugar en el monasterio de Las Huelgas<sup>2287</sup> en ocasión de la creación de una congregación de casas femeninas cistercienses castellano-leonesas que debían aglutinarse en torno a la *matrem ecclesiam* representada por la dicha abadía real. Su concreción documental se da en el acta de esa reunión<sup>2288</sup> y en un instrumento redactado a posteriori por las abadesas asistentes,<sup>2289</sup> y se manifiesta en forma de una reticencia expresada por las abadesas de Santa María de Perales y del monasterio bernardo femenino de Santa María de Gradefes (1168) (León) para pasar a depender de Las Huelgas, esgrimiendo ambas su obediencia a la casa de Santa María de la Caridad de Tulebras.<sup>2290</sup>

Cierto es que, la falta de otras pruebas que apoyen esta dependencia jurídica de la matriz navarra, y la escasez de ejemplos que documenten la circulación de monjas con la intención de “poblar” los nuevos conventos en el tercer cuarto del siglo XII, incluso en ámbito

<sup>2285</sup> ROIG, 1678, Cap. XIII, p. 478.

<sup>2286</sup> Se trata, en este caso, de un ejemplo de satelización con verosimilitud (PLADEVALL, 1991, p. 308; PUIGDEVALL, 1992, p. 8-9, 25; FUGUET, PLAZA, 1998, p. 121-122; CRUZADO, 2008, p. 9) pero de poca solvencia documental.

<sup>2287</sup> BAURY, 2012a, p. 123.

<sup>2288</sup> LIZOAIN, 1985-1987, I, p. 46-48, doc. 24.

<sup>2289</sup> LIZOAIN, 1985-1987, I, p. 48-51, doc. 25.

<sup>2290</sup> Semejante relación de filiación para con la casa de Tulebras se ha establecido para el monasterio de Santa María de San Salvador de Cañas en función de una misiva que alude a la liberación de obediencia de éste y de los cenobios de Perales y Gradefes por parte de Toda Ramírez, abadesa de Santa María de Tulebras, la cual fue redactada en 1199 por Urraca, su sucesora en el cargo, y que resulta imprescindible precisamente en este mismo contexto de resistencia ante la tentativa de supremacía jurídica de Las Huelgas (LIZOAIN, 1985-1987, I, p. 83-84, doc. 47). Para profundizar en esta cuestión con una revisión metódica de la literatura al respecto: ABELLA, 2015, p. 40-56.



francés,<sup>2291</sup> ha hecho pensar se tratara de una estrategia empleada con el fin de evitar someterse a la obediencia de Las Huelgas.<sup>2292</sup> Esta noción romántica, casi fílmica, del desfile frenético de monjas viajeras de un punto a otro de la Península debió alertar, sin duda, a J. Pasqual, y llevarlo a recelar de la propuesta historiográfica moderna abanderada por Á. Manrique que buscaba incasablemente la procedencia de las religiosas que conformaban cada nueva comunidad, desembocando, sin embargo, por su parte en un planteamiento poco verosímil, y que en lugar de ser revisitado por los sucesivos historiadores a la luz de la controversia sobre las cistercienses *pleno iure sine iure*, ha sido analizado desde la preocupación por rechazar los sinsentidos de *Colobres*. En consecuencia, tampoco se ha llegado a apuntar, por alternativa, una paráfrasis, una interpretación similar, casi igual al modelo metodológico castellano pero con ello distinta y ajustada a los supuestos que sugieren las fuentes y el contexto catalano-aragonés y que, de resultas de ello, permita ahondar en el caso de Oria Ramírez.

Sucede así que entre las referencias más tempranas a la que fuera segunda abadesa de Tulebras, una de ellas nos retrotrae hasta el 29 de enero de 1160 cuando el noble castellano Nuño Pérez de Lara, quien llegaría a ejercer cuatro años después la regencia del futuro rey de Castilla Alfonso VIII (r. 1158-1214), y su esposa, Teresa Fernández, durante el proceso fundacional del monasterio de Santa María de Perales entregaron los lugares de Zorita y Perales a "*Domnae Ozendae et sororibus Deo devotis secundum Ordinem de Cistellis ibi regulariter degentibus*".<sup>2293</sup> Que la identidad de "Doña Ozenda" corresponda a la de Ocenda Romeo se ha dado por supuesto en el marco de la pretendida afiliación del monasterio de Perales con Tulebras.<sup>2294</sup> Por extensión, que Oria Ramírez, primera abadesa de Vallbona, fuera la Ocenda Romeo que entre 1158 y 1173 estuvo al frente del cenobio navarro, debió fundarse de antiguo en la antigüedad de los documentos que refieren el viaje allí de Berenguela de Anglesola, como mínimo en la fiabilidad del recuerdo que transmite el necrológico del siglo XIII del *Códice de Blanca de Anglesola*. Sucede, también, que en la colección documental de Vallbona no hay memoria de la superiora desde el 13 de febrero de 1184<sup>2295</sup> al 10 de febrero de 1191, cuando se documenta por primera vez el abadiado de Ermesinda de Rubió (1191-

---

<sup>2291</sup> A. Grélois ha detectado sólo cuatro ejemplos documentados de sujeción jerárquica entre abadías femeninas en toda Francia para el siglo XII, los de las abadías femeninas de Belmont (Haute-Marne), Notre-Dame de l'Étanche (Rollainville, Vosges), Ounans (Jura, Bourgogne) y Notre-Dame des Trois Vallées (La Bussière-sur-Ouche, Bourgogne) (GRÉLOIS, 2003, p. 422-423; GRÉLOIS, 2011, p. 141-186), y otro de desplazamiento de religiosas: GRÉLOIS, 2003, p. 421. Para el estudio de otros casos potenciales, siempre escasos: BAURY, 2012a, p. 125-126.

<sup>2292</sup> D'EMILIO, 2005, p. 198-199; BAURY, 2012a, p. 123; CAVERO, 2013, p. 67-86; ABELLA, 2015, p. 64.

<sup>2293</sup> CASAS CASTELLS, 2004, II, p. 496-497, doc. 1.

<sup>2294</sup> COLOMBÁS, 1987, p. 94.

<sup>2295</sup> Coincide esta fecha con una donación a favor del convento que realiza Guillermo de Tàrrega de un paso fluvial de obra, dónde ya no se menciona a la abadesa: FULLOLA, 1794, f. 214r; PIQUER I JOVER, 1978, p. 56; PIQUER I JOVER, 1990, p. 56.

1229). Que la prelatura de Oria Ramírez se extendiera desde 1158 a 1184, o bien, hasta 1191 y, por tanto, durante veintiséis o treinta y ocho años, según evidentemente el cómputo total que aún el gobierno primero de Tulebras y después de Vallbona,<sup>2296</sup> no es necesariamente exagerado si se contempla que su sucesora en el cargo para el caso leridano ostentó la dignidad durante otros casi cuarenta años. Su traslado de una a otra comunidad acompañada por un séquito de monjas, sí converge, en cambio, en medio de la diatriba apenas mencionada.

Paradójicamente, no fue ella la única prelada de su convento a la que se hizo directamente responsable de la introducción del ordo en estas tierras, pues así es también insinuado por Á. Manrique para con los inciertos orígenes del monasterio zaragozano de Santa María de Trasobares (Aranda, Zaragoza), en función de un instrumento original en latín, desafortunadamente desaparecido, y que transcribe para dar a conocer la concesión que el rey, Alfonso II, el Casto, hace en noviembre de 1188 a la iglesia de Santa María, “*et Beato Ordine Cisterciensi, et vobis Domina Toda Ramírez, et Sanctimonialibus vobiscum ibi venientibus*”,<sup>2297</sup> es decir, a la Orden del Císter, a Doña Toda Ramírez, y a las monjas allí particularmente venidas y las que hubieran de venir, de la villa de Trasobares “*ad edificandum ibi Religionis Monasterium*”, para que con ello se edifique un “monasterio de religión”. Sería Toda Ramírez sucesora, precisamente, de Ocenda Romeo en la gobernanza de Tulebras, y las religiosas expresamente venidas al Reino de Aragón, algunas de las de aquella congregación.<sup>2298</sup> No obstante, aún y pudiendo recelar de la conveniencia del verso, otra documentación más o menos coetánea al momento de la fundación, da cuenta de la donación que en junio de 1191, el mismo monarca hace al monasterio de Trasobares y a Toda Ramírez, “*eiusdem loci abbatise*” quien, por tanto, ejerce ya con seguridad como abadesa del mismo, de la villa de Borja (Campo de Borja, Zaragoza) junto con una pareja de sarracenos.<sup>2299</sup> Mientras que, un diploma fechado a 14 de septiembre de 1193, registra ya la oblación que otra dama, de nombre también Toda e hija del señor de Moncayo, realiza al cenobio, a su abadesa Toda Ramírez y “*ad illam ordinem Santi Benedicti, et de Cistels*”.<sup>2300</sup>

Siendo así, la primera diferencia significativa respecto de los monasterios castellano-leoneses de los que se puede intuir cierto vínculo con el monasterio navarro, sea este o no de

<sup>2296</sup> Según el estudio de G. Colombás sobre el monasterio de Santa María de la Caridad de Tulebras, Ocenda Romeo es citada como priora del mismo en 1151, mientras que no es hasta 1158 cuando figura en la documentación como prelada: COLOMBÁS, 1987, p. 72.

<sup>2297</sup> MANRIQUE, 1642-1649, III, p. 218.

<sup>2298</sup> Que para 1188 Toda Ramírez estuviera ya al frente de la comunidad de Trasobares resulta plausible si se considera que, según G. Colombás, el último instrumento en que figura como abadesa de Tulebras se fecha en 1186 (COLOMBÁS, 1987, p. 73).

<sup>2299</sup> MANRIQUE, 1642-1649, III, p. 218. Para una transcripción reciente del documento original: GIMÉNEZ SENA, 2012-2013, p. 69-70, doc. 2.

<sup>2300</sup> GIMÉNEZ SENA, 2012-2013, p. 71-72, doc. 3.

tipo institucional,<sup>2301</sup> esto es, Santa María de Perales, Santa María de Gradefes y Santa María de San Salvador de Cañas, consiste en que, tanto Oria Ramírez como Toda Ramírez, una vez sellado su gobierno sobre la casa navarra, acaban ejerciendo una nueva prelatura en el convento al que se trasladan. En ambos casos, así en Vallbona como en Trasobares, se trata, además y también por contraste con los anteriores, no de cenobios de nueva creación cuya observancia de los cánones cistercienses se detecta desde el momento mismo de su fundación, sino de conventos cuya trayectoria y actividad se retrotrae años, si no décadas atrás, con comunidades femeninas que surgen no del seno de Tulebras, sino del ámbito local, estando ya formadas y profesadas en los preceptos benedictinos cuando las primeras abadesas del Císter llegan para ocupar esa dignidad,<sup>2302</sup> reformando o, si se quiere, reformulando entonces el proyecto inicial, casualmente, y también para ambos, mediando antes la intervención de Alfonso II, el Casto.

Otros indicios, los mismos que J. Pasqual y otros leyeron como probatorios de la existencia de la abadía de *Colobres*,<sup>2303</sup> se hallan en el testamento de Ramón de Anglesola dónde, para el traspaso de sus propiedades, interpone a la “*abatisse*” (abadesa) venida de Tulebras la condición de habitar en la iglesia de Vallbona, determinando que en caso de incumplimiento, sus monjas pudieran elegir otra “*priorissam*” (priora).<sup>2304</sup> La cláusula sobre el establecimiento allí de su residencia permanente sería, cuanto menos, indiciaria, de que la superiora no procedía, como sí la misma Berenguela de Anglesola, la sucesora en el cargo de la primera, Ermesinda de Rubió y la de ésta, Eldiarda de Àger, de entre los miembros que integran el grupo eremita de Ramón de Anglesola,<sup>2305</sup> sino de otra casa abacial, ya fuera o no

<sup>2301</sup> D'EMILIO, 2015, p. 266-267.

<sup>2302</sup> Los orígenes de Santa María de Trasobares se han rastreado hasta 1162 cuando se constituye en un emplazamiento situado entre Luceni (Zaragoza) y Alcalá de Ebro (Zaragoza) un beaterio que más tarde se trasladará al margen izquierdo del río Isuela: BLANCO, 1949, p. 140; COLOMBÁS, 1987, p. 98; GIMÉNEZ SENA, 2012-2012, p. 13-75.

<sup>2303</sup> PASQUAL, 1800, p. 15-20; SANS I TRAVÉ, 1999, p. 984-988; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 85-90; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 38-43. J. J. Piquer todavía se pregunta si no pudo ser Oria Ramírez abadesa antes de *Colobres*, algo que J. Pasqual y otros que lo siguen dan por descontado: PASQUAL, 1800, p. 13, 15-20; PASQUAL, 1837 (1991), p. 12; BERGADÀ, 1926ñ, p. 5; LLADONOSA, 1957, p. 18; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 81; PIQUER I JOVER, 1978, p. 35; PIQUER I JOVER, 1990, p. 35; SANS I TRAVÉ, 1999, p. 982; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 83, 85-90; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 35; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 21.

<sup>2304</sup> PASQUAL, 1800, p. 13-14, 140-141; PASQUAL, 1837 (1991), p. 7, 10-11; BERGADÀ, 1925, p. 112; LLADONOSA, 1957, p. 19; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 80-81, doc. 10; PIQUER I JOVER, 1978, p. 35; PIQUER I JOVER, 1990, p. 35; SANS I TRAVÉ, 1999, p. 984-988; PETIT, 2001, p. 88; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 84; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 38-43. *Vide supra*.

<sup>2305</sup> El caso de Ermesinda de Rubió, a quien el *Código de Blanca de Anglesola* atribuye “*quam nutritiv sanctus Raymundus*” (PASQUAL, 1800, p. 11, 26, 144; PASQUAL, 1837 (1991), p. 14-15; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 108;) es particularmente significativo pues su pertenencia a la comunidad eremítica le valió el sobrenombre de “Boscana”, por haber vivido en las celdas del bosque. Sobre esta cuestión: PASQUAL, 1800, p. 11, 26, 144; RIPOLL, 1837 (1991), p. 43-44; LLADONOSA, 1957, p. 18; PIQUER I JOVER, 1978, p. 58; PIQUER I JOVER, 1990, p. 58; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 82, 94. Sobre la pertenencia temprana de Berenguela de Anglesola y su hija, Eldiarda de Àger, a la comunidad de Ramón de Anglesola: PASQUAL, 1837 (1991), p. 8.

local. Pero es que, además, las alusiones inequívocas del asceta tanto al título abacial como después al prioral en el mismo documento, podrían ser indicativas precisamente, tanto la segunda de una cierta vinculación, ni que sea a nivel figurativo, para con la casa madre de la que salió Oria Ramírez, -Tulebras-, como la primera de la intención de que la nueva fundación se constituyera con total independencia de cualquier institución femenina preexistente.<sup>2306</sup>

### 6.1. a.6) De consenso *stricto sensu*

A la luz de tanto misterio sobre lo ocurrido hasta 1174, cuando de forma documental y más o menos fehaciente se puede dar por cierta la creación de un establecimiento monástico femenino en Vallbona, cabría alguna desambiguación y, de hecho, toda la complicación anterior se resolvería si consideráramos que ya en 1171, como indica J. M. Sans, el núcleo eremítico alrededor de la zona norte de la Sierra del Tallat estaría disgregado en dos o tres centros diferentes, los de Vallbona, el Santo Espíritu y quizá, como propone el mismo autor, el del castillo de Colobers,<sup>2307</sup> con sus respectivas iglesias de Santa María, Santa Lucía y San Juan, y que ya antes o a partir de entonces, es decir, incluso durante la expansión de la obra de Ramón de Anglesola a los eremitorios de Cérvoles y Poboleda, el anacoreta pudo haber organizado los dos o tres grupos antedichos bajo la observancia de la regla de san Benito, -que no de la Orden cisterciense-,<sup>2308</sup> y continuar aún después siendo el superior de todos ellos, no sólo en lo que se refiere a la instrucción espiritual sino también como titular por derecho de casi todas sus propiedades. Que todos esos eremitorios estuvieran constituidos por grupos mixtos es ciertamente cuestionable, tratándose seguramente de comunidades masculinas, salvo, por supuesto, para el caso de Vallbona y por lo menos hasta 1171/1172, como parece avalarlo la presencia allí de hombres y mujeres, designados documentalmente como "*fratres et sorores*", como mínimo desde la donación de Pedro de Valdaria del 26 de junio de 1169, cuando así se refieren por primera vez.<sup>2309</sup>

---

<sup>2306</sup> Siendo así que Vallbona no se constituye, con la llegada de Oria Ramírez en 1176, en una filial del monasterio de Santa María de la Caridad de Tulebras, sino que su vínculo para con la casa navarra sólo es figurativo y está representado por Oria Ramírez.

<sup>2307</sup> SANS I TRAVÉ, 1999, p. 973; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 23, 38.

<sup>2308</sup> La observancia benedictina "de manera *sui generis*" se mantiene, según J. J. Piquer hasta 1176: PIQUER I JOVER, 1978, p. 13-14, 39; PIQUER I JOVER, 1990, p. 13-14; 39). El funcionamiento del eremitorio de Vallbona debe entenderse similar al de los otros creados por Ramón de Anglesola, como el de Poboleda que también se sabe organizado bajo la regla benedictina. Para la organización del eremitorio de Poboleda: ALTISENT, 1968, p. 141-149.

<sup>2309</sup> Detecta la primera mención documentada a una agrupación mixta en 1169, J. Pasqual: PASQUAL, 1800, p. 3-4; PASQUAL, 1837 (1991), p. 7 Cfr. BERGADÀ, 1926p, p. 5; LLADONOSA, 1957, p. 27; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 78; PIQUER I JOVER, 1978, p. 12; PIQUER I JOVER, 1990, p. 12; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 77.

Lo que es más difícil de esclarecer es si, como sugiere N. Petit, las religiosas de Vallbona se dividieron hacia 1172/1173 formando algunas de ellas un segmento separado que respaldaría Berenguela de Anglesola y sería dirigido por Beatriz ante la ausencia del líder, mientras que las otras seguirían integradas en la comunidad mixta,<sup>2310</sup> o si, por el contrario, la tutela de todas las mujeres, como parece más plausible, fue cedida provisionalmente por Ramón de Anglesola a la noble con la idea de ambos en mente y de consenso *stricto sensu* de constituir una fundación monástica femenina autónoma, que contó con una priora, aún siendo él todavía supervisor de la misma, y que empezó a recibir el favor de la corona y de la nobleza desde 1174.<sup>2311</sup> Siendo así, las religiosas (“*sorores*”, “*sorum*” y “*sanctimonialibus*”) seguirán sencillamente los mandatos de la regla benedictina hasta 1176, cuando la venida de Oria Ramírez predispone la asimilación, por su parte, de los valores propugnados por el Císter. Para entonces la comunidad está integrada, por lo menos, por la abadesa y tres monjas, Beatriz de Montcada, Valencia y Romana, quien además ejerce como sacristana.<sup>2312</sup> Es de suponer, igualmente, que los eremitas de Vallbona se irían trasladando desde 1171 hacia los focos secundarios del Santo Espíritu y del castillo de Colobrers, y a los eremitorios de Les Garrigues y El Priorat,<sup>2313</sup> de modo que la congregación estará constituida ya en 1174, como así se cita en la venta de Berenguer de Cardona del 25 de agosto de ese año, sólo por “*sanctimonialibus*”, mientras que los “*fratrum*” que refiere el diploma de la donación de Arsenda de 1175 ejercerían, como la pareja de frailes, Poncio y Bernardo de Navaes, que todavía en 1176 se mencionan

<sup>2310</sup> PETIT, 2001, p. 90-92; PETIT, 2005b, p. 57. Esta coexistencia entre una comunidad de mujeres y otra dúplice la defiende también G. Gonzalvo: GONZALVO, 2003a, p. 19.

<sup>2311</sup> J. Pasqual adjudica a Berenguela de Anglesola el honor de haber sido responsable de la organización regular de una comunidad femenina: PASQUAL, 1837 (1991), p. 9, 15.

<sup>2312</sup> Así se desprende del documento antes mencionado que relaciona a Gombaldo de Talam con el convento (SOLSONA, 1967, p. 327).

<sup>2313</sup> Así lo considera J. M. Sans (SANS I TRAVÉ, 1999, p. 981; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 34. Es de la opinión J. J. Piquer, en base a su convencimiento sobre el largo mantenimiento de una comunidad doble, de que los eremitas hombres no empiezan el traslado hacia los eremitorios de Cérvoles y el Montsant hasta 1174/1175 (PIQUER I JOVER, 1978, p. 14, 46; PIQUER I JOVER, 1990, p. 14, 46). J. M. Sans entiende, además, que tras la muerte de Ramón de Anglesola, los eremitas tanto de Cérvoles como de Poboleda quedaron supeditados a la autoridad del convento de Vallbona. Esto se puede sostener, si a caso, para el segundo eremitorio pues sirviéndonos del mismo argumento que emplea el autor, cuando Gombaldo de Talam, siendo ya ermitaño de Poboleda, vende la viña de Verdú (SOLSONA, 1967, p. 327) determina que los beneficiarios, Pedro de Prefanosa, Ramón de Vilanova y sus esposas, paguen a cambio anualmente censos a las religiosas de Vallbona (SANS I TRAVÉ, 1999, p. 974-975). Es más dudoso para el caso de Cérvoles que, según se estipula, en el acuerdo con el monasterio de Santa María de Poblet, debe quedar bajo la dependencia de este cenobio aún y tras el traspaso del célebre anacoreta (SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 45). Sobre esta última cuestión: *Vide supra*. De hecho, Hugo, abad de Santa María de Poblet, el 29 de octubre de 1180 enajena la granja de Cérvoles a los obispos de Huesca y de Pamplona, Esteban de San Martín y Pedro (PONS I MARQUÈS, 1938, p. 93-94, doc. 159, 160). A pesar de ello, el cenobio populetano todavía llevará a cabo una permuta con el convento el 13 de abril de 1213 para que Vallbona renunciara a los derechos que todavía poseía sobre la granja de Cérvoles (PASQUAL, 1800, p. 29-30; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 91-92, doc. 22; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 97-98). Por otro lado, cierto es, también, que la referencia en el testamento de Ramón de Anglesola a las “*sanctimoniales que manent in ecclesia de Vallebona*” (PASQUAL, 1800, p. 13-14, 140-141; PASQUAL, 1837 (1991), p. 10-11; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 80-81, doc. 10; PIQUER I JOVER, 1978, p. 35; PIQUER I JOVER, 1990; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 84), es decir, a las religiosas que decidan permanecer en Vallbona, es indicativa, en cualquier caso, de una cierta circulación de personas.

como miembros del convento,<sup>2314</sup> simplemente como monjes ordenados encargados de la *cura monialum*, es decir, presbíteros y, por tanto, como los miembros del clero imprescindibles para proveer a las monjas la celebración de los oficios.

Nada de todo ello permite explicar, sin embargo, por qué como recuerda el anónimo de mediados del siglo XVII, Ramón de Anglesola fue “(...) *persuadit y induit per dona Beringuera (...) la qual (...) per visions y revelacions li fonch antes revelat lo estat monastich y lo fruit gran avia de redundar si allí ahont lo hermita St. estave enterrat se edificas monestir de demas sots lo sagrat ordre de cistells, per esser dama de auctoritat y tinguda per sancta per la vida aspre y penitencia feu després que era viuda (...) fonch cosa facil lo persuadir a dit don Ramon de Vallbona donas y concedis dit territori y siti franch y libere (...) (sic)*”,<sup>2315</sup> ni por qué tanto este anónimo como la historiografía hacen emerger a Berengueta de Anglesola tal que un elemento exógeno que, ajeno al relato y como por revelación y devoción al santo, decide promover una fundación monástica. Cabría suponer, por lo menos, que su capacidad de persuasión se nutrió de algún tipo de relación previa entre ambos.

Tradicionalmente se defendió la tesis de un supuesto parentesco por la pertenencia de ambos a la misma casa de Anglesola,<sup>2316</sup> aunque hoy se descarta por basarse esa información en un dato contenido en la “hagiografía”,<sup>2317</sup> en concreto, un añadido manuscrito que reza “*de Angularia oriundus*”; una interpolación de cronología posterior a la redacción original del texto, y de la que se intuye responsable a alguna de las abadesas de Vallbona de la casa de Anglesola, a la que se acusa, con ello, de haber querido renombrar la dignidad del fundador y, por extensión, la de su propia familia.<sup>2318</sup> En realidad, los lazos familiares del asceta han sido rastreados hasta la figura de su hermano, Polúculo,<sup>2319</sup> y son en todo diversos de los de la dama. Berengueta de Anglesola nace en el seno de una dinastía noble, fruto del casamiento de

<sup>2314</sup> SANS I TRAVÉ, 1999, p. 981; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 34.

<sup>2315</sup> ROVIRA, 1991, p. 21-22.

<sup>2316</sup> PASQUAL, 1800, p. 135-140; BERGADÀ, 1906, p. 100-106; PASQUAL, 1837 (1991), p. 12-13; RIPOLL, 1837 (1991), p. 33; LLADONOSA, 1957, p. 16, 18. No puede obviarse que Ramón de Anglesola conoce personalmente a la familia de Berengueta de Anglesola, en tanto en el documento de oblación ya aludido de Gombaldo de Talarn (ALTISENT, 1968, p. 141-149, esp. 149; ALTISENT, 1993, p. 352, doc. 470), en virtud del cual se entrega literalmente en manos del eremita, firman como testigos su padre, Berenguer Arnaldo de Anglesola y su hermano, Guillermo I, de Anglesola. También debe tenerse en consideración que son los suegros de Berengueta de Anglesola, Guillermo II, de Cervera, y su mujer, Ermesinda, los que de algún modo contribuyen a frustrar la iniciativa de Ramón de Anglesola de fundar un cenobio benedictino en Cérvoles al donar en 1163 a Poblet el dominio feudal de ese lugar: *Vide supra*.

<sup>2317</sup> *Vide supra*.

<sup>2318</sup> J. Pasqual transcribe el añadido literalmente (PASQUAL, 1837 (1991), p. 12-13), comentando pueda tratarse de un descuido (PASQUAL, 1775-1825, IX, p. 727), y R. Bergadà, en su copia, incorpora sin más el dato (BERGADÀ, 1906, p. 100), sobre el cual plantea ya sus sospechas J. J. Piquer (PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 83; PIQUER I JOVER, 1978, p. 37; PIQUER I JOVER, 1990, p. 37-38) y así se ha mantenido cuestionado en lo sucesivo: SANS I TRAVÉ, 1999, p. 964-965; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 12-13; PETIT, 2001, p. 85.

<sup>2319</sup> MORERA, 1897-1967, I, p. 659. Sobre noticias específicas que refieran a los parientes de Ramón de Anglesola: PONS I MARQUÈS, 1938, p. 40, 86, 99-100, doc. 72, 148, 167 Cfr. FARRÉ, 1987, p. 28; PETIT, 2001, p. 85.

Guilga con Berenguer Arnaldo de Anglesola, quien en 1139 se convirtiera en señor de Bellpuig (Urgell, Lleida) al jurar vasallaje a Ramón Berenguer IV,<sup>2320</sup> y detentara también el señorío de Verdú (Urgell, Lleida).<sup>2321</sup> Se conoce, sin embargo, que esta pareja inicia su andadura documentada no entonces sino cuatro años antes, cuando Bernardo Amado de Claramunt, vizconde de Cardona, les enfeuda el castillo de Maldà (Urgell, Lleida) y adquieren en alodio el castillo de Sant Martí de Maldà. Será ésta una posesión que se dilata en el tiempo pues el mismo Berenguer Arnaldo de Anglesola aparece como firmante del instrumento por el cual en 1152 Pedro de Valdaria encomienda el castillo de Maldanell (Maldà, Urgell, Lleida), el de Llorens (Llorenç de Rocafort, Sant Martí de Maldà, Sant Martí de Riucorb, Urgell, Lleida) y el de Maldà a Bernardo de Conil y, por tanto, como garante de una operación realizada por los mismos nobles que en 1157 ceden a Ramón de Anglesola el lugar de Vallbona.<sup>2322</sup> Es de saber, además, que sus transacciones afectan no sólo a ellos, sino de igual modo a sus parientes y, en particular, a los Guardia y, de entre ellos Ramón, a quien en 1156 Berenguer Arnaldo de Anglesola junto a su segunda esposa, Adalesia, empeña las décimas de los alodios que poseen en Seana (Bellpuig, Urgell, Lleida), Barbens (Plana d'Urgell, Lleida) y Paganell (Anglesola, Urgell, Lleida).<sup>2323</sup>

Es así que Berenguela de Anglesola está emparentada, por filiación, con quienes ostentan la propiedad de un importante grueso territorial justo en la zona norte de la sierra del Tallat. Por matrimonio es otro cantar y resulta que su marido, aunque siendo de una línea distinta, pertenece al mismo linaje que Ramón de Cervera, el mismo noble que en 1157 entrega al ermitaño el “alodio de Santa María” emplazado en el valle de Vallbona, y que en 1164 le cede también a Ramón de Anglesola el ya célebre castro de Colobrers. Y con ello parece que, aún por casamiento, también existe una conexión con quienes como señores de l'Espluga Jussana (L'Espluga de Francolí, Conca de Barberà, Tarragona), el Tallat (Vallbona de les Monges, Urgell, Lleida) y Passanant (Conca de Barberà, Tarragona) dominan otra amplia demarcación, en este caso, en las vertientes este y sur de la misma sierra del Tallat.<sup>2324</sup>

---

<sup>2320</sup> ALTISENT, 1993, p. 93-94, doc. 93.

<sup>2321</sup> Corresponde a J. Ripoll la primera recopilación biográfica verosímil sobre Berenguela de Anglesola, al que sigue fielmente F. Bergadà (RIPOLL, 1937 (1991), p. 32-33 Cfr. BERGADÀ, 1926b, p. 7-8; BERGADÀ, 1926d, p. 5-6; BERGADÀ, 1926e, p. 6-7; BERGADÀ, 1926f, p. 6-7; BERGADÀ, 1926g, p. 5-6; BERGADÀ, 1926h, p. 5-6; BERGADÀ, 1926i, p. 7-8; BERGADÀ, 1926j, p. 5-6. A tenor de ello y sobre la donación del señorío de Bellpuig, también llamado de “*Pujols rubiols*”: RIPOLL, 1937 (1991), p. 32. J. Pasqual hizo erróneamente a Berenguela de Anglesola hija de Poncio II, de Cervera, esposo de la infanta Almodis de Barcelona, quien fue hermana del conde de Barcelona, Ramón Berenguer III, y vizconde de Bas (c. 1117-1155): PASQUAL, 1837 (1991), p. 22-23 Cfr. BERGADÀ, 1926a, p. 7-8.

<sup>2322</sup> ALTISENT, 1993, p. 86-87, doc. 83.

<sup>2323</sup> ALTISENT, 1993, p. 163, doc. 193.

<sup>2324</sup> RIPOLL, 1837 (1991), p. 38; ALTISENT, 1966, p. 131-214; SANS I TRAVÉ, 1999, p. 971; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 21. Sobre las relaciones de interdependencia nobiliaria del matrimonio Berenguela de Anglesola-Guillermo III, de Cervera: SANS I TRAVÉ, 1998, p. 757-783.

Así, a quienes procuraron miniaturizar el retrato prosopográfico de Berenguela de Anglesola como quien se acerca a un *mirabilia* con la tensión de intentar moralizarlo, pudiera criticarse también el haber considerado sólo de soslayo algunas de las señas imprescindibles que revela la noticia atesorada en el necrológico medieval y el abaciología moderno, entre ellas, el que al tomar las riendas, en lugar de profesar como religiosa, mantuviera su condición de legada, emulando así a otras tantas mujeres de noble linaje quienes la precedieron y todavía sucederán en el impulso fundacional de otros monasterios femeninos no sólo en Cataluña, sino incluso en la vecina Aragón, contándose entre los muchos casos y siendo quizá de los más ilustrativos, los de la condesa de Urgell, Sancha Ramírez, con Santa María de Santa Cruz de la Serós (La Jacetania, Huesca) en el último cuarto del siglo XI, y el de la antedicha reina consorte de la Corona de Aragón, Sancha de Castilla, con Santa María de Sigüenza (Los Monegros, Huesca) (c. 1184-1188). De hecho, como también hicieron éstas, la de Vallbona ejercerá como "*domina*" (doña, *dueña*) y, por tanto, no como abadesa, ni priora,<sup>2325</sup> sino como administradora de los bienes del cenobio, tramitando en primera persona las donaciones de personas y derechos materiales e inmateriales, lo que al mismo tiempo le permitió, como a las anteriores, conservar el control sobre su propio patrimonio.

Quizá, en realidad, de haberse querido escudriñar con mayor atención en el pasado de Berenguela de Anglesola, por lo menos sin la grandilocuencia de tenerlo por una de las páginas *hispéricas* de esta historia, se habría reparado antes en que, en su caso, sus intereses hacia Vallbona fueron condicionados por las estipulaciones fijadas en las últimas voluntades de su esposo, emitidas oficialmente el 26 de abril de 1173,<sup>2326</sup> y según las cuales si volvía a desposarse perdía la tutela de sus hijos así como la capacidad para gestionar las propiedades que, en virtud de su dote, su padre había aportado al matrimonio, -esto es el señorío de Verdú-<sup>2327</sup>, así como las heredadas por ella misma y por sus descendientes, por entonces menores de edad. El uso y costumbre de parte de los testadores varones de imponer la viudedad como cláusula hereditaria para que sus esposas puedan preservar, a todos los efectos, el usufructo de los bienes que detentan por dote y esponsalicio, prevalecerá como hábito entre las casas nobiliarias catalanas y aragonesas todavía durante todo el siglo XII, sin ser excepcional por ende la disposición de Guillermo III, de Cervera, para con su mujer. Que ello actuara como detonante para que, a continuación, ella hallara en el monacato el resquicio para obrar como *domina* y, por tanto, para actuar jurídicamente sin penalización alguna, tampoco traiciona en

---

<sup>2325</sup> Cabe insistir en rechazar la profesión de Berenguela de Anglesola como monja de Vallbona que la literatura da como un hecho: GONZALVO, SANS I TRAVÉ, 1998, p. 20.

<sup>2326</sup> Sobre el testamento de Guillermo III, de Cervera: RIPOLL, 1937 (1991), p. 31; SANS I TRAVÉ, 1999, p. 974. *Vide Supra*.

<sup>2327</sup> Berenguer Arnaldo de Anglesola otorga en dote el 18 de abril de 1164 a su hija, Berenguela de Anglesola, la villa de Verdú: RIPOLL, 1837 (1991), p. 31; ALTISENT, 1993, p. 205, doc. 258.



absoluto la norma. De ahí también que, además de su compromiso y predisposición hacia una nueva fundación cenobítica, Berenguela de Anglesola precipitara el ingreso de su hija, Eldiarda de Áger, en la comunidad de Vallbona, una vez hubo ésta enviudado.<sup>2328</sup> Lo del Císter, sin embargo, tampoco le vino a ella, por supuesto, por voz de la providencia.

Lo dicho hasta ahora inclina la balanza a favor de no incendiar el debate sobre el proceso fundacional con una propuesta de género que superponga el empuje femenino al ánimo masculino y viceversa, sino por el contrario, en pro de privilegiar un esfuerzo socrático para considerar una coyuntura salomónica. Por ello, nada es posible sino una glosa, tanto de la tesis defendida por N. Petit, en función de la cual sustrae a Ramón de Anglesola la iniciativa para la organización de los miembros femeninos de su eremitorio de Vallbona como comunidad regular,<sup>2329</sup> como de la de J. M. Sans, quien le concede a él todo el protagonismo, pues ha de considerarse, ante todo, que es al anacoreta y sólo a él a quien se debe, primero, la observancia de parte de sus ermitaños, -tanto hombres como mujeres-, de los preceptos benedictinos y, segundo, la única colocación oficial que existe, por lo menos documentalmente, de esas mismas religiosas bajo la autoridad de una abadesa perteneciente a una casa cenobítica del Císter. Ello supone que, aunque, -como se verá-, la profesión en los valores cistercienses no fuera necesariamente motivada ni por Ramón de Anglesola ni por Berenguela de Anglesola, el asceta tuvo poder y control sobre el destino de sus monjas hasta el momento mismo de su muerte el 9 de abril de 1176, pues era él propietario de todos los bienes. Pero, a la vez, cosa distinta es que, ante su deseo de seguir administrando en lo material y lo espiritual el resto de experiencias eremíticas, decidiera contar con el auxilio de Berenguela de Anglesola para ocuparse de la gestión económica y cotidiana de la nueva casa femenina cenobítica, teniendo en cuenta, además, que el acuerdo con Santa María de Poblet y la multiplicación de agrupaciones masculinas justo a partir de 1170/1171 seguramente lo persuadieron a buscar salida al único reducto femenino que tutelaba, el de Vallbona, pero sin menospreciar que esta situación coincide, también, en el tiempo con la viudedad de Berenguela de Anglesola y que, con ello, la creación entonces de una fundación monástica femenina sirvió a la noble al remedio de sus propios intereses.

---

<sup>2328</sup> PASQUAL, 1837 (1991), p. 25-26; SANS I TRAVÉ, 1998, p. 757-783.

<sup>2329</sup> PETIT, 2005b, p. 60-62.

### 6.1. b) Protección regia y observancia cisterciense

Cuando casi veinte años después de la fundación de Santa María de Valldemaria se gesta para Vallbona el proyecto de una fundación monástica para mujeres cisterciense, su germen conceptual está ya muy lejos de la espiritualidad bernarda que rezuma el "*locum illum ad honorem Dei magnis laboribus eremo inter vepres, et spinas primum, ac noviter aedificaverunt*",<sup>2330</sup> es decir, el lugar que Ricsenda y sus monjas edificaron primero y *ex nihilo* en honor a Dios "con grandes trabajos en un yermo entre zarzas y espinas"; unos valores, por tanto, que desde luego favorecían la dinamización de una zona inculta y prácticamente deshabitada al seguir, como se observa, las directrices del ideal económico del Císter según fuera establecido en época de Étienne Harding<sup>2331</sup> y, en función del cual, las rentas del monasterio se deberían primero y primordialmente al esfuerzo individual y al trabajo manual de sus monjes.<sup>2332</sup> Para entonces, aquí esa labor, tal y como empezaron y según les fuera encomendada por la nobleza local después, había sido ya desempeñada en buena medida por Ramón de Anglesola y sus ermitaños.

Tampoco puede aplicarse a Vallbona, como a ninguna de las tres instituciones femeninas del Císter creadas *ex novo*, -por distinción de las que serán constituidas contemporáneamente o inmediatamente después por incorporación y, por tanto, por afiliación a ellas-, esto es a Santa María de Casbas, Santa María de les Franqueses y Santa María de Trasobares, que fueran instaladas en los límites de la frontera cristiana, por aquel momento muy al Sur de los territorios dónde fueron a establecerse sino que, al contrario, fueron a ubicarse en lugares dónde el proceso de reorganización feudal ya había sido consolidado casi medio siglo atrás, incluso para el caso de Vallbona, el más próximo a plazas importantes como Lleida, Siurana y Prades que habían sido recuperadas ya un par de décadas antes. De ahí, que el rol "colonizador" y de repoblación que tradicionalmente, con mayor o menor acierto, se ha asociado a las fundaciones masculinas del Císter en la Corona de Aragón,<sup>2333</sup> poco o nada tenga que ver con sus fundaciones femeninas.

<sup>2330</sup> ROIG, 1678, Cap. XIII, p. 478.

<sup>2331</sup> Para la relación normativa secular del Císter: *Textos constitucionals de la Congregació Cistercenca de la Corona d'Aragó*, 1990, esp. Vol. I.

<sup>2332</sup> Sobre la renuncia progresiva a los ideales primitivos de la "economía cisterciense", en particular en los monasterios femeninos y para establecer una comparativa con el escenario peninsular y, especialmente, castellano-leonés: PÉREZ-EMBID, 1986, p. 761-796; PÉREZ-EMBID, 1989, p. 1077-1125; BAURY, 2012b, p. 1067-1079.

<sup>2333</sup> SANTACANA, 1974; BOLÒS, 2005, p. 35-69; OBIOLS, 2005, p. 144-145. Para una visión general sobre el fenómeno dinamizador asociado a la economía cisterciense: GIMPEL, 1981, p. 7-9; BERMAN, 1986. Un enfoque crítico de la relación historiográfica entre el Císter y la feudalización o reestructuración económica de los territorios se halla en: ALFONSO, 1993, p. 11-40.

Seguramente también resulte algo vaga la función que les atribuye E. Guinot como “pàrking” de “filles fadrines de la noblesa i el patriciat”.<sup>2334</sup> No obstante, sí es cierto que para las abadías fundadas en el último tercio del siglo XII, el éxito económico basado en la exigencia de los monjes para las casas masculinas, y de los familiares o *conversi* para ambas, y que determina la autosuficiencia preconizada en los primeros tiempos, ha derivado ya en un modelo financiero distinto o, si se quiere, más amplio<sup>2335</sup> y que contempla la obtención de ingresos no sólo de las rentas generadas por la propiedad útil de la tierra y su explotación directa, -que también-, sino igualmente de las recibidas por las cargas o impuestos que las comunidades, como propietarias eminentes de un terreno, gravan a la masa campesina al cederles la tenencia provisional de esas tierras, así como, y siendo ésta su principal provisión, por lo menos en las décadas sucesivas a la fundación, de los frutos que deducen por el rendimiento de otras tantas heredades y aportaciones numerarias que con cierta periodicidad les son donadas tanto por la monarquía como la nobleza, las cuales, además, cabe colocar al margen de la donación de los fundadores para su dotación inicial y que, para el escenario peninsular, brota de estas mismas fuentes.

De ahí que el sistema para conformar el grueso patrimonial de una congregación bernarda y las rentas que permiten su funcionamiento doméstico se correspondan ahora con un modelo monástico que, aunque en lo religioso defiende la pobreza y la racionalización, paradójicamente en lo organizativo encuentra su principal base económica en el estamento nobiliario. Con ello, el Císter resulta susceptible a una cierta feudalización que,<sup>2336</sup> por lo menos se ajusta claramente, si no tanto a las instituciones de hombres, sí a las femeninas, generalmente, recordemos, sin afiliación institucional con la Orden y, por tanto, sin agentes de censura que aseguren una gestión autónoma e independiente de la intervención de los miembros de la aristocracia, de cuyo seno proceden además fundamentalmente las religiosas, y los cuales, a través de ellas, -cuando no ellas mismas-, o en virtud de sus ofrendas, se asegurarán el ejercicio de ciertas prerrogativas de patronazgo que adquieren las más diversas formas.

---

<sup>2334</sup> GUINOT, 2001, p. 134. En esta tesis insistían C. Plaza y J. Fuguet: FUGUET, PLAZA, 1998, p. 30.

<sup>2335</sup> Sobre la evolución del modelo de gestión económica de los monasterios cistercienses femeninos y la realidad hacia el último tercio del siglo XI, incluidos los de ámbito peninsular: VICIANO, 1991, p. 111-132; MARIÑO, 2008, p. 115-135.

<sup>2336</sup> La conexión entre los asentamientos cistercienses femeninos de los Reinos de Castilla y de León más o menos contemporáneos a la fundación de Vallbona y la articulación del poder nobiliario y regio en esos territorios ha sido ampliamente estudiada, y aunque bien fundada para el contexto castellano-leonés, ciertamente éste ofrece el paradigma espacio-temporal de comparación por excelencia para las fundaciones femeninas coetáneas en la Corona de Aragón. Una síntesis de ello se halla en: ALONSO, 2007, p. 653-710; TORRES, 2008, p. 95-113. Sobre las distintas prerrogativas de patronazgo que ejerce la nobleza en esos cenobios en tanto que fundadores o principales donantes de los mismos: BAURY, 2012, p. 73-111.

### 6.1. b.1) Tanto monta, monta tanto, Sancha como Alfonso

Si el establecimiento de una institución femenina cisterciense se convierte, así, en un polo de atracción para las madres, hijas e hijas segundas del agregado noble que detentaba la jurisdicción sobre esos territorios y los inmediatamente adyacentes a ella, si el grupo humano que integra la pequeña nobleza local deviene el caladero de donados y conversos, y si la productividad de su patrimonio agrícola y ganadero se confía a la fuerza campesina del lugar, es lógico entender que quien en última instancia tuviera bajo su amparo a esa fundación cenobítica pudiera disponer de ella para ejercer todo tipo de influencia sobre la élite civil y religiosa del entorno dónde fuera a colocarse el monasterio<sup>2337</sup> y, lo que es más importante, cierta capacidad de control y maniobra sobre los señoríos nobiliarios y eclesiásticos circundantes.

Y sí, como recuerda E. Guinot, el Císter murió de éxito al acabar desvirtuándose sus principios más puristas de retorno a los orígenes del primer cristianismo haciéndose permeable a los intereses de nobleza y monarquía.<sup>2338</sup> Pero es que, además, en un contexto de agotamiento benedictino y de reforma proclive a la desaparición de los pequeños cenobios de la *Catalunya Vella* cuya supervivencia dependía entonces de una renta feudal local y cada vez más empobrecida, la propuesta centrífuga cisterciense para la creación de una amplia red monástica dependiente de una única gran casa no podía estar más en consonancia con el esfuerzo político recentralizador inaugurado con la unión dinástica del Condado de Barcelona y el Reino de Aragón y que liderará después el rey Alfonso II, el Casto. Una dinámica a la que, no olvidemos, a finales del siglo XII todavía oponían resistencia en el corazón mismo de su vasto conglomerado territorial dos de las divisiones administrativas supervivientes de la antigua soberanía condal, esto es, los condados de Urgell y de Pallars. No debe sorprender, por tanto, que las dos únicas fundaciones bernardas catalano-aragonesas que no estuvieron sometidas a la iniciativa real, es decir, Santa María de Casbas y Santa María de les Franqueses, se dieran si no simultáneamente, casi con muy poca posterioridad al acatamiento de Vallbona de la observancia del Císter, y que se debieran a Dulce de Foix (r. 1157-1184) y Oria de Entenza (r. c. 1150-1174), quienes hasta el momento previo a su creación fueran condesas consortes de esas dos unidades territoriales.

---

<sup>2337</sup> La importancia de los monasterios cistercienses y de sus relaciones con la autoridad monárquica y nobiliaria como agentes y motor para la estructuración sociopolítica de un territorio y de su entorno de influencia ha sido recientemente evaluada por L. Villegas: VILLEGAS, 2008, p. 71-91.

<sup>2338</sup> GUINOT, 2001, p. 137.

Se podría seguir especulando con que la iniciativa de someter a la congregación regular benedictina de mujeres de Vallbona a la disciplina bernarda se debió a Ramón de Anglesola, o bien, a Berenguela de Anglesola. La cruda realidad, -o en su lugar la infalible capacidad demostrativa de los documentos-, es que todo apunta contrariamente a que fue Alfonso II, el Casto, quien así lo dispuso. Ni ellos ni tampoco, para el caso que nos ocupa, su consorte, fueron responsables, aunque sí indispensables, -incluido el eremita por bien que su temprana desaparición de escena así lo truncara-, para vertebrar las intenciones del monarca, y sin que ello sea impedimento para hallar en las acciones de todos ellos un impulso determinado por sus propias aspiraciones. Eso sí, el primer indicio claro que se adecue a los parámetros de un proyecto de envergadura como uno de signo cisterciense refiere al rey y sólo a él, pues cuando en octubre de 1174 dona a Vallbona la plaza localizada en Lleida, impone que ésta se destine "*ad faciendum ibi casas*".<sup>2339</sup> Que su deseo era el de promover la pronta expansión del cenobio mediante la creación de filiales, no queda avalado por esta simple y sucinta orden, sino más bien por otra contenida en la donación que el 26 de marzo de 1178 realiza a favor de Santa María de Vallbona, su abadesa Oria, y sus monjas, de una torre, casualmente también emplazada en Lleida, que estaba bajo la custodia de la diócesis de Girona, y que debe destinarse "*ad edificandum et construhendum ibi monasterium et ut ibi construatutur abbacia sororum secundum ordinem cisterciensem*",<sup>2340</sup> sobretodo siendo ésta la mención más antigua que se tiene a la Orden del Císter en referencia a Vallbona y estando como está en relación directa a la mediación de Alfonso II, el Casto.

Si Vallbona no fue instalada en el linde de Al-Ándalus, ello no significa necesariamente que no ocupara un emplazamiento fronterizo, similar a la situación de Santa María de Trasobares en el borde más occidental de los dominios aragoneses, cercado al Norte por el Reino de Navarra y al Oeste por el de Castilla, estando en su caso en el limes que separaba la circunscripción barcelonesa del condado de Urgell. Como bien supo advertir J. Piquer, -aunque sin ponerlo en relación con este posible marco geopolítico-, el monasterio se vio rápidamente implicado en medio de los asuntos de la dinastía urgelitana, y como él apuntaba, de forma contundente, nada más y nada menos que en la lucha de poder entablada por Armengol VIII, conde Urgell (r. 1184-1208), contra las pretensiones de Poncio III, vizconde de Cabrera (r.

<sup>2339</sup> BONEU, 1713, f. 18r-18v; PASQUAL, 1800, p. 79-80; PASQUAL, 1837 (1991), p. 10; MORERA, 1897-1967, I, p. 661; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 78-79, doc. 7; PIQUER I JOVER, 1978, p. 13, 45; PIQUER I JOVER, 1990, p. 13, 45. No deja de ser cierto que la reina, Sancha de Castilla, aparece como firmante del documento y que ello, como se verá, tiene decidida transcendencia.

<sup>2340</sup> PASQUAL, 1800, p. 23, 86-88; BERGADÀ, 1928, p. 11; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 85-86, doc. 15; PIQUER I JOVER, 1978, p. 52; PIQUER I JOVER, 1990, p. 52; SANS I TRAVÉ, 1999, p. 992-994; PETIT, 2001, p. 93; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 92; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 49-51. La primera referencia directa a la vinculación de Vallbona a la Orden del Císter se retrasa hasta 1225, en ocasión de la concesión de un aniversario para conmemorar la muerte de Berenguela de Anglesola. *Vide supra*.

1180-1199), y Ramón Roger I, conde de Foix (r. 1188-1223), al extinguirse con el primero la descendencia masculina al condado, lo que le lleva a solicitar a nuestras monjas el 30 de agosto de 1208, previo legado testamentario de 1000 maravedíes, el derecho de entrada y salida, para él y todos sus vasallos, por las tierras enfeudadas del cenobio.<sup>2341</sup> Acción ésta que tendría su contrapartida por quien intentara usurpar el condado a la muerte del de Urgell, el vizconde de Cabrera (r. 1196-1229), Giraldo IV, quien habiéndose hecho en 1209 con la posesión de los pastos de la Plana d'Urgell, el 18 de mayo de 1211 coloca bajo su salvaguardia todo el ganado dependiente de Vallbona.<sup>2342</sup>

Para llegar aquí, cabe previamente comprender, sin embargo, por qué mucho antes, en abril de 1177, Alfonso II, el Casto, se apresura en conceder a Vallbona, a su abadesa y a su comunidad, un privilegio de exención real en virtud del cual pone todas las cosas del cenobio, -casas, granjas, cabañas-, bajo su protección,<sup>2343</sup> y por qué todas sus donaciones de bienes inmuebles, -así como las de las élites cortesanas a él más afines-,<sup>2344</sup> incluida la que efectúa en marzo de 1177, de la torre de Rufeá (Butsènit, Lleida) con una hondonada que llega a las inmediaciones del río Segre,<sup>2345</sup> así como la que realiza en septiembre de 1183, de la torre de Serralada, situada en el camino Mayor que conduce de Lleida a Monzón,<sup>2346</sup> junto con tres "jovades"<sup>2347</sup> de tierra del término de Lleida, refieren posesiones ubicadas en la capital de la comarca leridana. ¿Por qué si la soberanía directa de la ciudad y sus términos habían quedado, desde su conquista (1148/1149), bajo Ramón Berenguer IV, era crucial orientar el crecimiento de Vallbona en esa dirección? Como es bien sabido, una de las consecuencias que tuvo la acción conjunta en el asedio de Lleida de las huestes del barcelonés con las del conde

<sup>2341</sup> MONFAR, 1853, VIII, p. 436; PIQUER I JOVER, 1978, p. 70; PIQUER I JOVER, 1990, p. 70; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 32.

<sup>2342</sup> BONEU, 1713, f. 34r; PIQUER I JOVER, 1978, p. 71; PIQUER I JOVER, 1990, p. 71; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 31.

<sup>2343</sup> BONEU, 1713, f. 18r; FULLOLA, 1794, f. 357r; PASQUAL, 1800, p. 22-23, 85-86; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 84, doc. 12; GONZALVO, ROVIRA, 1997, p. 570; PETIT, 2001, p. 92; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 91-92. Para un resumen detallado de los derechos que el monarca concede al convento y sus religiosas, entre los cuales, la supremacía del testimonio de la abadesa de Vallbona en caso de litigio y el derecho de refugio: PIQUER I JOVER, 1978, p. 48-49; PIQUER I JOVER, 1990, p. 48-49. J. M. Sans considera, alternativamente, que la emisión del privilegio no surge de la iniciativa del monarca sino de la de las monjas de Vallbona, las cuales, en su opinión, queriendo emular el curso de acción del monasterio de Santa María de Poblet al que en 1170 Alfonso II, el Casto, había dado el correspondiente privilegio, se lo solicitan: SANS I TRAVÉ, 1999, p. 989-990; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 46.

<sup>2344</sup> También en fecha temprana, a 25 de agosto de 1178, Bernardo de Caldes, escribano y caballero de la corte de Alfonso II, el Casto, hace entrega a Oria Ramírez de una honor en el término de Lleida (BONEU, 1713, f. 167r; FULLOLA, 1794, f. 187r; PASQUAL, 1800, p. 89; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 87, doc. 16; PIQUER I JOVER, 1978, p. 52; PIQUER I JOVER, 1990, p. 52; GONZALVO, ROVIRA, 1997, p. 570; SANS I TRAVÉ, 1999, p. 994-995; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 52; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 25).

<sup>2345</sup> PASQUAL, 1800, p. 12-13, 78; BERGADÀ, 1928, p. 11; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 80, doc. 9; PIQUER I JOVER, 1978, p. 47-48; PIQUER I JOVER, 1990, p. 47-48; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 83.

<sup>2346</sup> BONEU, 1913, f. 18v-19r; FULLOLA, 1794, f. 346r; PASQUAL, 1800, p. 91; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 90, doc. 20; PIQUER I JOVER, 1978, p. 55; PIQUER I JOVER, 1990, p. 55; SANS I TRAVÉ, 1999, p. 995; PETIT, 2001, p. 94; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 52; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 23.

<sup>2347</sup> La "Jovada" es una medida agrícola equivalente a la porción de tierra que se trabaja en una jornada.

Armengol VI, de Urgell (r. 1102-1154), fue que a pesar de que el dominio efectivo de la ciudad se estableciera así, ello supuso a la vez el que fuera concedida en feudo al de Urgell, repartiéndose además la propiedad dominical a razón de dos tercios para el primero y una tercera parte para éste último.<sup>2348</sup> Conviene además recordar que este entuerto no fue disuelto hasta bien entrado el siglo XIII por intervención del rey de la Corona de Aragón, Jaime I, el Conquistador (r. 1213-1276), y que de resultas de ello, la custodia de Lleida estuvo simultáneamente en manos de dos castellanos distintos, sirviendo para el cargo durante años sucesivos miembros del linaje de los Cervera.<sup>2349</sup>

Pues bien, seguramente hizo dichosamente el monarca al apresurarse, tanto como al insistir en confirmar la dispensa e inmunidad sobre los derechos dados al monasterio y por él mismo ampliados en abril de 1185, puesto que mucho antes del desaguisado a razón de la sucesión en Urgell, tanto los soberanos de la casa urgelitana como los miembros más destacados de su corte empezaron a ejercer su patronazgo sobre Vallbona.<sup>2350</sup> Es así que, tan pronto como el 18 de junio de 1177, es decir, tres meses después de la emisión del privilegio regio, Armengol VII, conde de Urgell (r. 1154-1184), lega en su testamento una “*parellada*” en el término de Linyola (Plana d’Urgell, Lleida),<sup>2351</sup> lo que condiciona la primera ampliación de los dominios territoriales del cenobio hacia el Norte, mientras que dos años más tarde, el 17 de setiembre de 1179, quien fuera su senescal, Gombaldo de Ribelles, al otorgar testamento junto con su mujer Marquesa deciden la oblación de su hija, Berenguela.<sup>2352</sup>

Y poner un pie en Vallbona, como se hará evidente en los primeros años del siglo XIII al solicitar el derecho de paso, resultará tan decisivo en el devenir del condado de Urgell como meter la mano en su comunidad, sobretodo en vistas a reclamar los frutos de ese patronato cuando en cuestión de expansión se trate y como se materializa con la fundación de la filial de San Hilario de Lleida (Lleida). Y, es que, pese a los muchos esfuerzos del rey por asegurar que se debiese a su causa la creación en Lleida de una casa dependiente de Vallbona, el honor le es arrebatado por Elvira de Subirats, -también conocida como de Lara-, esposa de Armengol VIII, y condesa regente de Urgell (r. 1208-1220) durante la minoría de edad de su sucesora, Aurembaix, quien en 1204, con el consentimiento de Gombaldo de Camporrells, obispo de

<sup>2348</sup> MIQUEL ROSSELL, 1945-1947, I, p. 168-169, doc. 161.

<sup>2349</sup> Sobre la transcendencia y significación de la conquista de Lleida y los territorios aledaños: FONT, 1985, Cap. 4.

<sup>2350</sup> De sobras es conocida la implicación de sendas casas, la condal urgelitana y la vescondal de los Cabrera, en la fundación de los monasterios castellano-leoneses de Santa María de Moreruela (Zamora), Santa María de Nogales (Valdería, León), Santa María de Valvueda (Valvueda de Duero, Valladolid) y Santa María de Benavides (Boadilla de Rioseco, Palencia). Una síntesis historiográfica se halla en: ALONSO, 2007, p. 674-677; TORRES, 2008, p. 105-109.

<sup>2351</sup> RIPOLL, 1837 (1991), p. 39; MONFAR, 1853, VIII, p. 421; PIQUER I JOVER, 1978, p. 49; PIQUER I JOVER, 1990, p. 49; GONZALVO, ROVIRA, 1997, p. 570; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 25.

<sup>2352</sup> MIRET, 1910, p. 324; PIQUER I JOVER, 1978, p. 53; PIQUER I JOVER, 1990, p. 53; GONZALVO, ROVIRA, 1997, p. 570.

Lleida (1191-1205), entrega la iglesia de San Hilario a Vallbona, para la constitución de un monasterio que bajo la observancia bernarda había de cobijar los sepulcros suyo y de su hija heredera,<sup>2353</sup> quien además habría de residir allí durante los largos años de contienda por el gobierno efectivo del condado.<sup>2354</sup>

### 6.1. b.2) Una reina que se impone a todo y a todos

El rol que asumieron, sin duda alguna, tanto Dulce de Foix como Oria de Entenza al frente de sus fundaciones cistercienses fue el de *dominae*.

Fue J. E. Ruiz-Domènec uno de los primeros en detectar la transcendencia socio-política y cultural de la rama femenina de los condados pallarenses y, en especial, de esta última condesa.<sup>2355</sup> De ella apercibió cómo, aún y después de la muerte de su marido, el conde de Pallars Jussà, Arnaldo Mir (r. 1126-1174), siguió desafiándolo tal que queriendo revertir los intentos que hiciera su esposo aún en vida para apartarla de cualquier forma de gobierno sobre el condado, al pretender legarlo el 22 de septiembre de 1157 a la Orden de San Juan de Jerusalén y que, ciertamente, después el propio conde reorientó al permitir heredar en 1164 al hijo de ambos, Ramón VI (r. 1174-1178), el condado y al restituir a Oria de Entenza todo lo que le pertenecía por virtud de su dote y esponsalicio.<sup>2356</sup> En vísperas de su viudedad, la condesa ideó hacer del monasterio femenino cisterciense de Santa María de Casbas su lugar de retiro,

<sup>2353</sup> A este respecto sostiene D. Monfar que Elvira de Subirats “Vivió hasta el año 1220, ó poco mas, y en su testamento escogió sepultura en el monasterio de san Hilario, de la ciudad de Lérida (de que fueron esta señora y doña Aurembaix, su hija, muy devotas, y ésta, hasta que casó con el infante don Pedro de Portugal, como dirémos en su lugar, vivió en él), aunque el día de hoy se ignora el lugar de la sepultura; dejó á aquel monasterio, y para el adorno y culto de la iglesia, todas sus colgaduras, y los bienes muebles, esclavos y joyas, mandó se vendiesen, y del precio se sacasen mil morabatines para el edificio y fábrica del monasterio y reparo de él, y de lo demás se compren bienes, posesiones y rentas, á utilidad de él y de sus religiosas, las cuales encomendó con grandes veras á la abadesa de aquel convento (...) (sic)” (MONFAR, 1853, VIII, p. 445). Siendo también significativo que la condesa hizo sus provisiones también para Vallbona, de nuevo citando a Monfar: “Al monasterio de Vallbona (...) trescientos morabatines, para comprar de ellos rentas para el dicho monasterio (...) (sic)” (MONFAR, 1853, VIII, p. 446). Sobre su hija Aurembaix, el mismo autor mantiene que “Su cuerpo fué sepultado en San Hilario de la ciudad de Lérida, que es de monjas del órden cisterciense, donde vivió mucho tiempo retirada, cuando Guerau de Cabrera le tenia ocupado el condado. Vese el día de hoy su sepulcro sobre cuatro columnas junto al de la condesa doña Elvira, su madre, aunque ambos algo consumidos del tiempo (...) (sic)” (MONFAR, 1853, VIII, p. 505). Otra tradición avala, sin embargo, el entierro de Elvira de Subirats en el monasterio de Santa María de Poblet, “en el Claustro de la Enfermería delante de a Puerta de la Iglesia de San Estevan, como lo havia dispuesto en su Testamento, donde yace hoy día en el suelo sin señal alguno de Sepultura (...) (sic)” (FINESTRES, 1753, Lib. I, p. 309-310 Cfr. RIPOLL, 1837 (1991), p. 40).

<sup>2354</sup> Aunque Juan de Sada, en su *Epítome de la Historia de el Real Monasterio de Religiosas Cistercienses, fundado fuera y cerca los muros de la ciudad de Lérida, por los serenísimos señores D<sup>a</sup> Elvira y Dn. Armengol, condes de Urgel, baxo la imboación de San Hilario*, de 1771, afirma que las primeras religiosas de San Hilario procedieron de Santa María de Casbas, M. R. Zapater y F. Bergadà consideran que sus monjas fueron primero profesas de Vallbona: BERGADÀ, 1925, p. 11; PIQUER I JOVER, 1967, p. 254-256; PIQUER I JOVER, 1976a, p. 423-424; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 86.

<sup>2355</sup> RUIZ-DOMÈNEC, 1995, p. 7-12.

<sup>2356</sup> Sobre la condesa Oria de Entenza y las dinastías pallarenses: MARTÍNEZ TEIXIDÓ, 1991, esp. p. 110.



un espacio desde dónde poder administrar como *domina* buena parte de su patrimonio, - engrosado en su mayoría por las propiedades heredadas de su padre, Bernardo de Entenza-, de residencia permanente, suya y de su nieta Valencia, de quien le fuera otorgada la tutela por parte de su hijo, al testar éste en 1177,<sup>2357</sup> y sobre la que hubo de revertir según sus últimas voluntades la herencia del condado de Pallars Jussà,<sup>2358</sup> así como sede del panteón condal dónde con el tiempo irían a reposar los restos de los tres.<sup>2359</sup>

No parece casual, en consecuencia, y en ello se hace del todo similar al curso de acción emprendido por Elvira de Subirats, que el reducto desde el que iba a controlar la formación de la heredera fuese colocado en el seno mismo de los territorios bajo salvaguarda del Reino de Aragón, ni que Oria de Entenza lo dotase en 1178 con posesiones suyas localizadas entre los dominios más occidentales del que fuera su marido,<sup>2360</sup> tanto en Ricla (Valdejalón, Zaragoza) como en Morata de Jalón (Valdejalón, Zaragoza).<sup>2361</sup> Seguramente, tampoco fue aleatorio que Dulce de Foix, a los pocos años de enviudar, solicitara a su hijo, Armengol VIII, unas tierras situadas en la huerta de Balaguer (Noguera, Lleida) y, por tanto, prácticamente en el límite meridional del condado de Urgell, para la constitución allí de otro cenobio para mujeres, el de Santa María de les Franqueses,<sup>2362</sup> también de disciplina bernarda y desde el que hubo de obrar, de nuevo como *domina*, para incorporar a sus propiedades y a las del monasterio un importante montante patrimonial en torno, precisamente, al núcleo urbano de Balaguer,<sup>2363</sup> al que la propia condesa, junto con su marido, Armengol VII, de Urgell, y su hijo, habían concedido carta de franquicia para su repoblación en 1174.<sup>2364</sup>

Fundadas para ser controladas por mujeres de la dinastía condal y por sus afines, las casas cistercienses de Casbas, Lleida y les Franqueses se convirtieron así, en una extensión de la casa familiar, vehiculando a través del monasterio, como dominio señorial, los intereses políticos y territoriales de sus descendientes. El paralelo más preciso al papel desempañado

<sup>2357</sup> VALLS TABERNER, 1918, p. 62-63.

<sup>2358</sup> MIQUEL ROSSELL, 1945-1947, I, p. 139, doc. 143.

<sup>2359</sup> Una discusión sobre Oria de Entenza y sus motivos para la fundación del monasterio de Santa María de Casbas como panteón condal se halla en: DURÁN, 1975, p. 127-162; ASCASO, 1986, p. 24.

<sup>2360</sup> UBIETO ARTETA, 1977, p. 17, 31.

<sup>2361</sup> UBIETO ARTETA, 1966c, p. 17-19, doc. 7.

<sup>2362</sup> "(...) *Idcirco ego Ermengaudus, gratia Dei Urgellis comes, pie matris mee domine Dulcie, gratia Dei Urgellis comitisse, desideris annuens que monasterium infra terminos Balagarii, ad honorem Dei et gloriose Virginis Marie fabricare intendit bono animo et spontanea voluntate, dono et trado ei locum in ipsa dominicatura mea de Baleger, ubi monasterium et ea que ad opus monasterii opus fuerint honorifice fabricare possit. (...)*": SANAHUJA, 1965, p. 209; FARRÉ, 1965, p. 4, doc. 2; BERTRAN, 1977, p. 49; BERTRAN, 1978, p. 295; BERTRAN, 1982, p. 6; ESCUDER, 2016, p. 124-126, doc. 53.

<sup>2363</sup> Sobre la inclinación de Dulce de Foix a la fundación de Santa María de les Franqueses, en opinión de P. Bertran por afinidad a la predisposición de su marido a favorecer las casas cistercienses: BERTRAN, 1977, p. 43-44; BERTRAN, 1978, p. 291-300.

<sup>2364</sup> POU, 1913, p. 334-335, doc. 9; FONT, 1969, p. 208-210, doc. 149.

por las condesas se halla, para Vallbona, en la figura de Berenguela de Anglesola. Ella tramita en primera persona, incluso superponiéndose a la autoridad de la abadesa Oria, las nuevas oblaciones y sus ofrendas, como la de Romana en 1180,<sup>2365</sup> la de Pedro de Bellvís, -consejero de Alfonso II, el Casto-, como familiar el 8 de febrero de 1182, con la consiguiente donación de los derechos que tiene sobre el castillo de Llorens y el término de Maldanell,<sup>2366</sup> y la *oblatio* de Guillerma el 13 de febrero de 1185,<sup>2367</sup> así como la cesión, el 19 de junio de 1203, de parte de Pedro de Tàrrega de ciertos derechos sobre el señorío de Preixana (Urgell, Lleida).<sup>2368</sup> A través de ella se aseguró además, en los momentos posteriores a la fundación y durante las décadas siguientes, la percepción de donaciones tanto de parte de sus parientes más lejanos, aquellos que, a su vez, conforman el engranaje local de la segunda nobleza, la cual percibe las rentas generadas en las villas más próximas al cenobio, como Guillermo de Aguda, quien en abril de 1180 entrega los derechos que tiene sobre los lugares de Vallbona,<sup>2369</sup> el Vilet<sup>2370</sup> y Sant Martí de Maldà,<sup>2371</sup> como también de sus más estrechos allegados, esto es, la *prima nobilitas*, siendo el caso las daciones que su hermano, Guillermo I, de Anglesola, señor de Bellpuig, realiza junto con su mujer, el 30 de octubre de 1179 de dos “*parellades*” de tierra del término de Eixaders, un despoblado del municipio de Belianes (Urgell, Lleida),<sup>2372</sup> y el 19 de noviembre de 1189, con un legado de mil sueldos,<sup>2373</sup> así como la de su sobrino, Guillermo II, de Anglesola, en 1199, por su parte en especie, y destinando para la provisión de las celebraciones de Pascua y Navidad todo el vino, queso, pan y pescado que fuera menester.<sup>2374</sup>

<sup>2365</sup> BONEU, 1713, f. 141r; FULLOLA, 1794, f. 113r-114r; PASQUAL, 1800, p. 24-25, 89; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 87, doc. 17; PIQUER I JOVER, 1978, p. 54; PIQUER I JOVER, 1990, p. 54; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 93; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 26.

<sup>2366</sup> BONEU, 1713, f. 120r; PASQUAL, 1800, p. 25, 89-90; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 89-90, doc. 19; PIQUER I JOVER, 1978, p. 55; PIQUER I JOVER, 1990, p. 55; PETIT, 2001, p. 92-93; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 93; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 26-27.

<sup>2367</sup> PASQUAL, 1800, p. 25; PASQUAL, 1837 (1991), p. 16; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 91, doc. 21; PIQUER I JOVER, 1978, p. 55; PIQUER I JOVER, 1990, p. 55; PETIT, 2001, p. 93; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 93-94; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 26.

<sup>2368</sup> PASQUAL, 1837 (1991), p. 16; LLADONOSA, 1957, p. 28; PETIT, 2001, p. 93. Hizo ya especial hincapié sobre la significación de Berenguela de Anglesola en la gestión en primera persona de ofrendas y oblaciones J. Pasqual: PASQUAL, 1837 (1991), p. 16-17 Cfr. SANS I TRAVÉ, 1999, p. 1001; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 66.

<sup>2369</sup> BONEU, 1713, f. 72r; FULLOLA, 1794, f. 31r; PIQUER I JOVER, 1978, p. 54; PIQUER I JOVER, 1990, p. 54; SANS I TRAVÉ, 1999, p. 996; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 54.

<sup>2370</sup> BONEU, 1713, f. 141r; FULLOLA, 1794, f. 113r-114r; PASQUAL, 1800, p. 24-25, 89; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 87, doc. 17; PIQUER I JOVER, 1978, p. 54; PIQUER I JOVER, 1990, p. 54; SANS I TRAVÉ, 1999, p. 996; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 93; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 54.

<sup>2371</sup> En este caso junto a unos molinos: FULLOLA, 1794, f. 224r; PIQUER I JOVER, 1978, p. 54; PIQUER I JOVER, 1990, p. 54; SANS I TRAVÉ, 1999, p. 996; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 54.

<sup>2372</sup> BONEU, 1713, f. 163r; FULLOLA, 1794, f. 157; PIQUER I JOVER, 1978, p. 53; PIQUER I JOVER, 1990, p. 53; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 25.

<sup>2373</sup> BONEU, 1713, f. 74r; FULLOLA, 1794, f. 8r; PIQUER I JOVER, 1978, p. 57; PIQUER I JOVER, 1990, p. 57; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 25, 29.

<sup>2374</sup> BONEU, 1713, f. 76r; PIQUER I JOVER, 1978, p. 60; PIQUER I JOVER, 1990, p. 60.

Si estas aportaciones pueden parecer poco trascendentes, no así las que se generan por relación de afinidad de estos parientes con los vizcondes de Cardona, los cuales resultaron emparentados con la casa de Anglesola a través del matrimonio de éste último noble, -Guillermo II, de Anglesola-, con Sibila, quien fuera hija de Guillermo I, de Cardona (r. 1170-1225) y al que se adeuda la generosa concesión, junto a su esposa, Giralda de Jorba, de una carga de sal de tres quintares semanales a favor del monasterio desde el 1 de enero de 1188,<sup>2375</sup> y que devino fundamental para el desarrollo económico de Vallbona, o su donación el 20 de abril de 1191 del término del Vilet con sus derechos dominicales de secano y regadío y otras tantas servidumbres a favor de las religiosas a cambio de ofrecer sus sufragios por el alma de su padre,<sup>2376</sup> Ramón Fulco III, de Cardona (r. 1145-1175). No obstante, como ya se avanzó y como hicieran igualmente sus homólogas Oria de Entenza y Dulce de Foix, es asimismo el vínculo de la dama con el monasterio lo que le permite maniobrar con una parte importante de la herencia familiar, la obtenida por derechos sucesorios, al integrarla por su intervención o la de sus herederos, en el conjunto patrimonial, -humano y material-, de su fundación. Ello es lo que propicia la oblación de su hija, Eldiarda de Àger, así como la cesión el 26 de abril de 1189 a Vallbona de su hijo, Guillermo IV, de Cervera, de una pieza de tierra en Preixana,<sup>2377</sup> o la más significativa en 1205 del castillo de Verdú,<sup>2378</sup> villa que Berengueta de Anglesola había heredado de su padre, entregada como se vio en dote, y que ella misma, siendo viuda, había liberado de los malos usos en 1184,<sup>2379</sup> y a cuyos habitantes concederá diversas franquicias entonces y todavía en 1192.<sup>2380</sup>

Conviene entender, sin embargo, que si ella se presta personalmente a vehicular toda injerencia laica, incluso en su propio beneficio, su autoridad y los frutos de ésta están a la vez supeditados a los intereses de Alfonso II, el Casto, protector último de todos los bienes del cenobio, y procurador además de la garantía en virtud de la cual las religiosas gozan de libertad para operar sobre su propio patrimonio, según así queda establecido en la cláusula del privilegio real emitido en 1177 por la cual “si alguna mujer, tanto si es noble como innoble”, -y por tanto con independencia de su estatus social-, “tuviera pertenencias en el lugar de Vallbona

---

<sup>2375</sup> BONEU, 1713, f. 34r-34v; FULLOLA, 1794, f. 36r; PIQUER I JOVER, 1978, p. 57; PIQUER I JOVER, 1990, p. 57; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 26.

<sup>2376</sup> BONEU, 1713, f. 141v, FULLOLA, 1794, f. 114r; PIQUER I JOVER, 1978, p. 59; PIQUER I JOVER, 1990, p. 59; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 25.

<sup>2377</sup> BONEU, 1713, f. 152r; FULLOLA, 1794, f. 35r; PIQUER I JOVER, 1978, p. 57; PIQUER I JOVER, 1990, p. 57; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 25.

<sup>2378</sup> SOLSONA, 1967, p. 327.

<sup>2379</sup> Sobre la concesión de la exención de “*eixorquia*” a los habitantes de la villa de Verdú por Berengueta de Anglesola el 19 de septiembre de 1184: RIPOLL, 1937 (1991), p. 31; PIQUER I JOVER, 1968, p. 9-11; FONT, 1969, p. 241-242, doc. 174.

<sup>2380</sup> FONT, 1983, p. 688-689, doc. 398.

y se hiciera monja, lo puede usufructuar mientras viva”.<sup>2381</sup> Ello y a pesar de lo tajante que se mostrará el monarca en cuanto a permitir cualquier intento de feudalización de la institución eclesiástica, por lo menos oficialmente y según se aprecia de la prohibición que hace en 1182 al obispo de Huesca, Esteban de San Martín, cuando le concede la libre ordenación de sus iglesias dado que “*Prohibimus (...) in prenomatis ecclesiis layci eligendi aliquam personam introducendi vel removendi potestatem habeant*”,<sup>2382</sup> pues la realidad es que no resultó igual de reticente a la intervención lega de la institución monástica, ni siquiera aunque en el afán de superar los abusos que representó el movimiento cluniacense, el Císter se hubiera transfigurado, al amparo de la prosa caballeresca de san Bernardo, en el brazo más eficaz de la *sacra militia*. Seguramente, porque, como se ha anticipado, la interpretación *sui generis* que hacia finales del siglo XII se hizo en estas geografías de los escritos del monje de Clairvaux, permitió el acomodo de ese espíritu renovador a las necesidades de la base social que, en la práctica, hizo posible esa reforma.

Y así, a cambio de otorgar al cenobio inmunidad, Alfonso II, el Casto, se reservó, por supuesto, ciertas prerrogativas de patronazgo, las cuales, estando el rey rubricando con sus concesiones el discurso contra la simonía y los males de la Iglesia, difícilmente podían manifestarse por escrito o ser dotadas de cualquier marco legal de referencia, pero que, en la práctica, primero adquieren la forma de un pseudo-derecho de presentación, consumado al imponer él mismo a la que será primera abadesa del convento, Oria Ramírez, -ejercicio que hace de manera similar en Trasobares con Toda Ramírez-, y después se manifiestan en el control que ejerce sobre las estrategias más tempranas de expansión del cenobio, orientándolas hacia Lleida. Operaciones éstas que ilustran, además, la operatividad del binomio Corona-Casa de Anglesola hacia Vallbona, al documentarse con la donación que debía servir a la creación de una filial leridana, que la torre donada limitaba “*ex una parte in flumen Sicoris, ex alia in illa turre que fuit Berengarii Arnaldi de Anglerola*”,<sup>2383</sup> es decir, por un lado con la torre que perteneciera al padre de Berenguela de Anglesola, -quien, por cierto, hubo de hacer fortuna y ser recompensado con posesiones en dicha ciudad precisamente por haber ayudado a su recuperación luchando del bando de la Corona-, por no volver a mencionar la referencia que hace directamente responsable a la dama de la venida de la abadesa elegida por el monarca. Y así es que diseña Alfonso II, el Casto, la instrumentalización por mediación

<sup>2381</sup> A lo que el propio rey añade la restricción de ser obligatoriamente heredado por el monasterio tras la muerte de la mujer en cuestión: BONEU, 1713, f. 18r; FULLOLA, 1794, f. 357r; PASQUAL, 1800, p. 85-86; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 84, doc. 12; PIQUER I JOVER, 1978, p. 48-49; PIQUER I JOVER, 1990, p. 48-49.

<sup>2382</sup> DURÁN, 1965, I, p. 360-361, doc. 364.

<sup>2383</sup> “Limita la dicha torre y la predicha honor, por una parte, en el río Segre, por otra, en la torre que fue de Berenguer Arnaldo de Anglesola” [Trad. Autora]: PASQUAL, 1800, p. 23, 86-88; BERGADÀ, 1928, p. 11; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 85-86, doc. 15; PIQUER I JOVER, 1978, p. 52; PIQUER I JOVER, 1990, p. 52; SANS I TRAVÉ, 1999, p. 992-994; PETIT, 2001, p. 93; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 92; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 49-51.

de Vallbona y de Berenguela de Anglesola de una estrategia que en última instancia debe permitirle el congraciarse con la nobleza que detenta las jurisdicciones feudales del entorno no sólo de Lleida sino, por extensión, del linde inferior del condado urgelitano, y sea por vía del favor de los Cervera que de los Anglesola.<sup>2384</sup>

Ocurre, sin embargo, que en ocasión de la estancia de la pareja real en el monasterio, en febrero de 1178,<sup>2385</sup> será su esposa, la reina Sancha de Castilla, quien emite un instrumento en virtud del cual ella adquiere de la congregación, -quien a su vez lo habría heredado de Ramón de Anglesola-, el lugar de Vallbona, para volver a donárselo después a las mismas religiosas con la intención de que el montante de la compra, quinientos sueldos, sea destinado “*ad hedificandum ibi domum*”, esto es, para la construcción de una casa cenobítica y, con ello, de la iglesia y dependencias necesarias dónde “*domino Deo devote possint servire et ut bona congregacio dominarum regulariter viventium ibi fiat*”, puedan habitar y servir a Dios como comunidad regular sus monjas, comprometiéndose, además, a proporcionarles los bienes necesarios para cubrir su alimento y vestuario y convirtiéndose, así, en su más célebre fundadora.<sup>2386</sup> No obstante, parece poco probable que, como se suele argumentar, la reina, contagiada por el fervor que debió suscitar la canonización de san Bernardo en 1174, de

<sup>2384</sup> A ellos cabe sumar el linaje de los Torroja, emparentados con la casa de Cervera por vía de la línea que detenta el vizcondado de Bas, y poseedores en feudo de otro importante agregado territorial al Noroeste de Vallbona, incluido el señorío de Arbeca (Les Garrigues, Lleida), y que se congracian con el cenobio tan pronto como el 27 de noviembre de 1177, cuando Ramón de Torroja y su mujer, Gaya de Cervera, hacen entrega de una porción de tierra en el término de Barbens (Plana d’Urgell, Lleida) (PASQUAL, 1800, p. 24, 89; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 84-85, doc. 13; PIQUER I JOVER, 1978, p. 49; PIQUER I JOVER, 1990, p. 49; GONZALVO, ROVIRA, 1997, p. 570; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 93; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 25).

<sup>2385</sup> La estancia de Alfonso II, el Casto, y su esposa, Sancha de Castilla, en Vallbona fue ya bien sustentada por J. Ripoll y mejor sustentada todavía por J. J. Piquer gracias al itinerario real (RIPOLL, 1837 (1991), p. 39; PIQUER I JOVER, 1978, p. 49-51; PIQUER I JOVER, 1990, p. 49-51 Cfr. CARUANA, 1962, p. 172-175), de lo que se hace eco J. M. Sans (SANS I TRAVÉ, 1999, p. 990-992; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 47-49), todo en función de dos documentos. El primer instrumento refiere una declaración de testigos sobre unos hechos conflictivos ocurridos en 1178 en el término de Vimbodí, entre ellos el del fraile de Poblet, Guillermo Sabater, quien refiere la visita del monarca a Vallbona antes del transcurso de los acontecimientos sobre los que jura (PONS I MARQUÈS, 1938, p. 27-28, doc. 53). El segundo consiste en un acta de *commendatio* establecida entre el rey y algunos hombres del castillo de Mor (Tàrrega, Urgell) que tiene lugar *apud Sanctam Mariam de Valibona* (MIQUELL ROSSELL, 1945-1947, I, p. 176-177, doc. 167). La presencia de la reina en el dicho acto se justifica por constar la firma manuscrita de Sancha de Castilla en el diploma que emite a favor del convento y que, de resultas de ello, se fecha en ese mismo momento, esto es, entre finales de febrero y principios de marzo de 1178: Cfr. BONEU, 1713, f. 20v; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 85. J. Lladonosa, siguiendo a E. Morera y F. Bergadà, plantea que la estadia de la pareja regia en Vallbona tiene lugar ya en 1177 cuando, a la sazón y por voluntad de los reyes, se hubieron de unificar, en su opinión, los dos monasterios femeninos de Colobres y Vallbona: LLADONOSA, 1957, p. 20 Cfr. MORERA, 1897-1967, I, p. 658-659, BERGADÀ, 1926ñ, p. 6. Ellos seguramente lo fundan en la sugerencia, también infundada, de J. Pasqual sobre el hipotético deseo de Ramón de Anglesola de que ambas casas se unieran en una sola, a partir de la cual intenta desambiguar las menciones a una abadesa y a una priora del testamento del anacoreta: PASQUAL, 1800, p. 19; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 87.

<sup>2386</sup> PASQUAL, 1800, p. 30-31, 88-89; BERGADÀ, 1926o, p. 6; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 85, doc. 14; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 98. Algunos colocaron la donación de la reina en 1180 (LLADONOSA, 1957, p. 28 Cfr. BERGADÀ, 1925, p. 72), adelantándola después (BERGADÀ, 1926o, p. 7; BERGADÀ, 1928, p. 11-12). M. R. Zapater hace de Sancha de Castilla verdadera fundadora en lugar de Ramón de Anglesola (PIQUER I JOVER, 1976a, p. 421).

repente decidiera abrazar la espiritualidad cisterciense, pues desde luego en ningún momento a lo largo de su trayectoria vital se consagró a ella.<sup>2387</sup>

A pesar de ello, resulta innegable aceptar que a lo largo de las últimas líneas se han ido trazando unos patrones que, en mayor o menor medida, se pueden asociar a quienes fueran las máximas representantes de las dinastías condales. En un contexto de redefinición del poder, como el iniciado a mediados del siglo XII, cada vez más proclive a la reestructuración administrativa, pero también religiosa, las condesas se autoimponen o, al menos, a ellas se hace corresponder, en su viudedad, la tarea de contribuir a garantizar la supervivencia del dominio condal, la cual depende de que se cumplan tres condiciones fundamentales, esto es, conservar la integridad territorial del condado, salvaguardar la perpetuidad de su dinastía, y mantener intacta la legitimidad de sus gobernantes, -sus hijos, maridos-, así como las fuentes de su autoridad.

Ellas reconducen las tres desde el ámbito monástico. Tras la muerte de sus maridos, y en ese mismo contexto de sucesión dinástica, su intervención respecto al primer requisito está predeterminada casi de forma natural por el normal funcionamiento de la sociedad feudal del momento, según el cual, desde que se establece la alianza matrimonial, las condesas reciben un conjunto patrimonial que, no por casualidad, suele estar localizado en la frontera del condado. Con la salvedad, eso sí, de que lo que obtienen por herencia familiar, con posesiones que no necesariamente pertenecen a los límites jurisdiccionales de su condado, les otorga además una influencia transversal en el resto de condados, o para el caso que nos ocupa, también en los dominios de la Corona. En cualquier caso, lo hacen desde el monasterio, que desde luego colocan en una posición limítrofe, convirtiéndolo en una suerte de señorío, y como tal el lugar desde el cual gestionan no sólo esa parte del patrimonio familiar que les pertenece, sino buena parte de las propiedades adscritas a los señoríos nobiliarios del entorno, garantizándose así la afinidad hacia ellas y sus descendientes de los nobles que las poseían, -antes de donarlas a sus cenobios-; fidelidad imprescindible para frenar las ambiciones territoriales de otros poderes, monarquía incluida. Pero es que el monasterio deviene, igualmente, sede de su residencia habitual y, con ello, el espacio al que se confía, a través de su persona, la tutela de las herederas. Y ese, que no es poco, no es todo el margen de maniobra política y económica de que disponen, pues las condesas se hacen garantes de preservar lo que ha venido en llamarse la sacralización del linaje, es decir, la santificación de la

---

<sup>2387</sup> Para J. J. Piquer, fue el entusiasmo despertado por la heroicidad del acto de vasallaje que tiene lugar en Vallbona durante la estancia allí de la pareja lo que "conmueve" y conmina a la reina a impulsar la construcción del monasterio: PIQUER I JOVER, 1978, p. 51; PIQUER I JOVER, 1990, p. 51. Este argumento, sin embargo, parece un poco subjetivo y, desde luego, difícilmente justifica la transcendencia de la implicación de Sancha de Castilla para con el convento y su comunidad.

autoridad que ejercen no sus padres y maridos, sino sus hijos y los sucesores de estos, es decir, los que en ese momento o con posterioridad deberán ejercer el gobierno del condado, ya sea a través de la adopción de un modelo de religiosidad concreto, en este caso, el cisterciense, afín a la recentralización de vocaciones y, con ello, a la unificación patrimonial, ya sea mediante el cuidado de la *memoria* condal, con la creación allí de panteones familiares.

La partida, al otro lado del tablero, la jugaron ciertamente Alfonso II, el Casto, y Berenguela de Anglesola, mientras que curiosamente nunca se preocupó Sancha de Castilla ni de prodigarse en donaciones hacia Santa María de Vallbona, pues con su contribución de 1178 empieza y termina todo el favor que la reina dispensó personalmente al cenobio, ni hubo de propiciar la profesión allí como monja de ninguna de sus hijas, ni fue en ese monasterio dónde mandó construir un panteón que hubiera de albergar su cuerpo o el de sus descendientes, y no fue en Vallbona dónde fue a residir habiendo ya enviudado en 1196, ni el lugar hacia el que recondujo su patrimonio personal. Tampoco era entonces su estatus civil igual al de Oria de Entenza, Dulce de Foix ni Elvira de Subirats, ni las estructuras de gobierno de la entidad política de la que fue consorte estaban al mismo nivel que las suyas, sino, de hecho, por encima. Su situación, habiendo contraído matrimonio el 18 de enero de 1174,<sup>2388</sup> era más similar a la de su homóloga, la reina consorte de Castilla (r. 1170-1214), Leonor Plantagenêt, mujer de su sobrino, el rey castellano Alfonso VIII y, sin embargo, así como éstos años después predispusieron para Las Huelgas un modelo de organización institucional<sup>2389</sup> dónde las infantas de la familia regia fueron dotadas como “señoras” de la autoridad necesaria para desempeñar allí un rol similar al de Berenguela de Anglesola y las condesas catalanas en sus respectivos cenobios, todos los esfuerzos de la reina aragonesa en este sentido fueron capitalizados por otro tipo de religiosidad, la emanada de la Orden Hospitalaria y, con ello, concentrados alrededor de Santa María de Sigena.<sup>2390</sup>

Es incuestionable, aún así, que en el único acto de patronazgo relacionado directamente con el proceso fundacional de Vallbona, se estampara exclusivamente la firma de Sancha de Castilla, fundando la reina como lo hace a título personalísimo y sin contar para nada, por lo que puede apreciarse documentalmente, con su marido. Como incontestable es que en el siguiente diploma que documenta una nueva contribución de Alfonso II, el Casto, el de su intención para la construcción en Lleida de una abadía de monjas cistercienses de marzo

---

<sup>2388</sup> CARUANA, 1962, p. 145.

<sup>2389</sup> WALKER, 2005, p. 359-362; ABELLA, 2015, p. 273-284.

<sup>2390</sup> *Vide infra* CASE STUDY 07.

de 1178,<sup>2391</sup> la reina lo rubrique como “*praedictorum locorum donatricis*” y, por tanto, explicitándose nuevamente su rol como donante del lugar de Vallbona, e iniciadora. Quizá el único modo de entenderlo sea estableciendo una diferencia entre lo que Santa María de Vallbona nació para ser y aquello que las circunstancias, o el devenir histórico de otros acontecimientos, hizo que acabara siendo.

Si la colocación bajo la disciplina bernarda respondió a la intención de hacer de la casa una suerte de *matrem ecclesiam*, de la que debían germinar una serie de prioratos a su control sujetos<sup>2392</sup> y que habrían de aglutinar el mayor número posible de nuevas vocaciones femeninas surgidas del grueso nobiliario que controlaba el limes de la *Catalunya Nova* y los condados septentrionales,<sup>2393</sup> y si desde su nacimiento se preestableció, bajo los auspicios de Alfonso II, el Casto, un modelo de funcionamiento que en lo concerniente a las cuestiones económicas y patrimoniales adoptaba una forma de poder colegiado, dónde las decisiones debían ser acordadas por la abadesa no sólo con el conjunto de la comunidad monástica, sino con una o varias *dominae*,<sup>2394</sup> o damas de vinculación laica, es lógico que la reina, a quien, en virtud de su esponsalicio en 1174, dentro de un conglomerado territorial de adscripción a la casa de Barcelona delimitado al Oeste por la Sierra del Montsant, al Sur por el delta del Ebro, y que al Norte en las inmediaciones de Lleida se extendía hasta Castellldans, se le asigna la tenencia en usufructo de señoríos tan importantes como Cervera, Tortosa, Montblanc y Tarragona, tuviera algo que decir si, madurado el proyecto, resulta que el cenobio en cuestión se halla a muy poca distancia de los únicos territorios, los de la “*montaneam Siurane*”, sobre los que Sancha de Castilla disfruta del dominio eminente sin tener que compartir con su marido

<sup>2391</sup> PASQUAL, 1800, p. 23, 86-88; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 85-86, doc. 15; PIQUER I JOVER, 1978, p. 52; PIQUER I JOVER, 1990, p. 52; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 92.

<sup>2392</sup> Documentalmente se consideran hijas de Vallbona San Hilario de Lleida (c. 1203), Santa María de Bonrepòs (Morera de Montsant, El Priorat, Tarragona) (1210), Santa María de Valldonzella (1237) y La Zaidia (Valencia) (1268): PIQUER I JOVER, 1967, p. 233-262; GONZALVO, SANS I TRAVÉ, 1998, p. 87-88; FUGUET, PLAZA, 1998, p. 29, 103-120; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 117-150. Aunque no hubo de darse nunca una sujeción jerárquica oficial entre Vallbona y las casas que fueron a organizarse gracias a algunas de sus monjas, la celebración allí del primer Capítulo General de abadesas de la Corona de Aragón aboga por la importancia jerárquica del monasterio. Sobre el Capítulo: PIQUER I JOVER, 1978, p. 14, 75; PIQUER I JOVER, 1990, p. 14, 75.

<sup>2393</sup> Resulta muy sugestiva, a este respecto, la relación que J. D'Emilio ha establecido entre la fundación de la abadía de Santa María la Real de Las Huelgas en 1187 y el contexto de enfrentamientos bélicos de los reinos peninsulares, así como la importancia de los monasterios cistercienses como mediadores en las dichas contiendas gracias a sus relaciones con los nobles instalados a uno y otro lado de las demarcaciones de esos reinos, dónde precisamente van a ubicarse los cenobios. En este sentido se subraya, además, la transcendencia de aglutinar bajo una sola gran congregación, la *matrem ecclesiam* de Las Huelgas, a comunidades cenobíticas distribuidas por los territorios en conflicto, especialmente, en el limes de los mismos: D'EMILIO, 2005, p. 193-206.

<sup>2394</sup> Que a la contribución de Berenguela de Anglesola suman rápidamente las de otras nobles que se vinculan al monasterio en calidad de *dominae* queda avalado por la oblación en 1181 de Pedro de Bellvis (BONEU, 1713, f. 120r; PASQUAL, 1800, p. 25, 89-90; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 89-90, doc. 19; PIQUER I JOVER, 1978, p. 55; PIQUER I JOVER, 1990, p. 55; PETIT, 2001, p. 92-93; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 93; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 26-27) dónde entrega su castillo de Llorens no sólo en manos del convento, su abadesa, y Berenguela de Anglesola, sino también de Berenguela de Ódena.



el control sobre los mismos y convirtiéndose, así, en la superior jerárquica de todas esas damas.<sup>2395</sup>

En este sentido, cabe recordar que el matrimonio entre Alfonso II, el Casto, y Sancha de Castilla responde a una estrategia del monarca para vehicular las tensiones periféricas con el reino de Navarra, las cuales se remontan al pacto de Carrión de los Condes, firmado en 1140 por Ramón Berenguer IV y Alfonso VII, rey de Castilla y de León (r. 1126-1157), y en virtud del cual sendos reyes acordaban la repartición del reino de Pamplona, resultando lo mismo en el convenio de Tudillén pactado en 1151,<sup>2396</sup> y que se verán todavía más agravadas con el acuerdo de paz contraído en 1167 por el castellano Alfonso VIII y su homólogo navarro, Sancho VI (r. 1150-1194),<sup>2397</sup> para finalmente saldarse con el inicio de una alianza de no-agresión establecida tres años después por el aragonés y el mismo rey de Castilla, con la cesión del primero al segundo del castillo de Daroca (Zaragoza),<sup>2398</sup> alianza que se consolida tanto con el dicho casamiento en 1174 y la concesión a la reina de un nutrido esponsalicio que comprendía casi una cincuentena de señoríos distribuidos en los territorios catalano-aragoneses, así como el recientemente incorporado condado de Roussillon,<sup>2399</sup> como con la oficialización mediante la firma del Tratado de Cazola entre ambos monarcas en 1179 en las tierras de Soria,<sup>2400</sup> esto es, en la antigua frontera castellano-aragonesa. Con todo ello, la intervención de la reina no debe desdeñarse y ser leída sencillamente como la de una colaboradora necesaria, para lo cual hubiera bastado la compra y posterior entrega del lugar de Vallbona a sus religiosas, sino contrariamente como una adhesión por iniciativa propia a la política de reestructuración monástica emprendida por su esposo al abrigo del Císter,<sup>2401</sup> y como sugiere el que de la adquisición se especifique su destino para la fundación de un convento al que además provee, por ella misma, de los bienes necesarios para su articulación doméstica.

---

<sup>2395</sup> BISSON, 1984, p. 98, 126, 172-230, esp. 217-221.

<sup>2396</sup> MIQUEL ROSSELL, 1945-1947, I, p. 39-42, doc. 29. Sobre los tratados de paz y alianza entre los monarcas castellano-leoneses y el de Aragón: LADERO, 2001a, p. 15-26; BURESI, 2001, p. 51.

<sup>2397</sup> GONZÁLEZ GONZÁLEZ, 1960, II, p. 169-170, doc. 9.

<sup>2398</sup> MIQUEL ROSSELL, 1945-1947, I, p. 45-47, doc. 32.

<sup>2399</sup> BISSON, 1984, p. 85-85; AURELL, 1998, p. 445.

<sup>2400</sup> GONZÁLEZ GONZÁLEZ, 1960, II, p. 528-530, doc. 313.

<sup>2401</sup> N. Petit estableció, contrariamente, una cierta preeminencia sobre la voluntad de Sancha de Castilla respecto a la de su marido (PETIT, 2005b, p. 64-71), por bien que, en todo caso, resulta más plausible hablar de una estrategia conjunta cuya trama fue urdida, sin embargo, seguramente por el monarca y no por su consorte, siendo él quien inicia y se prodiga después en perpetuar los beneficios hacia Vallbona en el tiempo y no ella. Muy ilustrativo a este respecto es el caso comparativo del monasterio de Santa María de Sigena, cuya fundación resulta, casi con seguridad, de los intereses políticos de la corona, pero que, aún y contando en su haber con el favor de Alfonso II, el Casto, deviene finalmente un proyecto diseñado y ejecutado por su esposa. Vide infra CASE STUDY 07.

El acta fundacional, que en su caso adquiere la forma jurídica de una donación, rehúye las habituales solicitudes de recompensa ultraterrena que los escribas expresan con el uso de la fórmula *pro remedio anime mee*, y la aportación de Sancha de Castilla queda así liberada “oficialmente”, aunque no implícitamente, de su expectativa de recibir de la comunidad cualquier contrapartida, ni siquiera como obligación litúrgica. No obstante, como fundadora, la reina provee parte de la dotación inicial, sea en forma de lugar, lo que cabe entender como la entrega a las monjas de la propiedad eminente de los terrenos y construcciones ligados a esa explotación, en forma pecuniaria, por valor de quinientos sueldos, y en especie y, aunque ello difícilmente constituyó el punto de partida del modelo económico sobre el que las monjas sustentarán su temprano desarrollo y crecimiento, -el cual es provisto tanto por el rey como por la nobleza-, su iniciativa, al garantizar alimento y vestido “suficientes”, genera una relación para con el monasterio en función de la cual la reina, como patrona, se compromete a asegurar su buen funcionamiento económico a largo plazo. Y, es que, con ello, la cláusula determina un compromiso casi a perpetuidad que obliga no sólo a ella, sino también a sus descendientes. Por ello sorprende que la literatura más reciente todavía pase de soslayo los favores de la Corona hacia Vallbona después de la última donación de Alfonso II, el Casto, y hasta la primera en 1241 de su nieto, Jaime I, el Conquistador, como si el sucesor del primero, Pedro II, el Católico, y los suyos “se hubieran olvidado completamente del monasterio”,<sup>2402</sup> cuando, en realidad, el 5 de julio de 1218, su hija natural, Constanza, infanta de Aragón, baronesa de Aitona (Segrià, Lleida) y esposa de Guillermo Ramón I, de Montcada, senescal de la casa de Barcelona, lega por voluntad testamentaria a Vallbona sus restos mortales y quinientos maravedíes de oro, disponiendo además que de su vajilla se hicieran para el cenobio dos cálices de plata y, por tanto, asegurando así el aprovisionamiento a la casa de los ornamentos litúrgicos necesarios para el culto.<sup>2403</sup>

---

<sup>2402</sup> PETIT, 2001, p. 94.

<sup>2403</sup> FORT, 1949, p. 100; PIQUER I JOVER, 1978, p. 73; PIQUER I JOVER, 1990, p. 73; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 32. No conviene olvidar, tampoco, que la última donación a favor de Vallbona, frecuentemente relegada-, de Alfonso II, el Casto, consiste en un legado de doscientos maravedíes “*et Vallisbone CC morebatinos qui dentur in rebus perpetuo permansuris eisdem monasteriis iuxta arbitrium manumissorum*”, que dispone en el testamento emitido en Perpignan en diciembre de 1194 (UDINA, 2001, p. 106-116, esp. 109, doc. 14 Cfr. RIPOLL, 1837 (1991), p. 39) y como consta en su publicación sacramental el mismo mes jurada en Zaragoza (UDINA, 2001, p. 117-127, esp. 120, doc. 15).

## 6.2 Desarrollo constructivo

Uno podría imaginar que con quinientos sueldos de la época, es decir, con el equivalente aproximado a unos seis mil dineros y, por tanto, a doce mil óbolos, se podrían comprar muchos materiales y pagar salarios suficientes. Ciertamente sí. No obstante, difícilmente puede compararse esa cantidad con la pensión de doscientos sueldos que anualmente, -y lo de la recogida periódica es fundamental-, debía recibir Ramón Guillén, camarero de la sede tarraconense y director de las obras del claustro de la catedral de Tarragona, para la manutención de sus obreros.<sup>2404</sup> Con trescientos sueldos, Ramón de Rocabertí, quien ostentara la dignidad arzobispal (1198-1215), pensó financiar allí su propia sepultura, mientras que a los trabajos claustrales legó mil sueldos.<sup>2405</sup> Por ello, cuesta asumir que la suma donada por Sancha de Castilla “*ad hedificandum ibi domum*”, resultara suficiente para costear no sólo la construcción de buena parte de la iglesia abacial de Vallbona, sino, incluso, la de su claustro que, -como se verá-, debió iniciarse poco después, y que bastara además para sufragar el dispendio decorativo de los mismos, ni siquiera aunque nuestras monjas hubieran obtenido, como sí dispuso la pavordía para su maestro de obras, de “todas las piedras del dominio”.<sup>2406</sup>

De ahí que, dudosamente, la congregación se decidiera, con ello, a arrancar entonces el proceso constructivo, por lo menos, sin la seguridad de contar con los ingresos necesarios para terminarlo o terminar, como poco, lo previsto. Distinto es que tanto el montante como la actuación de la reina sí supusieron la necesaria institucionalización del acto de fundación, algo así como lo que hoy, salvando las oportunas distancias y recurriendo a una metáfora más divulgativa que metodológica, implica el reconocimiento del monarca de ciertos acontecimientos en el Boletín Oficial del Estado, otorgando así no sólo la legitimidad pertinente sino delimitando, al mismo tiempo, las cotas superiores de autoridad a las que deberá responder cualquier intento de quebranto de la oficialidad de ese proceso fundacional. Esto y lo que es más importante, es decir, generar una garantía que asegure la percepción futura de donaciones destinadas a ese propósito. Ello y sin restar importancia al hecho de que, con su decisión, Sancha de Castilla materializa uno de los requisitos que junto a los preparativos económicos se adivina imprescindible e irreparablemente previo y prioritario al comienzo de los trabajos edilicios, esto es, la adquisición de los terrenos necesarios para los nuevos edificios. Y aún así, la polisemia del término *domus* que se quiere “edificar”, empleado, recuérdese, con

---

<sup>2404</sup> CAPDEVILA, 1934, p. 76-77.

<sup>2405</sup> VILLANUEVA, 1803-1852 (2001), XIX, p. 269.

<sup>2406</sup> CAPDEVILA, 1934, p. 76-77.

anterioridad en Vallbona para aludir simplemente a una realidad monástica, -benedictina-, ya constituida, lejos de poder asociarse con seguridad, -como también sucede en Poblet-,<sup>2407</sup> a la construcción de la iglesia, parece aquí una referencia general a la institución de una casa cenobítica de la que se predispone desde aquél momento su posterior edificación.

### 6.2.1 Delimitación *post quem* del proceso constructivo: ¿Hacia un conjunto autosuficiente?

El destino de la donación de la reina a la edificación de la casa debe ser considerado, no como se ha dicho<sup>2408</sup> tal que previsto ineludiblemente para el inicio de las obras poco después de 1178, sino de modo simbólico, el primer grano de arena en un fardo de recursos monetarios y materiales que irá llenándose despacito y paulatinamente en las dos décadas inmediatamente posteriores a la fundación, conforme el modo económico de base del monasterio quede bien establecido. Y será éste un sistema de subsistencia que, en tanto cisterciense, predispondrá el servicio de *freyres* y *familiares*,<sup>2409</sup> es decir, figuras en cierto modo y hasta cierto punto asimilables a la del converso, en este caso clérigos y laicos de origen libre cuya vinculación para con el convento se establece a partir del juramento de obediencia y fidelidad hacia la comunidad y su abadesa, y que se emplean en el espacio secular y

<sup>2407</sup> En la década de los años sesenta del siglo XII se ha detectado para el monasterio de Santa María de Poblet la recepción de donaciones previstas, y empleando fórmula similar a la que aquí se usa, "*ad edificandum domum petrinam in monasterio Populeti*", siendo difícil colegiar esa "casa de piedra" con la iglesia monástica, todo y aunque la realidad edilicia sea allí distinta sabiéndose de referencias documentales que en los mismos años aluden ya a la explotación de canteras (ALTISENT, 1974, p. 158-159).

<sup>2408</sup> J. J. Piquer considera sin margen de duda que las obras edilicias comienzan en 1176 o incluso antes sobre la base de las tesis de P. Lavedan (LAVEDAN, 1935, p. 18, 30), recibiendo, según él, un impulso el proceso en 1178 gracias a la promoción de Sancha de Castilla: PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 72; PIQUER I JOVER, 1978, p. 61; PIQUER I JOVER, 1990, p. 61. A pesar de ello, poco antes el mismo autor se sirve en otra publicación del acta fundacional de la reina precisamente para argumentar que la edificación principal todavía no se había iniciado en marzo de 1177 (1178), lo que resulta contradictorio con su opinión posterior: PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 85. N. Dalmases y A. José se decantan también por 1176, aunque abren la posibilidad a que las obras se hubieran empezado incluso antes (DALMASES, JOSÉ, 1985, p. 80). N. Petit sitúa el inicio de las obras de los edificios monásticos también en 1178 (PETIT, 2001, p. 92; PETIT, 2005a, p. 71, 73; PETIT, 2005b, p. 74-75), y J. M. Sans aún lo coloca en 1176, en coincidencia con la llegada de Oria Ramírez, recuperando, así, la idea de J. Lladonosa: SANS I TRAVÉ, 1999, p. 990; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 46-47 Cf. LLADONOSA, 1957, p. 84. Resulta curioso, sin embargo, que aunque para J. M. Sans en 1178 "les obres del cenobi devien trovar-se en el seu moment inicial" (GONZALVO, SANS I TRAVÉ, 1998, p. 22; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 29), él mismo retrasa el inicio de la construcción del templo monástico hasta "molt a finals del segle XII" (SANS I TRAVÉ, 2010, p. 233). Por su parte, G. Gonzalvo se declara a favor de contemplar el principio de los trabajos hacia el período de 1163-1177 (GONZALVO, SANS I TRAVÉ, 1998, p. 104), y un poco más tarde, en la década de los años 70 del siglo XII, opinan C. Plaza y J. Fuguet (FUGUET, PLAZA, 1998, p. 101).

<sup>2409</sup> Pese a todas las consignas cistercienses en contra de ello, en Vallbona se emplearán asimismo esclavos y como se infiere, por ejemplo, de la donación el 18 de marzo de 1213 de Alamanda de Subirats, señora de Castellvell, de "un sarraceno": BONEU, 1713, f. 68v.

monástico a cambio de recompensas espirituales o de otro índole.<sup>2410</sup> De entre ellos, los miembros del clero monopolizarán obviamente las funciones eclesiásticas, ya sean culturales, sepulcrales o pastorales, siendo el caso de los ya mencionados Poncio y Bernardo de Navaes, a quienes se suma, también en 1176 desde el siglo, Polúculo, el hermano de Ramón de Anglesola, y para quien el eremita prevé, en su testamento, la residencia permanente en Vallbona “*sive sit laicus sive frater*”, dónde además las religiosas deben asegurarle prendas y viandas.<sup>2411</sup>

Las atribuciones de los clérigos no se limitarán, sin embargo, al ámbito religioso pues como contempla el modelo bernardo, en general, participarán junto a los *familiares* legos sea trabajando directamente, organizando el trabajo, o bien, administrando el patrimonio; tarea esta última que en el caso de Vallbona se reserva fundamentalmente a su abadesa y sus *dominae*. Resulta significativo, también, que no es hasta 1181 cuando se detecta documentalmente la primera relación de hermandad entre la comunidad y un laico, Pedro de Bellvís, a quien se promete la participación perpetua de los beneficios y oraciones de la congregación y la celebración, en el momento de su traspaso, de un oficio “*sicut debet fieri de uno fratre vel sorore nostra*”.<sup>2412</sup> Para la siguiente cabe esperar hasta el 2 de mayo de 1205 en que un tal Juan Guillermo hace ofrenda de todos sus bienes entregándose como donado.<sup>2413</sup> Mientras tanto, la economía del cenobio recaerá, probablemente, “sobre las espaldas” de los *freyres* ordenados y de su comunidad, e irá asentándose sobre la base, primero, de la explotación directa de sus granjas, sabiendo constituidas antes de 1201, las de Cérvoles,<sup>2414</sup> Llorens,<sup>2415</sup>

<sup>2410</sup> Un compendio de las atribuciones de “*freyres*” y “*familiares*” en los monasterios femeninos cistercienses se halla en: MARIÑO, 2008, p. 118-122.

<sup>2411</sup> “*Iterum ego Raimundus de Vallebona dono et concedo germano meo Poluculo ut Semper habeat victum et vestitum in ecclesia de Vallebona et ut Semper maneat in illo loco sive laicus sive frater*”: PASQUAL, 1800, p. 13-14, 140-141; PASQUAL, 1837 (1991), p. 10-11; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 80-81, doc. 10; PIQUER I JOVER, 1978, p. 35; PIQUER I JOVER, 1990, p. 35; SANS I TRAVÉ, 1999, p. 986-987; PETIT, 2001, p. 88; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 84; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 42; PETIT, 2005b, p. 57.

<sup>2412</sup> BONEU, 1713, f. 120r; PASQUAL, 1800, p. 25, 89-90; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 89-90, doc. 19; PIQUER I JOVER, 1978, p. 55; PIQUER I JOVER, 1990, p. 55; PETIT, 2001, p. 92-93; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 93; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 26-27. De hecho, la llamada *familiaritas* es una forma de devoción que se concreta en la percepción de beneficios espirituales tales que la capacidad de elegir sepultura y el recuerdo durante el oficio de difuntos. Por ello, la oblación de Pedro de Bellvís es similar, por ejemplo, a otras tantas documentadas en los monasterios de la Orden y, de entre ellas y en un contexto más próximo, la de Arnaldo de Bordells que en 1163 se entrega a Poblet manteniendo el hábito secular, comprometiéndose el cenobio populetano a protegerlo y darle sepultura en el monasterio (ALTISENT, 1993, p. 200, doc. 250).

<sup>2413</sup> PIQUER I JOVER, 1978, p. 70; PIQUER I JOVER, 1990, p. 70. A estas referencias sobre los familiares del convento cabe añadir, por ejemplo, la oblación el 15 de mayo de 1229 de Dulce de Passanant como “*conversa*” (BONEU, 1713, f. 100r; PASQUAL, 1800, p. 77; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 92, doc. 23; PIQUER I JOVER, 1978, p. 73; PIQUER I JOVER, 1990, p. 73), y la del 2 de agosto de 1229, en que Guillermo Berenguer se dona en cuerpo y alma para ser admitido en el hábito de “hermano” (familiar), cuando él así lo disponga (PASQUAL, 1837 (1991), p. 18-19).

<sup>2414</sup> PASQUAL, 1800, p. 30; ALTISENT, 1992, p. 320-321, doc. 426; SANS I TRAVÉ, 1999, p. 976; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 27, 97-98.

Poboleda, els Eixaders<sup>2416</sup> y dos más en “Llitera<sup>2417</sup> i el camp de Urgell”,<sup>2418</sup> segundo, de las rentas obtenidas en concepto de “tasa” que se grava a los campesinos por la concesión en préstamo de ciertos bienes, es decir, del arriendo en enfiteusis, y que documentan sea el huerto del término del Vilet que la abadesa Ermesinda de Rubió pignora el 10 de febrero de 1191 a Berenguer de Marrada y a sus hijos durante su vida natural a cambio de percibir las religiosas la cuarta parte de los rendimientos,<sup>2419</sup> sea el establecimiento el 22 de noviembre de 1199 de Juan Nebot en una pieza de tierra del mismo sitio, con la obligación de corresponder con una libra de cera de censo anual,<sup>2420</sup> en tercer lugar, de los tributos que el monasterio carga sobre los que habitan las casas adscritas, y que puede inferirse gracias a la inclusión de parte de la abadesa Blanca de Anglesola del diploma con la donación de 1174 de Alfonso II, el Casto, de la llamada “casa de Poncio” en Lleida que pertenecía a Boacar, en el *capibrevium* dónde en 1308 inventarió todos los albergues que pagaban censos al cenobio;<sup>2421</sup> y finalmente, del reguero ininterrumpido de donaciones numerarias.<sup>2422</sup>

La causa primera de la percepción de todos esos ingresos menos, claro, los del último tipo, se halla, evidentemente, en la donación de bienes muebles e inmuebles (tierras, huertos,

<sup>2415</sup> Si en 1182 Pedro de Bellví cede al convento sus derechos sobre el castillo de Llorens, en 1191, Guillermo I, vizconde de Cardona, hace la cesión extensible también a todo el término (BONEU, 1713, f. 141v, FULLOLA, 1794, f. 114r; PIQUER I JOVER, 1978, p. 59; PIQUER I JOVER, 1990, p. 59.), y el 14 de febrero de 1200, Elisenda, vizcondesa consorte de Rocabertí, hace lo propio: BONEU, 1713, f. 120r-121v, FULLOLA, 1794, f. 82r; PIQUER I JOVER, 1978, p. 69; PIQUER I JOVER, 1990, p. 69.

<sup>2416</sup> A la donación de Guillermo I, de Anglesola, de 1179 de una porción de tierras en este lugar, cabe sumar, a este tenor, la importante cesión de derechos que Poncio Margall y su mujer detentan en Eixaders a favor de Vallbona el 25 de noviembre de 1186: BONEU, 1713, f. 163r; FULLOLA, 1794, f. 157r; PIQUER I JOVER, 1978, p. 57; PIQUER I JOVER, 1990, p. 57.

<sup>2417</sup> Es difícil precisar a qué bienes agrícolas o agropecuarios se refiere la mención (*Vide infra*), aunque se conoce de la posesión de Vallbona de una torre allí de la que en 1250 las religiosas percibían la mitad del fruto y la cuarta parte del diezmo con la primicia: PIQUER I JOVER, 1986, p. 397.

<sup>2418</sup> M. de Boneu recoge en el *Índex Vell* la salvaguarda emitida el 26 de febrero de 1201 por el papa Inocencio III dónde se confirman las donaciones de “(...) la granja de Llorens, de Monsant, dels Axaders, de Llitera, del camp d’Urgell (...)”: BONEU, 1713, f. 5v. Las posesiones en el “camp d’Urgell” son las que estarían distribuidas en lo que hoy corresponde a la Plana d’Urgell: PIQUER I JOVER, 1986, p. 406. Sobre las actividades “industriales”, agrícolas, ganaderas y agropecuarias del monasterio en las primeras décadas después de su fundación: PIQUER I JOVER, 1984, p. 277-286; PIQUER I JOVER, 1987; GONZALVO, SANS I TRAVÉ, 1998, p. 28-29.

<sup>2419</sup> BONEU, 1713, f. 142r; FULLOLA, 1794, f. 114r; PIQUER I JOVER, 1978, p. 59; PIQUER I JOVER, 1990, p. 59.

<sup>2420</sup> BONEU, 1713, f. 143r; FULLOLA, 1794, f. 118r; PIQUER I JOVER, 1978, p. 60; PIQUER I JOVER, 1990, p. 60.

<sup>2421</sup> PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 79. Este código fue estudiado por F. Castellón: CASTILLÓN, 1991, p. 295-328.

<sup>2422</sup> Respecto a la obtención esporádica pero dilatada en el tiempo de ofrendas numerarias en forma de legados o donaciones, se pueden citar, por ejemplo, los diez maravedíes que el 29 de enero de 1185 concede Berenguer de Boixadors en virtud de su testamento: BONEU, 1713, f. 74r; PIQUER I JOVER, 1978, p. 56; PIQUER I JOVER, 1990, p. 56; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 29. Las distintas formas de obtención de ingresos listadas afectan tanto a las propiedades de la vecindad del monasterio y fincas circundantes, la conocida como *reserva* fundacional, como obviamente a las llamadas “forasterías”, esto es, a las posesiones localizadas fuera de la población sobre la que se erige el cenobio. Sobre estas últimas, a considerar hasta 1200, es decir, los bienes en Sant Martí de Maldà, Guissona, Boldú (Urgell, Lleida), -recibidos en este caso en octubre de 1174 por donación real de Alfonso II, el Casto-, Anglesola, Barbens, Lleida, Montfalcó Murallat (Segarra, Lleida), Cardona, Tàrrega y Castellnou de Seana (Urgell): PIQUER I JOVER, 1986, p. 389-407. Un repaso de las propiedades territoriales de Vallbona se halla en: GONZALVO, SANS I TRAVÉ, 1998, p. 29-45.

molinos, ganado, casas...) que de manera constante realizan tanto la primera como la segunda nobleza durante la veintena de años que tarda este sistema en afianzarse, y la que otros realizarán después. Pudiera parecer una paradoja, sin embargo, el que a medida que el convento avanza hacia un modelo autosuficiente, la gestión de su patrimonio irá perdiendo a su vez autonomía, al no poder las abadesas orientar siempre esas rentas a satisfacer aquello que más les interesa, sino viéndose obligadas a destinar muchos de esos frutos a los fines que imponen los donantes. Es el caso, por ejemplo, de la manutención del sacerdote que solicita el vizconde de Cardona, Guillermo I, el cual debe habitar en Vallbona para oficiar regularmente por el alma de su padre. A cambio de ello, recordemos, cede en 1191 todos los derechos dominicales del Vilet,<sup>2423</sup> tratándose además del mismo personaje al que se adeuda la generosa donación tres años antes de la carga semanal de sal.<sup>2424</sup> Esta prerrogativa se obtiene, por tanto, diez años después de la fundación, mientras que otros derechos fundamentales para su desarrollo se consiguen casi de inmediato, tal que “*els emprius*”, es decir, el uso comunal de los pastos y las aguas, y la franquicia del “*herbatge*” para segar la hierba, que el rey Alfonso II, el Casto, concede al cenobio y hace extensible al territorio de “*todos sus reinos*” en 1177, ratificándolo de nuevo en 1185.<sup>2425</sup>

Como se ha advertido, se trata de un proceso prolongado, coincidiendo el tiempo que tardó el monasterio en implementar el “régimen económico cisterciense”, con la media habitual de dos o tres décadas,<sup>2426</sup> momento tras el cual, casualmente, una de las ambiciones más importantes de la congregación, -la constructiva-, comienza a corresponderse con la de sus benefactores. Es así que también en 1191, a 25 de febrero, se registra el primer donativo “*ad opera*”, gracias al testamento de Juan Bonshom, quien lega doce dineros,<sup>2427</sup> y unos años más tarde, en 1194, al otorgar testamento, Alfonso II, el Casto, se compromete a la no menos importante donación de “*CC morebatinos qui dentur in rebus perpetuo permansuris eisdem*

<sup>2423</sup> BONEU, 1713, f. 141v; FULLOLA, 1794, f. 114r; PIQUER I JOVER, 1978, p. 59; PIQUER I JOVER, 1990, p. 59; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 25.

<sup>2424</sup> BONEU, 1713, f. 34r-34v; FULLOLA, 1794, f. 36r; PIQUER I JOVER, 1978, p. 57; PIQUER I JOVER, 1990, p. 57; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 26.

<sup>2425</sup> En la confirmación de 1185 de los privilegios concedidos en 1177 se reafirman los derechos de pasto y “*herbatge*”: BONEU, 1713, f. 18v; FULLOLA, 1794, f. 345; PIQUER I JOVER, 1978, p. 56; PIQUER I JOVER, 1990, p. 56; PETIT, 2001, p. 94.

<sup>2426</sup> Se suele cifrar en una cantidad considerable de años el proceso que antecede al inicio de las campañas constructivas en los monasterios del Císter y que coincide tanto con la constitución de su base patrimonial como humana. La media del término fue establecida por M. Aubert y M. Cocheril en unos treinta o cuarenta años que, en la práctica y en función de la distinta realidad económica y patrimonial de cada fundación, así como de otras circunstancias, a menudo se reduce a un par de décadas: AUBERT, 1937, p. 217-232; COCHERIL, 1972, p. 3-111; MARTÍNEZ ÁLAVA, 2002a, p. 50.

<sup>2427</sup> PONS I MARQUÈS, 1938, p. 63-64, doc. 111 Cfr. MORERA, 1897-1967, p. 659. Es curioso que tanto J. J. Piquer como J. M. Sans mencionen este legado sin indicar la importancia de que la ofrenda se realice “*ad opera*”: PIQUER I JOVER, 1978, p. 59; PIQUER I JOVER, 1990, p. 59; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 29. Sí lo refiere así, en cambio, J. Lladonosa: LLADONOSA, 1957, p. 84.

*monasteriis iuxta arbitrium manumissorum*".<sup>2428</sup> No quiere decir ello tampoco que las obras estuvieran empezadas ya entonces, pero sí que en ese momento se ha comenzado a gestar la fase de recaudación imprescindible para un nuevo proyecto edilicio. Si con anterioridad no fue necesario seguramente se debió a que antes de la construcción de las dependencias definitivas, la comunidad, como pudo suceder, por poner un ejemplo, en Las Huelgas de Burgos, estuvo instalada en unos espacios provisionales los cuales, para Vallbona, se retrotraen a la experiencia eremítica y a la edificación de *Santa María la Vella*. Precisamente, la fase de recopilación patrimonial y de crecimiento de la comunidad que habitualmente antecede, en el monacato bernardo, a la construcción del complejo abacial parece estabilizarse alrededor de 1200, en coincidencia, además, con la promulgación del diploma de inmunidad eclesiástica del papa Inocencio III en 1198<sup>2429</sup> y de otras bulas papales de confirmación de bienes que lo sucederán dos y tres años después,<sup>2430</sup> la emisión de las cuales suele ser normalmente sintomática de que los trabajos se van a iniciar.<sup>2431</sup>

### 6.2.2 Antecedentes: *Santa María la Vella*

Mención antigua se tiene de la iglesia de Santa María a la que el 8 de abril de 1176, en vísperas de su traspaso, Ramón de Anglesola lega su cuerpo estipulando "*relinquo corpus meum ad ipsam ecclesiam Beate Marie de Vallebona*".<sup>2432</sup> Cumpliendo su voluntad, al día siguiente, con motivo de su defunción, sus restos son sepultados allí,<sup>2433</sup> en el mismo cementerio dónde años antes hubo Inés de recibir también descanso eterno. Se dice que fue la notoriedad de sus santas hazañas la que precipitó su traslado el 11 de julio de 1176 al interior

<sup>2428</sup> "Cien morabetinos que dio para que permanezcan a perpetuidad en ese monasterio según la libre decisión de los albaceas" [Trad. Autora]: UDINA, 2001, p. 106-116, 117-127, esp. 109, 120, doc. 14-15 Cfr. RIPOLL, 1837 (1991), p. 39. Uno de los pocos que se hace eco de este legado es J. M. Sans: GONZALVO, SANS I TRAVÉ, 1998, p. 23.

<sup>2429</sup> BERGADÀ, 1925, p. 22-23; BERGADÀ, 1928, p. 20; PIQUER I JOVER, 1978, p. 59-60; PIQUER I JOVER, 1990, p. 59-60; GONZALVO, SANS I TRAVÉ, 1998, p. 23.

<sup>2430</sup> Se trata de tres salvaguardas de protección de personas y confirmación de bienes del cenobio emitidas por el papa Inocencio III el 7 de julio de 1200 (BONEU, 1713, f. 6r; PIQUER I JOVER, 1978, p. 69; PIQUER I JOVER, 1990, p. 69; GONZALVO, SANS I TRAVÉ, 1998, p. 24), el 26 de febrero de 1201 (BONEU, 1713, f. 5v; PIQUER I JOVER, 1978, p. 69; PIQUER I JOVER, 1990, p. 69; GONZALVO, SANS I TRAVÉ, 1998, p. 24) y el 30 de junio de 1201 (BONEU, 1713, f. 6r; PIQUER I JOVER, 1978, p. 70; PIQUER I JOVER, 1990, p. 70; GONZALVO, SANS I TRAVÉ, 1998, p. 24).

<sup>2431</sup> Como afirma C. Martínez, la cobertura legal que procura el inventario de los bienes del cenobio de parte las instancias reales o papales justo antes del inicio de las obras, asegura a su comunidad la garantía sobre la base patrimonial de la que se obtendrán las rentas para la construcción de la abadía: MARTÍNEZ VALLE, 2002, p. 44.

<sup>2432</sup> PASQUAL, 1800, p. 140-141; PASQUAL, 1837 (1991), p. 10-11; BERGADÀ, 1925, p. 112; LLADONOSA, 1957, p. 19; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 80-81, doc. 10; PIQUER I JOVER, 1978, p. 35; PIQUER I JOVER, 1990, p. 35; SANS I TRAVÉ, 1999, p. 984-988; PETIT, 2001, p. 88; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 38-43; PETIT, 2005b, p. 57.

<sup>2433</sup> PASQUAL, 1800, p. 28; PASQUAL, 1837 (1991), p. 28; LLADONOSA, 1957, p. 20; PIQUER I JOVER, 1978, p. 35; PIQUER I JOVER, 1990, p. 35; SANS I TRAVÉ, 1999, p. 987; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 96; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 42; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 21, 86.



del dicho templo, y con ello cesa el primer recuerdo documental de ese tiempo.<sup>2434</sup> La siguiente noticia, menos explícita en cuanto a referir propiamente el espacio de la iglesia, se halla en el diploma de *commendatio* que certifica la estancia de Alfonso II, el Casto, y Sancha de Castilla en Vallbona en 1178, pues allí se especifica que el acto tiene lugar “*apud Sanctam Mariam de Valibona*”.<sup>2435</sup> Nada se comenta en ese instrumento sobre una supuesta localización de la ceremonia literalmente en *Santa María la Vella*. No obstante, este mismo argumento en ocasiones se ha empleado para sostener que, de haber sido así, la cita concreta en 1178 a una iglesia “*vella*” implica que ya entonces estaba en marcha una “*nueva*”.<sup>2436</sup> Y, con ello, la justificación se convierte en un sofisma, una lectura errada basada, casi con seguridad, en la interpretación que J. J. Piquer hizo sobre ese mismo documento al asumir que efectivamente tuvo que celebrarse “*a l’església de Santa Maria “la Vella”, puix que el cenobi i el temple actuals tot just eren començats*”,<sup>2437</sup> y que el autor fundamenta, por tanto, en su conjetura sobre un supuesto inicio de las obras del nuevo conjunto monástico hacia 1176/1178, sin afirmar en ningún caso que la fuente así lo mencionara.

También se tuvo por seguro durante algún tiempo que el oratorio cuya construcción solicita el ermitaño al monasterio de Santa María de Poblet en 1171 fue finalmente alzado en Vallbona y que, en consecuencia, se correspondería con la iglesia antigua llamada *Santa María la Vella*.<sup>2438</sup> Aunque como se supone hoy en día es más probable que la capilla referida documentalmente en ese momento se terminara levantando en Cérvoles, el lugar del que era objeto la dicha transacción,<sup>2439</sup> ciertamente, la descripción del tipo de construcción pedida entonces por el asceta permite teorizar sobradamente sobre la caracterización de la iglesia que sí hubo de edificarse en Vallbona. Se requiso, pues, para el eremitorio de Les Garrigues una pequeña ermita “*Vque braciatarum in longitudine et ljarum in amplitudine, lapidibus et cemento, coopertum tegulis vel laderculis et cellulam unam iuxta ubi secreto possim orare*”,<sup>2440</sup> es decir, de 5 brazadas de largo por 2 de ancho (8,35 m x 3,34 m),<sup>2441</sup> cubierta con armadura

<sup>2434</sup> PASQUAL, 1800, p. 28; PASQUAL, 1837 (1991), p. 28-29; LLADONOSA, 1957, p. 20; PIQUER I JOVER, 1978, p. 35; PIQUER I JOVER, 1990, p. 35; SANS I TRAVÉ, 1999, p. 987; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 96; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 43; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 21-22, 86.

<sup>2435</sup> MIQUELL ROSSELL, 1945-1947, I, p. 176-177, doc. 167.

<sup>2436</sup> ESPAÑOL, 1997, p. 580.

<sup>2437</sup> PIQUER I JOVER, 1978, p. 50; PIQUER I JOVER, 1990, p. 50.

<sup>2438</sup> LLADONOSA, 1957, p. 83; PIQUER I JOVER, 1978, p. 33; PIQUER I JOVER, 1983, p. 43; PIQUER I JOVER, 1990, p. 33; PIQUER I JOVER, 1993, p. 39; DALMASES, JOSÉ, 1985, p. 79.

<sup>2439</sup> SANS I TRAVÉ, 1999, p. 977; PETIT, 2001, p. 87; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 29. Una imagen de los restos edilicios de la granja que alojó a la comunidad eremítica masculina de Ramón de Anglesola en la Poblada de Cérvoles fue ya publicada en 1998: FUGUET, PLAZA, 1998, Apartado de imágenes.

<sup>2440</sup> MORERA, 1897-1967, I, p. 657-658; BERGADÀ, 1926n, p. 6-7; PONS I MARQUÈS, 1938, p. 208-209, doc. 340; LLADONOSA, 1957, p. 17; PIQUER I JOVER, 1978, p. 33; PIQUER I JOVER, 1990, p. 33; ALTISENT, 1993, p. 300, doc. 399; SANS I TRAVÉ, 1999, p. 970-978; PETIT, 2001, p. 85; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 26-30; PETIT, 2005a, p. 66; PETIT, 2005b, p. 56; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 16-17.

<sup>2441</sup> La medida de la “*brassa*” equivalía aproximadamente a 1,67 m.

de madera y techumbre a base de tejas y azulejos, con una celda aneja dónde poder orar en secreto. Por otro lado y como se anticipó, nada impide pensar, contrariamente, que las citas más tempranas a "*Beate Marie de Vallebona*" y la alusión desde 1154 a un espacio apropiado para el sepelio, no sean indicativas de la existencia de *Santa María la Vella* desde mediados del siglo XII,<sup>2442</sup> cuando se detecta documentalmente a un grupo humano de signo cristiano, -y de entre ellos a un presbítero-, el cual hubo de instalarse allí, a unos doscientos metros en dirección norte respecto del monasterio actual, en el entorno de la llamada "roca de Santa María" sobre la cual fue bastida la capilla,<sup>2443</sup> construyendo los ermitaños en ese mismo sitio sus efímeras residencias al abrigo de las cuevas.

De su preservación hasta 1573, en coincidencia con la génesis del municipio de Vallbona de les Monges,<sup>2444</sup> da cuenta el que entonces fuera instituida como iglesia parroquial bajo la advocación de la Asunción de María, dignidad que mantuvo hasta el siglo XVII, cuando el aumento demográfico de fieles predispuso que el rector reclamara a la abadesa de Vallbona, Leocadia de Ricart i de Cardona, un emplazamiento distinto para levantar una nueva iglesia; petición que subsana la prelada el 9 de junio de 1650.<sup>2445</sup> Mención especial, por su significación, requiere la transferencia de los huesos de Ramón de Anglesola al templo monástico, la cual tuvo lugar el 24 de enero de 1665 en correspondencia con la segunda visita del cronista Miguel Ramón Zapater al monasterio de Vallbona.<sup>2446</sup> El devenir posterior de *Santa María la Vella* pasó desafortunadamente por su desmantelamiento a tenor de la construcción de la carretera que recorre interiormente el pueblo resiguiendo, en buena medida, el antiguo cauce de la "riera de Maldanell", al exigirlo así el trazado de la nueva vía y quedando "totalmente arruinada hasta los cimientos",<sup>2447</sup> mientras que en 1875 la edificación del puente

<sup>2442</sup> En función de todo el grueso documental que se conserva desde 1154, N. Petit, también da por segura la existencia de una iglesia desde entonces: PETIT, 2005a, p. 66, 82; PETIT, 2005b, p. 63, 81.

<sup>2443</sup> Tanto el hábitat como el oratorio son situados por F. Bergadà a muy poca distancia del primer recinto monástico, es decir, de la clausura exterior: BERGADÀ, 1928, p. 34; Sobre la roca dónde fue a establecerse el eremitorio J. Lladonosa recuerda que sus vestigios estaban emplazados, efectivamente, extramuros del cenobio, "en la parte denominada de la Obaga", a unos diez minutos de la llamada Fuente de San Ramón: LLADONOSA, 1957, p. 83. En lo sucesivo se ha localizado la mole rocosa de "Santa María" en dirección noroeste hacia el lado de la carretera "tocando a cal *Romeref*": PIQUER I JOVER, 1976b, p. 7; PIQUER I JOVER, 1978, p. 33; PIQUER I JOVER, 1983, p. 43-44; PIQUER I JOVER, 1990, p. 33; PIQUER I JOVER, 1993, p. 39-40; SANS I TRAVÉ, 1999, p. 987; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 42-43.

<sup>2444</sup> LLADONOSA, 1957, p. 45-51; BOSCH, *et al.*, 1959, p. 15; PIQUER I JOVER, 1976b, p. 3; PIQUER I JOVER, 1978, p. 208-209; PIQUER I JOVER, 1983, p. 43; PIQUER I JOVER, 1990, p. 208-209; PIQUER I JOVER, 1993, p. 39; GONZALVO, ROVIRA, 1997, p. 573; GONZALVO, SANS I TRAVÉ, 1998, p. 51-55; GONZALVO, 2003a, p. 37-38; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 86, 231.

<sup>2445</sup> La construcción de la nueva iglesia parroquial se retrasaría, con todo, todavía dos centurias: SANS I TRAVÉ, 2010, p. 86.

<sup>2446</sup> PASQUAL, 1800, p. 29; PASQUAL, 1837 (1991), p. 29-30; LLADONOSA, 1957, p. 20, 84, 152-153; PIQUER I JOVER, 1978, p. 250-251; PIQUER I JOVER, 1990, p. 250-251; GONZALVO, SANS I TRAVÉ, 1998, p. 58-59; SANS I TRAVÉ, 1999, p. 987-988; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 97; SANS I TRAVÉ, 2002b, p. 43; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 87-88.

<sup>2447</sup> BERGADÀ, 1928, p. 34-35.

que salva la cuenca del dicho arroyo a la altura de la calle “sant Bernat”, en el camino que conduce hacia la Fuente de Serradells, predispuso el reaprovechamiento a tal efecto de los sillares de la iglesia en ruinas.<sup>2448</sup>

Aunque el puente sobrevive todavía hoy en día, difícilmente puede descubrirnos, como sugiriera J. J. Piquer, rasgos de lo que fuera ese templo (Fig. 6.02-6.03).<sup>2449</sup> Ciertamente es que su abertura de medio punto pudiera ser evocativa en este sentido, salvo porque ésta seguramente resulta más adecuada a la morfología de la pasarela que a las hechuras originales de la capilla. Mucho menos discutible es que los bloques empleados en su fábrica, de dimensión mediana, de talla y tamaño irregular y superficies bien desbastadas, fueran de ella reutilizados, al ser en todo compatibles con lo que fuera una estructura del siglo XII. El retrato de *Santa María la Vella* que ofreció F. Bergadà constituye, por tanto, la imagen más verosímil del aspecto que tuviera, como una iglesia de medidas reducidas, “de unos 30 por 12 palmos” (6,8 x 2,7 m.), con vanos diminutos en el frontis y ábside semicircular.<sup>2450</sup>

Recientemente, N. Petit, ha especulado, desatendiendo la sobredicha tradición que avala el reuso de materiales en el siglo XIX y afirmando que no existe resto arqueológico alguno, sobre la posibilidad de que *Santa María la Vella* hubiera ocupado el espacio dónde décadas después fue a construirse la sala capitular del cenobio, -remodelada y prácticamente reconstruida de nuevo un siglo más tarde-, esto es en el ángulo que forman el brazo sur del transepto y la nave de la iglesia.<sup>2451</sup> A tal efecto, substancia su tesis primero, en las dimensiones del capítulo que, a su juicio, -cabe suponer entiende estandarizadas-, se corresponden en mayor medida, a las de una iglesia más que a las propias de una dependencia de estas características; en segundo lugar, en el vano de medio punto que abre a media altura sobre el muro este de la sala (Fig. 6.04), -pared que, por otro lado, constituye el cierre occidental del brazo sur del crucero del templo monástico, lo que hace a la ventana como mínimo contemporánea o desde luego posterior al levantamiento de ese muro-, y cuya presencia allí, en su opinión, carece totalmente de sentido; en tercer lugar, en lo que califica

---

<sup>2448</sup> PIQUER I JOVER, 1983, p. 43; PIQUER I JOVER, 1993, p. 39, SANS I TRAVÉ, 2010, p. 231.

<sup>2449</sup> No pueden obviarse, sin embargo, los elementos reutilizados a los que alude, esto es, un abertura aspillerada y una lápida muy erosionada: PIQUER I JOVER, 1978, p. 209; PIQUER I JOVER, 1990, p. 209.

<sup>2450</sup> BERGADÀ, 1928, p. 34-35. De hecho, no puede descartarse que su configuración se adaptara a la de otros modelos de capillas eremíticas, como la iglesia de Santa Lucía, el oratorio de la masía del Santo Espíritu, alzado a más o menos un kilómetro y que, como recuerda J. J. Piquer, consistía en una pequeña ermita, de unos 5,05 m. de ancho por 4,90 m. de largo, rematada en un ábside semicircular (desaparecido en 1946) (PIQUER I JOVER, 1983, p. 44; PIQUER I JOVER, 1993, p. 40; DALMASES, JOSÉ, 1985, p. 79).

<sup>2451</sup> J. M. Sans ya rechaza la tesis de N. Petit, sirviéndose, precisamente, de la tradición que coloca *Santa María la Vella* a unos doscientos metros con respecto del recinto del monasterio y que avala su desmembramiento a finales del siglo XIX, pese a no recurrir en su justificación a ningún argumento de tipo arquitectónico: SANS I TRAVÉ, 2010, p. 230-231.

como “signes de construccions anteriors, segurament antics contraforts” presentes en el muro norte (Fig. 6.05-6.08); y, en última instancia, concluye que la única razón posible para que el plano arquitectónico lógico, es decir, el que presupone que en todos los monasterios cistercienses la panda oriental del claustro parte necesariamente del término meridional del transepto de la iglesia y no del primer tramo de la nave como en Vallbona,<sup>2452</sup> fuese aquí alterado, consiste en la preexistencia de la primitiva ermita en este espacio.<sup>2453</sup>

Efectivamente, en su argumentación, la autora parte muy elocuentemente de una usanza muy común en los cenobios del Císter, esto es, de la existencia de oratorios y espacios de residencia de fundación anterior al conjunto cenobítico definitivo y que sirven para la instalación provisional de la comunidad hasta que las obras del templo y de las dependencias claustrales han avanzado lo suficiente.<sup>2454</sup> No obstante, no sólo el conocimiento sobre la ubicación real de *Santa María la Vella* viene a desmentir la propuesta, sino que, además, su argumento sobre el tamaño no es para nada infalible,<sup>2455</sup> ocurriendo que la capacidad de una sala capitular variaba en función de lo grande o reducida que fuera la congregación que teóricamente debía albergar, mientras que, igualmente, tanto la presencia anómala de la ventana del transepto (Fig. 6.04), como los elementos que categoriza como propios de un edificio más antiguo (Fig. 6.05-6.08), en realidad y como se verá, se explican a tenor de la concepción y desarrollo constructivos del monasterio, teniendo en cuenta, al mismo tiempo, que lejos de resultar contrafuertes se trata, en realidad, primero, de un elemento de descarga, -dispuesto horizontalmente-, que corresponde a una afectación de la parte alta del muro norte por causas difíciles de concretar, bien por la abertura en ese tramo hacia el interior de la iglesia de la capilla del Corpus Christi hacia 1348,<sup>2456</sup> bien por la cubrición de toda la estancia con gruesas bóvedas de crucería, operaciones ambas del siglo XIV, y segundo, de dos soportes eliminados, identificables por la perfecta alineación vertical de los sillares, que no se da en el resto del paramento con una ordenación que tiende al *quadratum* pseudoisódomo, y que, en cualquier caso, son de idéntica factura al resto de materiales que conforman ya sea esa pared, ya sea la oriental, pertenecientes ambas a las mismas fases de construcción que el resto de muros perimetrales del templo y que, en consecuencia, no pueden interpretarse sino como los soportes de una estancia anterior a la actual, -siendo ésta, la superviviente, en su fachada, en

<sup>2452</sup> Esta articulación se concreta ya en un planteamiento más o menos normativo desde el modelo monástico cluniacense y persiste como norma en el monacato cisterciense: MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1992, p. 84-90.

<sup>2453</sup> PETIT, 2005a, p. 81-82; PETIT, 2005b, p. 80-82. G. Gonzalvo se limitó a señalar que la anómala situación del claustro más hacia Poniente y que no parte del ángulo del crucero se debe, simplemente, a la construcción de la sala capitular en su ubicación actual: GONZALVO, 1997, p. 576; GONZALVO, 2002, p. 120-121.

<sup>2454</sup> Sobre este tipo de estructuras y su temporalidad: GARCÍA FLORES, 2011, p. 87-142.

<sup>2455</sup> Sobre la variedad de salas capitulares en monasterios femeninos cistercienses del ámbito peninsular: CASAS CASTELLS, 2005, p. 128.

<sup>2456</sup> Se tiene constancia de la fundación de la capilla y del beneficio del Corpus Christi por Berenguela de Anglesola y de Pinós antes del inicio de su prelatura en 1348: PIQUER I JOVER, 1978, p. 125; PIQUER I JOVER, 1990, p. 125.

sus cubiertas y en sus paredes sur y oeste, obra del trescientos-, seguramente una sala capitular precedente, esto es del siglo XIII, y que sería transformada un siglo después.<sup>2457</sup> En cualquier caso, parece coherente que, en su planteamiento monumental, el complejo abacial difícilmente pudiera haberse concebido como una ampliación del templo románico preexistente, en definitiva, de pequeñas dimensiones y de ubicación compleja.

### 6.2.3 Definición del proyecto: tangencias y anomalías morfológicas y espaciales

La disonancia más significativa a nivel planimétrico compete, según se ha expuesto, a la relación establecida entre la iglesia monástica y el desarrollo del entorno claustral. Como es habitual, la galería del *mandatum*, es decir, la del lado norte, resigue consuetudinariamente y en paralelo el muro exterior del templo, el cual actúa como límite de su perímetro. No obstante, la norma se cuarteja en la panda del capítulo, esto es, la del costado este, pues como se ha anticipado no arranca del brazo sur del transepto, sino del primer tramo de la nave, lo que condiciona el desplazamiento del claustro hacia Occidente. Aunque ciertamente éste tipo de incoherencias para con el emplazamiento tradicional suelen explicarse, en muchos casos, por la existencia de estructuras previas, también se insiste en emplear una justificación alternativa, que atañe a motivos orográficos,<sup>2458</sup> según las restricciones que impone el terreno sobre el que asienta el conjunto del monasterio y que, para Vallbona, nunca se han tenido en cuenta pese a que, como se ha visto, en su caso, los edificios que sirvieron a la celebración del culto y al alojamiento temporal de la comunidad no estaban incluidos dentro de los límites del nuevo complejo monástico.

Se suele señalar, en referencia a su desarrollo edilicio, que la construcción de la iglesia y del claustro, por lo menos en lo que respecta a las galerías más antiguas, esto es la oriental y la meridional, se dio más o menos en paralelo, en función de la afinidad estilística que presentan buena parte del repertorio decorativo que afecta a los cimacios y capiteles del claustro y aquél que repercute tanto sobre algunos de los soportes del interior del templo como sobre los del portal monumental abierto en el brazo norte del crucero. Cabe considerar, sin

---

<sup>2457</sup> La primera alusión a los soportes la hace J. J. Piquer (PIQUER I JOVER, 1978, p. 140; PIQUER I JOVER, 1990, p. 140), quien se refiere a estos elementos, tal que N. Petit, como integrantes de una construcción más antigua, salvo porque con "mas antigua" el primer autor se refiere a precedente con respecto a la sala capitular del siglo XIV y contemporánea a la estructura del siglo XIII, mientras que la segunda quiere decir una del siglo XII, esto es, *Santa María la Vella*.

<sup>2458</sup> El desplazamiento de claustros ya sea a razón de un proceso constructivo dilatado y problemático, ya sea por condicionamientos orográficos ocurre, por ejemplo y como señala E. Carrero, entre otros casos, en las catedrales de Pamplona y Tarragona: CARRERO, 2004b, p. 89-102.

embargo, que tanto la edificación de la portada como de una parte del claustro y su ornamentación puedan asociarse, como se verá, a un momento necesariamente posterior a la terminación de todo el perímetro original bajo de la cabecera, el transepto y los dos primeros tramos de la nave, y seguramente inmediatamente anterior o contemporáneo a la fase que coincide con el recrecimiento en altura de los muros perimetrales de la iglesia y a la abertura de nuevos vanos en el registro superior de los mismos. Que la concepción del templo y la construcción del contorno exterior de la cabecera y del crucero antecedieran a la proyección espacial del claustro puede informar, a raíz de los posibles condicionantes geofísicos, el necesario alejamiento de éste último respecto de su localización normal. Y, es que, como fuera acostumbrado, el cenobio quiso emplazarse en las proximidades de un curso fluvial,<sup>2459</sup> en este caso, en las inmediaciones de la ya citada “riera de Maldanell”; un riachuelo hoy seco cuyo cauce circundaba al Sur y al Oeste el recinto monástico (Fig. 6.09).

Habiendo en mente lo anterior, la iglesia fue alzada a una distancia relativamente considerable respecto del arroyuelo, mientras que, llegado el momento de definición estructural del claustro, la prospección del espacio que debía ocupar en toda su longitud la galería oriental vino a descubrir que, atendiendo a las dimensiones de que se quería dotar a las dependencias de esta panda o incluso considerando un posible futuro engrandecimiento de las mismas a lo largo, el límite meridional de éstas y, con ello, su largura, habrían estado necesariamente determinados por el curso del río. Siendo así, se podía optar por disminuir las medidas pensadas entonces para estos espacios, o bien, mantenerlas, decidiendo trasladar varios metros hacia Occidente la ubicación de esta galería. La reconstrucción hipotética de la panda a continuación del crucero revela como buena parte del dormitorio se hundiría directamente en el camino de la corriente de agua, mientras que el recodo hacia el Sur que forma el riachuelo a la altura dónde finalmente fue bastida la galería, permitía la construcción de unas salas más diáfanas, imprescindibles habida cuenta del progresivo crecimiento de vocaciones que había de esperarse para un monasterio de fundación real como Vallbona y que, por tanto, requería de un capítulo y un dormitorio de buen tamaño (Fig. 6.09).

Parece francamente extraño, sin embargo, que en el croquis preliminar, fundamental para una visión general del proyecto, no se considerara el claustro, plasmando así la distribución de todas las estancias previstas, y tal que fuera uso y costumbre en una empresa cisterciense.<sup>2460</sup> Y también sería insólito que tras proceder a la limpieza y adecuación de la

---

<sup>2459</sup> Así se evidencia para los monasterios cistercienses de la Corona de Aragón en su relación con el paisaje circundante: BOLÒS, 2005, p. 35-69, esp. 37.

<sup>2460</sup> Sobre el detalle en el croquis preliminar de todo el conjunto resulta particularmente ilustrativo la comparativa con los proyectos monásticos cistercienses navarros de Santa María de Nienzebas (Fitero), Santa María la Real de la Oliva

parcela, en la traza sobre el terreno de los distintos edificios se obviara la señalización del entorno claustral. No obstante, nada de todo lo anterior contraviene un cambio que más que al diseño afectara al tamaño de la salas, -en origen más modesto-, el cual, llegado el momento efectivo de iniciar las obras claustrales, podía ya haber variado. El ingreso en la congregación de damas de especial significación nobiliaria en la primera década del siglo XIII, tal que Berenguela de Cardona, quien fuera hija de los vizcondes de Cardona, Guillermo I y Giralda de Jorba, o de su pariente cercana, Ermesinda de Castluz, gracias a las provisiones testamentarias de su abuela materna, Ermesinda de Alcarrás, pudo sin duda condicionarlo.<sup>2461</sup>

No cabe en el transcurso de este relato discusión posible sobre la existencia de un léxico arquitectónico específicamente cisterciense,<sup>2462</sup> ni traer a colación los distintos intentos por hallar homogeneidad en las planimetrías asociadas al monacato del Císter, en general, y femenino, en particular;<sup>2463</sup> tentativas todas ellas afortunadas que, por otro lado, advirtieron una realidad heterogénea de aplicación sobretodo en planta con una tendencia más uniforme en cuanto a la disposición y organización claustral.<sup>2464</sup> Baste quizá aludirlo para constatar que estas líneas historiográficas suelen hoy abandonarse para privilegiar una visión que trasciende las consideraciones estilísticas a favor de hacer presentes otro tipo de estipulaciones morfológicas determinadas tanto por la naturaleza de la comunidad, como sus necesidades funcionales, administrativas y domésticas, y religiosas,<sup>2465</sup> litúrgicas y paralitúrgicas, así como por las imposiciones de patronos y benefactores.<sup>2466</sup>

---

(Carcastillo) y Santa María de la Caridad de Tulebras, cuyo proceso constructivo estudió C. Matínez Álava: MARTÍNEZ ÁLAVA, 2002a, p. 49-51.

<sup>2461</sup> F. Rodríguez atribuye la decisión sobre la profesión de Berenguela de Cardona como monja de Cardona a un momento cercano a 1187, al poco de haber nacido y en vida todavía de su madre, Giralda de Cardona (RODRÍGUEZ BERNAL, 2009, p. 74-75), lo que sin embargo no contraviene que su ingreso se diera en su vida adulta y fuera más o menos contemporáneo al de Ermesinda de Castluz, el cual se documenta en la voluntad testamentaria de Ermesinda Alcarrás emitida el 11 de mayo de 1205 (RIUS, 1946-1947, III, p. 373-376, doc. 1254). La pertenencia de ambas a la comunidad de Vallbona queda, como poco, atestiguada en 1211, momento en que en vísperas de su traspaso Berenguela de Cardona elige allí sepultura (BONEU, 1713, f. 74v; PIQUER I JOVER, 1978, p. 71; PIQUER I JOVER, 1990, p. 71; RODRÍGUEZ BERNAL, 2009, p. 76-77), y en 1217, cuando se documenta a la segunda como subpriora del cenobio (ESCUADER, 2016, p. 23-24).

<sup>2462</sup> En el contexto peninsular, la definición estilística de un lenguaje arquitectónico que ha venido en tenerse por particular o excepcionalmente cisterciense (BANGO, 1998; RODRIGUES, VALLE, 1998; D'EMILIO, 2014, p. 418-420) ha sido cuidadosamente revisada a la luz de un enfoque que pretende superar tanto aproximaciones evolucionistas que presuponian la existencia de formas estéticas llamadas de transición, como caracterizaciones estilísticas propias de ciertos fenómenos sociales o religiosos (DALMASES, JOSÉ, 1985, p. 58-59; TREPAT, 1991, p. 86-87; CARRERO, 2017, p. 537-562).

<sup>2463</sup> AUBERT, 1947, II, p. 173-205; DIMIER, 1949; DIMIER, 1974, p. 8-23; DIMIER, 1977, p. 79-105; DESMARCHÉLIER, 1982, p. 79-121; CASAS CASTELLS, 2004; CASAS CASTELLS, 2005, p. 99-151; LILLICH, 2005.

<sup>2464</sup> BANGO, 1998b, p. 157-165; BANGO, 2003, p. 31-45.

<sup>2465</sup> Especialmente relevante en este sentido es una de las tres imágenes marianas veneradas en Vallbona, la llamada *Mare de Déu del Claustre*, obra de mediados del siglo XIV atribuida por F. Español al escultor Guillem Seguer y, con ello, ajena al horizonte cronológico del que es objeto este estudio, a pesar de que según la misma autora sus particulares iconográficos invitan a pensar no fuese sino una copia de una talla anterior de la que no se tiene rastro ni noticia documental alguna, y también pese a que se conoce tanto la fundación del beneficio a la *Mare de Déu del Claustre* en 1393, como su colocación en la galería norte del claustro en un altar dispuesto junto a la puerta que

De ahí, que la relación siempre establecida entre el patrón planimétrico de la iglesia del monasterio de Santes Creus y la de Vallbona, supuesta su planta como una reproducción a menor escala del “prototipo cisterciense” que encarna la primera,<sup>2467</sup> si bien no puede negarse, seguramente se adecuaba a los condicionantes relativos a la identidad de una congregación en todo local, surgida del seno mismo del lugar dónde fue a instalarse el monasterio y que, siendo responsable del encargo para la concepción de sus espacios monásticos, recurre por ello a formas enraizadas en la propia tradición regional que representan los cenobios bernardos del territorio. Al fin y al cabo, cuando hubo de ver la luz el embrión urgelitano, ya hacía cincuenta años, hacia mediados del siglo XII, que tanto la madre, Cîteaux,<sup>2468</sup> como la hija, Clairvaux y, por tanto, los estándares arquitectónicos bernardos por excelencia, habían decidido trasmudar el aspecto de la antigua cabecera recta con un *chevet* a la francesa.<sup>2469</sup> De ahí también, sin embargo, que se hiciera una interpretación *sui generis* del modelo de iglesia de Clairvaux II, de planta de cruz latina con ábsides cuadrados, que sigue no sólo el ejemplo de Aiguamúrcia, sino también otros tantos monasterios cistercienses establecidos por todo el continente como Fontenay (Marmagne, Côté-d’Or), Bonmont (Chéserey, Vaud), Eberbach (Rheingau, Hesse) o Fossanova (Priverno, Lazio).<sup>2470</sup>

Un corolario de ello resulta la adaptación de ese esquema, en primer lugar, al de un edificio de una sola nave;<sup>2471</sup> ajuste con respecto a las tres de Santes Creus,<sup>2472</sup> que se antoja

---

permitía el acceso del claustro al coro de las monjas hasta 1658 cuando se traslada a la capilla de San Cristóbal en la misma panda (PIQUER I JOVER, 1983, p. 89-90; PIQUER I JOVER, 1993, p. 80-81), datos todos ellos que avalan la idea de E. Carrero sobre la importancia de las imágenes claustrales dedicadas a la Virgen con respecto a los espacios culturales y los recorridos procesionales desarrollados en los mismos claustros o en el entorno adyacente (CARRERO, 2014b, p. 127). Las atribuciones de piezas escultóricas como la imagen de la *Mare de Déu del Claustre* o las ménsulas pintadas de la capilla del Corpus Christi, y pictóricas de Vallbona, tales que el frontal (MNAC/MAC 9919) y el retablo (MNAC/MAC 9920) que amueblaron el altar de la misma capilla del Corpus Christi, a Guillem Seguer han sido ampliamente estudiadas: ESPAÑOL, 1994, p. 138-139, 143, 151, 153-156; FAVÀ, 2009, p. 57-85.

<sup>2466</sup> HAMBURGER, 1992, p. 108-134; CARRERO, 2004a, p. 695-716; CARRERO, 2008, p. 207-235; CARRERO, 2014a, p. 169-191; CARRERO, 2014b, p. 117-132; D’EMILIO, 2015, p. 223-302.

<sup>2467</sup> PUIG I CADAVALCH, *et al.*, 1909-1918 (1983), III, p. 410, 577; LLADONOSA, 1957, p. 85-86; CARBONELL, 1975, p. 82; PIQUER I JOVER, 1978, p. 62; YARZA, 1980, p. 203; PIQUER I JOVER, 1983, p. 73; DALMASES, JOSÉ, 1985, p. 80; LAMBERT, 1990, p. 89; PIQUER I JOVER, 1990, p. 62; ALTARRIBA, BALUJA, 1990, p. 100; TREPAT, 1991, p. 81; PIQUER I JOVER, 1993, p. 66; GONZALVO, 1997, p. 574; GONZALVO, SANS I TRAVÉ, 1998, p. 99; FUGUET, PLAZA, 1998, p. 101; GONZALVO, 2002, p. 120; LIAÑO, 2017, p. 219.

<sup>2468</sup> UNTERMANN, 2001, p. 161.

<sup>2469</sup> GAJEWSKI, 2005, p. 67.

<sup>2470</sup> Sobre la planta de la iglesia de Santes Creus y otros ejemplos que evocan el mismo modelo: DALMASES, JOSÉ, 1985, p. 76; CABESTANY, 2002, p. 114-119; CABESTANY, 2003, p. 203-210; LIAÑO, 2015, p. 95-121.

<sup>2471</sup> La clasificación tipológica de las iglesias asociadas al monacato bernardo femenino que realiza E. Casas, en base a la propuesta de A. Dimier y M. Desmarchelier, ya contempla un tipo de una sola nave que lleva aparejado, sin embargo, una cabecera de un solo ábside semicircular: CASAS CASTELLS, 2005, p. 110. La diferencia en cuanto a Santes Creus, en la reducción a una sola nave fue señalada por E. Lambert: LAMBERT, 1990, p. 89.

<sup>2472</sup> Recalca J. Lladonosa las menores dimensiones, en general, del templo de Vallbona para establecer así la diferencia con los de Poblet y Santes Creus: LLADONOSA, 1957, p. 86. G. Gonzalvo reseña la nave única como una excepcionalidad en la tradición arquitectónica cisterciense que pone en relación con la iglesia del monasterio de



adecuado a las necesidades de una comunidad de mujeres, a priori, menos numerosa que una masculina, y afín como señalaron N. Dalmases y A. José, a otras muestras románicas catalanas, tal que la colegiata de Santa Ana de Barcelona,<sup>2473</sup> pero además, cabe añadir, común a otras tantas experiencias femeninas de signo bernardo, siendo el caso para el escenario peninsular, las iglesias de los monasterios de Santa María y San Vicente el Real (Segovia), San Miguel de las Dueñas (Congosto, El Bierzo, León, Castilla y León) o Santa María de la Caridad de Tulebras, en el marco de la Corona de Aragón, Santa María de les Franqueses, San Félix de Cadins (Cabanès, Alt Empordà, Girona), Santa María de Casbas o el monasterio de la Concepción de la Virgen de Cambrón (Sádaba, Cinco Villas, Zaragoza), y con representación allende los Pirineos en Santa María de Vignogoul (Pignan, Francia) o Santa María de Fontaine-Guérard (Radepont, Francia), por citar algunos de muy abundantes ejemplos.<sup>2474</sup>

Otros rasgos arquitectónicos distintivos, tal que la presencia de una capilla en el brazo meridional del transepto (Fig. 6.10), hallan su razón de ser, casi con seguridad, en las disposiciones previstas por patronos y donantes antes incluso de que se inicien los trabajos edilicios, las cuales vienen a condicionar, por adelantado, planos y alzados. A este respecto conviene avivar la memoria sobre la donación que en 1191 realiza Guillermo I, vizconde de Cardona, de los derechos dominicales del Vilet, y la contraprestación que impone en la forma de un sacerdote que debe residir en Vallbona y ser mantenido por su congregación a fin pueda ofrecer de modo regular los sufragios correspondientes por el alma de su padre.<sup>2475</sup> Ninguna traza distinta en la factura de los materiales y en la trabazón del aparejo de los paramentos de ese nicho secundario, puede aducirse para justificar que la capilla fuera abierta en un momento diverso al de la construcción del perímetro exterior bajo del resto del crucero y, con ello, cabe deducir que formó parte desde el inicio del diseño del edificio.

---

Tulebras: GONZALVO, SANS I TRAVÉ, 1998, p. 99, 101; GONZALVO, 2002, p. 120. Muy sugestivamente, C. Plaza y J. Fuguet rechazan ya el carácter excepcional de una sola nave, más lo ponen en relación con la norma en otros cenobios femeninos bernardos (FUGUET, PLAZA, 1998, p. 101), haciéndose eco de las propuestas de M. Aubert (AUBERT, 1947, I, p. 155, II, p. 147).

<sup>2473</sup> DALMASES, JOSÉ, 1985, p. 80; GONZALVO, 1997, p. 574; GONZALVO, SANS I TRAVÉ, 1998, p. 101; GONZALVO, 2002, p. 121. La propuesta comparativa de N. Dalmases y A. José, de la que después se hizo eco G. Gonzalvo, resulta evocadora de otros tantos ejemplos románicos sugeridos ya en su momento por J. Puig y Cadafalch en su análisis sobre el tipo de planta de cruz latina con ábsides cuadrados y nave única, tal que el caso no sólo de la iglesia de Santa Ana (Barcelona), sino también, de la iglesia de Santa María del Priorat de Castellfollit de Riubregós (Anoia, Barcelona): PUIG I CADAVALCH, *et al.*, 1909-1918 (1983), III, p. 410-412.

<sup>2474</sup> Especialmente ilustrativa es la observación que realizara J. Hamburger indicando que de los más de trescientos monasterios femeninos germanos de afiliación cisterciense, la mayoría adoptan la nave única: HAMBURGER, 1992, p. 112; COESTER, 1986, p. 344-357.

<sup>2475</sup> BONEU, 1713, f. 141v; FULLOLA, 1794, f. 114r; PIQUER I JOVER, 1978, p. 59; PIQUER I JOVER, 1990, p. 59; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 25.

Tampoco debe obviarse, sin embargo, que otras prerrogativas, en este caso funerarias, obtenidas también previa entrega de importantes beneficios a favor del cenobio, y documentadas tan pronto como en 1198 y 1207,<sup>2476</sup> comportaron el recurso a fórmulas concretas que afectan al entorno cementerial, ubicado en la fachada septentrional (Fig. 6.11), esto es, justo en el bando opuesto a las dependencias monásticas reservadas a la clausura, dónde fue a ubicarse el antiguo fosar de las monjas en la actual plaza del monasterio. La sepultura de ciertos benefactores del estamento nobiliario se confió, pues, a la instalación de sus sarcófagos adosados a lo largo del muro norte de la iglesia reconciliándose, así, con una tradición que halla su manifestación material en la construcción de pórticos, de finalidad funeraria, que alcanzan toda o casi toda la longitud de la nave a Septentrión al disponerse en paralelo a ella, o bien, al exterior del brazo norte del transepto, y que en Vallbona adquiere una solución particular que obvia la edificación ulterior de la estructura porticada correspondiente. Testimonio sobreviviente de esta articulación funeraria es el llamado pórtico de los Caballeros del monasterio de Las Huelgas de Burgos, destinado, en su caso, al sepelio de aquellos nobles que tenían restringido el interior del templo, reservado a los miembros de la dinastía real, pero también el llamado vestíbulo de los fieles del cenobio de San Andrés de Arroyo (Palencia), o los pórticos laterales de otros monasterios femeninos burgaleses del Císter como Santa María la Real de Vileña o Santa María la Real de Villamayor de los Montes.<sup>2477</sup>

Vallbona difiere así de Santa María de Poblet o Santa María de Santes Creus en el acomodo de los enterramientos seculares en claustro. ¿Qué se perseguía, por tanto, con este tipo de formulación del espacio funerario laico? Nada más y nada menos que lo mismo que con la abertura del portal monumental de ingreso en el brazo norte del crucero, es decir, la delimitación y segregación del espacio público, pero también y como consecuencia de ello, la fácil comunicación de los fieles con la cabecera de la iglesia para la asistencia a los oficios e, incluso, el acceso a la misma sin interferir en las zonas privativas de las religiosas, por lo que ambos hacen evidente una máxima bien teorizada, la de la influencia de la clausura en la organización espacial de las distintas estructuras que componen el monasterio. Más aún,

---

<sup>2476</sup> La solicitud de sepelio femenino laico más antigua (dentro de un momento cuando se supone ya iniciada la obra del nuevo conjunto monástico) de Vallbona es la de Guerdona de Puigvert, a la que sigue la de Berengueta de Pinós, -hija de Arsenda de Anglesola-, y a quienes puede relacionarse con el primer sepulcro sin ornamentación del entorno cementerial laico. También el testamento de Berengueta de Cardona, hija primogénita de los vizcondes de Cardona, Guillermo I y Giralda de Jorba, emitido el 25 de julio de 1211 documenta su elección de sepultura en Vallbona (BONEU, 1713, f. 74v; PIQUER I JOVER, 1978, p. 71; PIQUER I JOVER, 1990, p. 71; RODRÍGUEZ BERNAL, 2009, p. 76-77). La tradición y los datos heráldicos presentes en unos de los sarcófagos adosados a la fachada norte de la iglesia, fechable en el siglo XIII y dónde están presentes las armas del linaje de los Cardona, avalan que su estipulación testamentaria, como la de aquellas mujeres, pudo condicionar la disposición temprana de su sepultura en el espacio que todavía hoy ocupan y, con ello, la elección de este tipo espacial de planteamiento funerario.

<sup>2477</sup> BANGO, 1992, p. 93-132, esp. 94-106; CASAS CASTELLS, 2005, p. 115-118. Para el caso específico de Las Huelgas de Burgos y la articulación de todo el entorno cementerial en el llamado compás "de fuera", con la revisión bibliográfica pertinente: CARRERO, 2004a, p. 713-714.

especialmente pertinente para la realidad monástica femenina deviene un factor en todo relacionado con el anterior, clave en la definición arquitectónica de los cenobios, esto es, la *cura monialium* y los requisitos de ella derivados. Desviando la mirada ahora a la iglesia misma y como bien ha sido apercibido en tantos otros casos,<sup>2478</sup> la ineludible presencia de presbíteros sistematizó la reserva al interior del templo de espacios a ellos específicamente destinados, naturalmente concebidos en cuanto a forma y dimensión en función del número normal de oficiantes previstos para el culto. Por ello, en un monasterio como Vallbona, dónde la cantidad de capellanes bien pudo reducirse a dos o tres de ellos, algo bien atestiguado por la documentación de una pareja de frailes celebrantes hacia 1176 y a la que poco después se sumaría el clérigo impuesto por el vizconde de Cardona, la simplificación de la cabecera al ábside mayor y sus dos colaterales es connatural a la satisfacción suficiente de sus necesidades litúrgicas.<sup>2479</sup>

El cuidado pastoral de las monjas, como vino a significar J. Hamburger, al ser provisto por hombres predisponía una relación de intercambio salvífico pero sin contacto, o bien, con contacto limitado entre ellos,<sup>2480</sup> marcando la independencia de los ambientes vividos por las religiosas dentro del templo, al punto de ser, para algunas geografías y en iglesias de planta cruciforme, encapsuladas en uno de los brazos del transepto y, en general, ocupando ya fuere el coro que ciertas porciones de la nave pero siempre distanciándose del clero por distintas barreras.<sup>2481</sup> Esencialmente demostrativa de ello es la rejería que todavía hoy separa el ámbito del crucero respecto de la nave (Fig. 6.12) y que, por momentos, hubo de adoptar la forma de una cancel de obra, esto es, una pantalla aún si cabe más segregativa, y como revelan las instantáneas antiguas de F. Bergadà.<sup>2482</sup> Sucedió en Vallbona que ya desde el inicio la ubicación del coro de las monjas debió pensarse en su misma situación actual, esto es, en el segundo tramo de la nave, mientras que los presbíteros pudieron instalarse, cuando así se requiso, pues la delimitación arquitectónica de un espacio propio de ellos no debió requerirse al tratarse de un disminuido grupo, en el presbiterio mismo.<sup>2483</sup> Desde luego, indiciaria resulta la ausencia del *armarium* y de la sacristía en el espacio que habitualmente tienen en los

<sup>2478</sup> HAMBURGER, 1992, p. 108-134; CARRERO, 2008, p. 210; ALONSO, 2009, p. 341-352.

<sup>2479</sup> Los tres ábsides de Vallbona estarían así en consonancia con otros tantos ejemplos femeninos bernardos como Santa María de Carrizo, San Andrés de Arroyo, Santa María la Real de Villamayor de los Montes, Santa María de Gómez Román (Ávila) (CASAS CASTELLS, 2005, p. 110-114; D'EMILIO, 2015, p. 277), Santa María de Casbas o Santa María de les Franqueses.

<sup>2480</sup> HAMBURGER, 1992, p. 112.

<sup>2481</sup> DIMIER, 1974, p. 8-23; AUBERT, 1974, I, p. 173-205; COESTER, 1986, p. 344-357.

<sup>2482</sup> BERGADÀ, 1928, p. 24. Sobre el necesario derrumbe de esta "pared postiza" para ser reemplazado por la rejería se hacía ya eco el mismo autor: BERGADÀ, 1928, p. 50.

<sup>2483</sup> E. Carrero ha ejemplificado diversos casos sobre el tipo de espacio específicamente concebido para alojar a los presbíteros en el interior de monasterios femeninos, algunos de más envergadura como en Las Huelgas de Burgos, Santa María de Pedralbes (Barcelona) o Santa María de Cañas, y otros más modestos tal que en Santa María de Gradefes: CARRERO, 2008, p. 210.

monasterios bernardos, -también en los femeninos-, en el claustro, en el primer tramo de la panda del capítulo (Fig. 6.09), precisamente justo antes de la sala capitular y como se ejemplifica en los claustros de Las Huelgas de Burgos, Santa María de Gradefes o Santa María la Real de Vileña.<sup>2484</sup>

Las entradas y salidas a la sacristía ya fuera en los cenobios masculinos que en los de mujeres se facilitaban a través de dos accesos, el occidental que se abría al claustro y el más relevante para el caso que nos ocupa, el septentrional, de ingreso a la iglesia. En Vallbona, la planificación y construcción de la cabecera y el crucero, con el consiguiente replanteamiento de la localización del claustro antes analizado, predeterminaron la comunicación directa de la galería dónde fue a emplazarse el pabellón de las monjas con el espacio del coro a ellas restringido en el interior del templo, como consecuencia de lo cual resultó que los dos tercios del recinto monástico reservados a la clausura y a la circulación femenina quedaron bien indiferenciados y sin interferencia espacial alguna con el tercio superior, -incluidos en él, el crucero, la cabecera y el compás del huerto-, lugar recurrente de tránsito masculino, público e incluso laico. De no haber sido imprescindible la presencia de la capilla en el brazo meridional del transepto, bien pudo haberse construido a continuación del mismo la sacristía, mientras que todo ello seguramente implicó primero, el uso específico del presbiterio por los capellanes y, con el tiempo, la construcción de la misma en la situación que mantuvo siglos después, esto es, adosada al frente oriental del santuario, comunicando con el altar mayor a través de una abertura localizada en el muro este, en el ángulo nororiental del mismo, hoy modificada fruto de las restauraciones (Fig. 6.13).<sup>2485</sup>

Si fue así que se dieron las cosas, entonces en nada sorprende que para otros usos sacramentales, como la disposición de los implementos de altar, se optara por una solución tan recurrente como la ubicación de la credencia en las inmediaciones del altar mayor, abierta la cavidad, -como puede apreciarse todavía hoy en día-, en la fachada sur del presbiterio (Fig. 6.14). Más anómala se intuye la existencia de un segundo acceso monumentalizado a la iglesia monástica, que fue a abrirse en el muro septentrional, a la altura del segundo tramo de la nave y, por tanto, en correspondencia con el ámbito interior del coro de las monjas (Fig. 6.15). Una explicación plausible, aunque no necesariamente garantista, puede hallarse, nuevamente, en las especificidades de la vida monástica de Vallbona y, en particular, en la residencia habitual entre los muros del monasterio desde su fundación de las dueñas ya aludidas, aquellas mujeres de origen seglar como Berenguela de Anglesola y Berenguela de Ódena a las que

<sup>2484</sup> Los casos citados son analizados por E. Casas: CASAS CASTELLS, 2005, p. 112-128.

<sup>2485</sup> La sacristía moderna data del siglo XVIII, aunque J. Lladonosa refiere los tesoros que se custodiaron en las sacristías anteriores: LLADONOSA, 1957, p. 89.

ciertamente debe atribuírseles la reunión no interrumpida con el siglo, todo y pese a que el espacio designado como coro de las conversas fue a establecerse definitivamente en el último tramo de la nave, a los pies del templo.

Tampoco puede olvidarse, por supuesto, que hasta la estricta reglamentación de la clausura tanto por disposición papal en 1201,<sup>2486</sup> como en los *statuta* cistercienses de 1213<sup>2487</sup> o incluso después de ello, la incultración de las religiosas, o cuanto menos de las abadesas, pudo ser hasta cierto punto algo flexible como bien se ha documentado en otros escenarios europeos,<sup>2488</sup> por lo que, de nuevo, la existencia de un ingreso comunicado con los espacios especialmente delimitados a las monjas que permitiera su salida, cuando necesaria, al mundo sin invadir en nada el resto de ambientes de la mitad oriental de la iglesia, no parece, en todo caso, desatinado. Precisamente, sobre su contacto con el exterior informa la ceremonia otrora conocida como “Salir a Santa María”, de la que todavía se hacía eco el capellán de Vallbona, F. Bergadà, relativa al rezo del Oficio Parvo antes del inicio del oficio diario y también justo antes de que las religiosas se entregaran al sueño nocturno, y que las monjas, previa regularización de su incultración, todavía observaban esporádicamente procesionando desde el templo monástico hasta la vieja iglesia de *Santa María la Vella* dónde se realizaba la correspondiente aspersion.<sup>2489</sup>

La última, pero no menos ruidosa, originalidad del conjunto monástico gravita alrededor de la forma adquirida por el claustro, más semejante a la de un trapecio que a la de un recinto rectangular seguramente más armónico. La costumbre ha querido identificar en esta extravagancia dos posibles causas,<sup>2490</sup> bien, una orografía problemática, de la que no hay prueba aparente, bien el mejor aprovechamiento de las horas solares. Poco puede argüirse contra esta motivación del *orandum est ut sit mens sana in corpore sano*, por la que la congregación quisiera hacer prevalecer los beneficios saludables del sol, más cuando la sola colocación normal del entorno claustral en el flanco meridional ya obedece generalmente a este tipo de razones. No obstante, cuando uno interpela a la historia constructiva del monasterio encuentra respuestas de otro cariz. La configuración trapezoidal obedece a la diversa longitud

---

<sup>2486</sup> El deber de guardar clausura es impuesto a las religiosas de Vallbona por el papa Inocencio III en la salvaguarda de protección que emite el 26 de febrero de 1201: BONEU, 1713, f. 5v; PIQUER I JOVER, 1978, p. 69; PIQUER I JOVER, 1990, p. 69.

<sup>2487</sup> LEKAI, 1987, p. 451-455.

<sup>2488</sup> BERMAN, 1988, p. 43-52; HAMBURGER, 1992, p. 109-110.

<sup>2489</sup> BERGADÀ, 1928, p. 53.

<sup>2490</sup> J. J. Piquer propone, además de sugerir sendas posibles causas, de las que se hace eco G. Gonzalvo (GONZALVO, 1997, p. 576; GONZALVO, SANS I TRAVÉ, 1998, p. 99; GONZALVO, 2002, p. 120), otros ejemplos de claustros trapezoidales por ello condicionados tal que el de la abadía cisterciense de Santa María de Thoronet (Var) o el de Santa María de Ripoll (Ripoll, Girona) (PIQUER I JOVER, 1983, p. 61; PIQUER I JOVER, 1993, p. 61).

de las galerías sur y norte, ésta última con dos únicos tramos más amplios en general pero más cortos en total.

Nada invita a sospechar, por otro lado, que los cuatro tramos actuales de la panda de Mediodía (Fig. 6.16), siendo el más occidental fruto de una remodelación que se imputa al cuatrocientos y a la intervención de las abadesas del linaje de los Caldes o Calders (Fig. 6.17),<sup>2491</sup> no correspondan a los cuatro tramos que en el siglo XIII y, por tanto, desde su concepción, hubo de tener efectivamente este ala, pues la morfología de los capiteles del machón que cierra el tercer tramo, -pilar que, de haber sido angular y no de separación, y de haberse pretendido añadir dos siglos después un tramo nuevo, podría en todo caso haber sido modificado pese a lo dudoso de que así se hiciera-, no corresponde en ningún caso a la de capiteles y frisos angulares (Fig. 6.18). Este tipo de soportes sí están presentes, en cambio, en el machón angular de intersección de las galerías sur y oeste (Fig. 6.19), el que cierra, por tanto, el cuarto tramo, y que fue parcialmente intervenido en su frente occidental con la construcción hacia mediados del siglo XV de la panda de Poniente. Ello contraviene la tesis de N. Petit de que “aquest tram [el cuarto tramo] no estava projectat en el pla originari”.<sup>2492</sup> Su justificación, basada en la superposición de las ménsulas que recogen los nervios de la bóveda de crucería de ese último trecho sobre las dovelas de la puerta del siglo XIII que daba acceso a las dependencias de la cocina (Fig. 6.20), contraviene en sí misma aquello que la autora intenta demostrar. La existencia de ese paño de pared del doscientos con el correspondiente ingreso más allá del pilar que cierra el tercer tramo es indicativa de la prolongación original de la panda sur en un cuarto tramo, el que coincidiría precisamente con este paramento, y la superposición de la ménsula no es sino evidencia del hecho de que el abovedamiento de las galerías es posterior a la terminación de las dependencias claustrales y la construcción de las pantallas porticadas. Cierto es, de todos modos, que cabe reseñar en qué consistió la intervención cuatrocentista en ese punto, esto es, en el reemplazo de las arcadas de medio punto del siglo XIII por unas nuevas a mayor altura dispuestas sobre un zócalo más alto (Fig. 6.17).<sup>2493</sup>

---

<sup>2491</sup> J. J. Piquer considera que las obras atribuibles al siglo XV se corresponden exclusivamente con la prelatura de Blanca de Caldes (1422-1446), mientras que otra abadesa a ella posterior, Aldonza de Caldes (1455-1468), perteneció al mismo linaje cuya intervención constructiva se plasma en la presencia del escudo heráldico de esa familia en múltiples elementos decorativos de la sala capitular, el dormitorio y las naves sur y oeste del claustro, y siendo hermana o sobrina suya: PIQUER I JOVER, 1978, p. 176; PIQUER I JOVER, 1990, p. 176.

<sup>2492</sup> PETIT, 2005a, p. 79; PETIT, 2005b, p. 79-80.

<sup>2493</sup> Toda confusión sobre el desarrollo arquitectónico que afecta a estructuras cuatrocentistas es, cuanto menos, lógica habida cuenta de que tanto en la remodelación que compete al tramo del ala sur como en la construcción el resto de la galería oeste las abadesas privilegiaron una estética “neo-románica” que, en más de una ocasión, ha hecho dudar sobre la cronología de toda la zona occidental del claustro.

Tampoco parece extraordinario que cuando las abadesas de casa distinta, la de Anglesola, procedieron a la edificación de la galería septentrional en el trescientos (Fig. 6.21),<sup>2494</sup> hicieran corresponder la largura de sus arcadas más o menos en coincidencia con la longitud del hastial meridional de la iglesia que funcionaba como perímetro de la misma, y que sobrepasaba el cierre occidental del templo en un paño, seguramente en coincidencia con un tramo adicional de la iglesia que nunca llegó a construirse por no haberse previsto (Fig. 6.09). Todo ello lleva a argumentar, en primer lugar, a favor de una concepción rectangular inicial del claustro y, segundo, que cuando en época moderna quiso afrontarse por fin la construcción de la galería oeste, sus responsables se toparon con la decisión de preservar el rectángulo (Fig. 6.09), lo que habría supuesto necesariamente tanto intervenir en la panda norte añadiendo allí otro tramo estrecho, como proveer el cierre al mundo exterior mediante la edificación de dependencias en el espacio que hoy ocupa la capilla de la *Mare de Déu del Claustre*,<sup>2495</sup> o bien, el recurso más sencillo a cambiar el proyecto acomodando una forma menos regular como la que finalmente se adoptó.

#### 6.2.4. a) Iglesia: particulares y concomitancias en planta y alzado

La iglesia monástica de Santa María de Vallbona es, como se ha anticipado, de planta de cruz latina, con una cabecera triabsidada, amplio transepto y una sola nave (Fig. 6.09). Su planimetría no denuncia unas soluciones arquitectónicas especialmente revolucionarias para el momento en que fue a iniciarse su fábrica a caballo entre los siglos XII y XIII pero, precisamente, la austeridad de sus formas y sencilla articulación en alzado transmiten un contenido intencionado cuya significación no puede interpretarse sino en clave de aspereza y severidad cistercienses. Tampoco es que el proyecto, en su ejecución, responda a una planificación meditada al milímetro, y no se cumple en su traza la repetición sistemática de un mismo módulo que en longitud y amplitud se acomode a las proporciones de la razón dupla o tercia según fuera aplicado a otros conjuntos bernardos.<sup>2496</sup> Valga algo, sin embargo, la vindicación de que no dejara de observarse una cierta armonía general al cuidarse la proporción de algunas de sus partes y como se hace evidente en el recurso a las medidas en

<sup>2494</sup> PIQUER I JOVER, 1983, p. 69-70; PIQUER I JOVER, 1993, p. 63-64.

<sup>2495</sup> Se conoce que la recaudación de limosnas para la construcción de la capilla de la *Mare de Déu del Claustre* no se inicia hasta 1640 (PIQUER I JOVER, 1978, p. 239; PIQUER I JOVER, 1990, p. 239). La edificación de la capilla actual se fecha entre 1891 y 1895 (PIQUER I JOVER, 1985, p. 89; PIQUER I JOVER, 1993, p. 80).

<sup>2496</sup> Así lo ha observado C. Martínez, por ejemplo, para los monasterios de Fitero y la Oliva: MARTÍNEZ ÁLAVA, 2002a, p. 50.

anchura y largura de cada brazo del crucero para dimensionar todos y cada uno de los tramos de la nave, o en el eje totalmente regular de la iglesia.

Que su aspecto actual difiere notablemente del original es una obviedad, no sólo en la apariencia de que fue revistada al interior gracias a sus ornamentos y mobiliario litúrgicos, la mayoría dispersos desde 1936 a raíz de la Guerra Civil Española que supuso tanto la destrucción parcial como igualmente la disgregación de muchas de las piezas que pudieron salvarse,<sup>2497</sup> sino también a causa de las modificaciones debidas a las diversas intervenciones de restauración, las cuales trasmudaron la piel de los elementos que todavía en 1879 ennoblecían el templo y según se hiciera eco de ello la crónica de la Associació Catalanista d'Excursions Científiques, esto es, "*son bellíssim conjunt exterior, sa elegant llinterna ó cimbori gòtic, los richs sepulcres de l'iglesia, lo regi chór cobert son sol per esculptoradas llosas sepulcral y sas parets per tapissos y pinturas*".<sup>2498</sup> La más significativa fue la campaña promovida entre 1832 y 1882, asumida la proyección y dirección de esas obras por Antoni Gilibert, siendo interrumpida al poco de su inicio, en 1833, a razón de las guerras carlistas (1833-1840/ 1846-1849) y reprendida en 1877.<sup>2499</sup> Con todo, no hubo entonces afectación alguna sobre la iglesia al repercutir todas las remodelaciones sobre el entorno del claustro. Anterior, sin embargo, a todo ello, fue la operación de enlucido del interior del templo que llevó a cabo Francesc Nasi Nolia en 1789 por mandato de la abadesa María Teresa de Riquer i Sabater, de la que todavía quedan trazas visibles.<sup>2500</sup> Por otro lado, la construcción de la Capilla de la *Mare de Déu del Claustre*, entre 1891 y 1895, en el ángulo noroeste del claustro y adosada al remate occidental de la iglesia, supuso que la edificación de su cubrición conllevara la destrucción de muchos de los sillares de la fachada de Poniente.<sup>2501</sup>

<sup>2497</sup> De ello se hicieron eco J. J. Piquer, G. Gonzalvo y J. M. Sans (PIQUER I JOVER, 1983, p. 71-81; PIQUER I JOVER, 1993, p. 65-76; GONZALVO, 1997, p. 576; GONZALVO, SANS I TRAVÉ, 1998, p. 71-73, 106; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 229), mientras que buena parte del tesoro litúrgico de Vallbona, incluidas algunas de las piezas más antiguas, como el retablo atribuido a Guillem Seguer y conservado hoy en día en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC/MAC, 9920), fue immortalizada gracias a la fotografía tomada entre el 23 y el 27 de junio de 1880 a razón de la expedición organizada al monasterio por la Associació Catalanista d'Excursions Científiques (AULÈSTIA PIJOAN, 1879 (1886), p. 105-111). Existe también crónica de las distintas excursiones realizadas a Vallbona entre el 3 de setiembre de 1879 y el 27 de junio de 1880 (*Excursió particular á Vallbona, Bellpuig, Lleyda y Balaguer en los días 3 al 8 de setembre de 1879*, 1879, p. 137-139; *Excursió á Santa Coloma de Queralt, Solivella, Tallat y Vallbona en los días 23, 24, 25, 26 y 27*, 1880, p. 455-457; *Excursió á Santa Coloma de Queralt, Solivella, Tallat y Vallbona en los días 27, 28, 29 y 30 de juny y 1er de juliol 1880. (Continuació)*, 1880, p. 473).

<sup>2498</sup> "su bellissimo conjunto exterior, su elegante linterna o cimborrio gótico, los ricos sepulcros de la iglesia, el regio coro cubierto solamente por esculpidas losas sepulcrales y sus paredes por tapices y pinturas" [Trad. Autora]: *Excursió particular á Vallbona, Bellpuig, Lleyda y Balaguer en los días 3 al 8 de setembre de 1879*, 1879, p. 138.

<sup>2499</sup> LLORENS, 1989, p. 212-213.

<sup>2500</sup> PIQUER I JOVER, 1978, p. 324; PIQUER I JOVER, 1990, p. 324; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 229-230.

<sup>2501</sup> LLORENS, 1989, p. 213.



La segunda campaña de envergadura abarca unos sesenta y siete años de actuación casi ininterrumpida que se da por culminada en 1984, habiéndose empezado en 1917 cuando la comunidad solicita a la Mancomunitat de Catalunya la consolidación del cimborrio, obra que Jeroni Martorell, responsable de los trabajos, encarga al arquitecto Joan Rubió i Ballver quien, a su vez, inicia la estabilización en 1922, de resultas de lo cual se rehace la cubierta de la nave, repasando grietas y elementos decorativos.<sup>2502</sup> Poco después de la comisión en 1936 por la Dirección General de Bellas Artes al arquitecto Alejandro Ferrant de la pavimentación de las galerías y patio del claustro, se realizan dos intervenciones que competen a la iglesia: primero, la reforma del ábside central, en concreto, la comunicación con la sacristía al centrar en el muro este la puerta de acceso (Fig. 6.13) y, segundo, se procede a derrumbar una estructura de unos 20 metros de largo que flanqueaba el absidiolo lateral meridional, el perímetro sur del transepto, la sala capitular y que hacia el Este se prolongaba hasta las llamadas Can Pastor y Can Miró,<sup>2503</sup> dos construcciones populares con el antiguo lavadero destinadas al almacenamiento de fruta.<sup>2504</sup>

Al margen de ello, cabe suponer que es en ese momento cuando se desmantela el desdoblamiento del muro de cierre del brazo norte del transepto hacia el interior de la iglesia que hasta 1920 acogía el nicho de una pequeña capilla<sup>2505</sup> y que, como informan las fotografías de 1928 del entonces capellán del cenobio y aludido F. Bergadà, había ya desaparecido ocho años después.<sup>2506</sup> La última importante restauración parte en 1985 con el encargo por Antoni Pladevall, entonces Director General del Patrimonio Artístico de la Generalitat de Catalunya, y Antoni Navarro, Jefe del Patrimonio Arquitectónico de la misma institución, de un estudio volumétrico para otra propuesta de actuación en el monasterio que, en lo relativo a la iglesia, supondrá una nueva reparación de la cubierta y de los muros interiores.<sup>2507</sup>

Sin perder de vista todas esas transformaciones, conviene iniciar la caracterización por la parte más antigua, es decir, por la cabecera, ligeramente sobrealzada con respecto al suelo de la nave y el crucero. Consiste, como se dijo, en tres ábsides cuadrados, siendo más grande el central (Fig. 6.22), con una anchura en la entrada de 7,40 m., ensanchándose además hacia el interior dónde alcanza los 7,63 y superando, con ello, los 3,92 m. de amplitud del absidiolo lateral norte (Fig. 6.23), -capilla dedicada a san Bernardo-, y los 3,86 de la capilla lateral del

---

<sup>2502</sup> BERGADÀ, 1928, p. 48.

<sup>2503</sup> F. Bergadà recuerda que esta estructura era la casa de la "Priora Sagrera" (BERGADÀ, 1928, p. 38).

<sup>2504</sup> LLORENS, 1989, p. 218-219.

<sup>2505</sup> La instantánea que informa de su existencia fue publicada por J. M. Sans: SANS I TRAVÉ, 2010, p. 241.

<sup>2506</sup> BERGADÀ, 1928, p. 24.

<sup>2507</sup> LLORENS, 1989, p. 220-229; LLORENS, 1990, p. 305.

costado sur con advocación primero a san Pedro y actualmente al *Roser* (Fig. 6.24).<sup>2508</sup> La largura y altura del santuario, de 9 x 12 m., también es mayor con respecto a los colaterales cuya longitud ostenta los 4,48 y 4,52 m., elevándose, además, a 5,60 y 5,65 m. respectivamente.<sup>2509</sup> Los absidiolos, con embocadura de arco de medio punto apuntado, dovelado, y de articulación lisa sin molduración, cierran con bóveda de cañón apuntado, la cual arranca desde una gruesa imposta ornada con moldura de cima reversa, mientras que la cubierta del ábside central se solucionó con bóveda de crucería, siendo su arco triunfal también de medio punto apuntado con moldura interior de bocel y descansando sobre una pareja de ménsulas piramidales lisas (Fig. 6.25). La iluminación en la zona de la cabecera se resolvió, para las capillas laterales, con un sencillo vano de medio punto practicado en la pared del fondo, mientras que en el mayor se abrieron en la parte baja del muro este tres ventanas con disposición simétrica (Fig. 6.26-6.27), previéndose para la pared de Mediodía, a la misma altura (Fig. 6.28), otra de características semejantes y, finalmente, en el registro superior, el paramento oriental se perforó con un gran ventanal de factura ojival que lleva aparejados otros dos de medio punto en los flancos norte y sur y (Fig. 6.29), en este caso, por comparación a los inferiores, de anatomía similar pero mayores dimensiones.

Tal y como se advirtiera, en la zona baja de la pared del lado de la epístola del ábside central se practicó una credencia destinada a alojar las especies para la consagración (Fig. 6.14). Se trata de una abertura dúplice, dónde todavía se hace visible la oquedad para el desagüe, con una amplitud, profundidad y altura de 1,86 x 0,56 x 1,35 metros,<sup>2510</sup> formada por una pareja de arcos de medio punto dovelados y decorados con una sencilla moldura interna de doble bocelete. Al interior, las arcadas apean sobre dos columnillas geminadas de fuste liso, alzadas sobre basas sin ornamentación con moldura compuesta de doble bocel y escocia intermedia sobre plinto cuadrangular. Los soportes están coronados por sendos capiteles de sección trapezoidal, con ábaco sin adorno, sobre los que aún pueden observarse las huellas del repicado con que se retiró el encalado, y ambos con decoración vegetal.<sup>2511</sup> Su fisionomía, en general, es muy similar a la de otros ejemplos más tempranos como la de la credencia de la capilla de la Trinidad del monasterio de Santes Creus (Fig. 6.30), aunque más sofisticada, y también que la versión para usos sacramentales de medidas reducidas que se abrió en el costado derecho del ábside lateral norte de Vallbona, dónde las columnas gemelas han sido reemplazadas por un tramo recto y continuo de separación. Precisamente, en el frente opuesto a esta credencia aparece una hornacina de obra, análoga en todo a la del flanco izquierdo del

<sup>2508</sup> Parece que la titularidad de la capilla se debe a la presencia allí de un retablo barroco dedicado a Nuestra Señora del Rosario: LLADONOSA, 1957, p. 87.

<sup>2509</sup> Medidas tomadas de J. J. Piquer: PIQUER I JOVER, 1983, p. 71, 78-80; PIQUER I JOVER, 1993, p. 65, 71, 73.

<sup>2510</sup> Medidas tomadas de J. J. Piquer: PIQUER I JOVER, 1983, p. 78; PIQUER I JOVER, 1993, p. 72.

<sup>2511</sup> *Vide infra*.

colateral sur, -ambas de realización posterior-, destinada a alojar en su interior una talla moderna de la Piedad que ardió durante los funestos acontecimientos de 1936.<sup>2512</sup> El paramento meridional de esta capilla fue, además, alterado hacia mediados del siglo XIV con la construcción del sepulcro de Ferrer Alemany de Toralla y de su esposa, Beatriz de Guimerà.<sup>2513</sup>

El crucero tiene una longitud de 22,52 m. y sus brazos, de remate recto (Fig. 6.32), ostentan una anchura de unos 6,58 m., cada uno de los cuales cubre con bóveda de crucería. A ambos lados, los arcos torales, con moldura interior de bocel y exterior de mediacaña, reposando sobre ménsulas tronco-piramidales en la parte occidental y piramidales en la oriental, se elevan hasta la base del cimborrio-linterna que sirve de cubrición central al transepto (Fig. 6.33). De formato octogonal, se hizo descansar sobre trompas cónicas a imitación, como propone E. Liaño, de las que soportan el ejemplar de la Seu Vella de Lleida, y emulando en su cubierta al de la catedral de Tarragona con bóveda de crucería gallonada arrancado sus arcos desde la base,<sup>2514</sup> y recibiendo cada uno de los lados del octógono una gran ventana. No toda la iluminación del crucero repercute, sin embargo, sobre el cimborrio, siendo el caso que en la fachada septentrional del brazo norte, en la parte alta, vino a abrirse otro gran ventanal con tracerías en coincidencia, además, con el que se practica a la misma altura en el muro meridional del brazo sur (Fig. 6.34), mientras que también allí, en la pared oeste, -la que actúa como perímetro de la sala capitular actual-, se distingue, en la zona baja, otro vano, ahora de medio punto abocinado y de aspillera (Fig. 6.04, 6.35). La capilla tantas veces mencionada y construida en el hastial meridional de esa nave del crucero (2,54 x 3,17 x 4,50 m.) (Fig. 6.10),<sup>2515</sup> fue dedicada a san Juan y su configuración es idéntica a la de los absidiolos laterales,<sup>2516</sup> esto es, cuadrada y con cierre de bóveda de cañón apuntada, la cual, en este caso, nace de una imposta de talón. La embocadura es también de arco de medio punto apuntado y cobija una arquivolta baquetonada, la cual reposa sobre una pareja de estrechas columnas adosadas, rematadas ambas por sendos capiteles, de nuevo, con ornamentación de tipo vegetal.<sup>2517</sup> Al interior, el muro lateral derecho fue perforado para acoger otra credencia, siendo su forma semejante a la antes descrita del colateral norte. Otro vano, abierto en la pared del fondo y de factura idéntica al último referido, sirve a la entrada de luz a la capilla.

---

<sup>2512</sup> El recuerdo de esta imagen y de su colocación en la capilla del Roser se debe a J. J. Piquer (PIQUER I JOVER, 1983, p. 80;

<sup>2513</sup> Para una discusión sobre este sepulcro: PIQUER I JOVER, 1983, p. 80; PIQUER I JOVER, 1993, p. ESPAÑOL, 1993, p. 118-120.

<sup>2514</sup> LIAÑO, 2017, p. 227-228.

<sup>2515</sup> Medidas tomadas de J. J. Piquer: PIQUER I JOVER, 1983, p. 80; PIQUER I JOVER, 1993, p. 73.

<sup>2516</sup> La dedicación a san Juan la recoge J. Lladonosa, quien se hace eco de la presencia allí del altar del Sagrado Corazón de Jesús: LLADONOSA, 1957, p. 87.

<sup>2517</sup> *Vide infra*.

La nave septentrional del transepto acogió, por su parte, en su muro oeste, el gran portal monumental de acceso público al templo, hoy tapiado al interior (Fig. 6.36). Fuera lógico imputar, a juicio personal, la originalidad buscada en sus hechuras a un tiempo constructivo correspondiente a una época de cambio, como la del entorno de 1200 y las décadas inmediatamente posteriores, con la consabida precaución de no ver en la delimitación superior angular de la portada, más cercana en su formulación a la de un frontón, una solución evolucionista del tejazoz sino, más bien, una forma novedosa y a ello reactiva o, si se quiere, experimental de lo que será un nuevo lenguaje, propia de un vocabulario que rehúye formas estéticas transicionales o de impase y acercándose a las propias de un gusto marcado por gabletes, ojivas y tracerías que poco después vendrá a imponerse pero que, a la vez, es sintomático del momento en el que ha de realizarse y como denotan las arcuaciones ciegas que agota por encima la cornisa. Habiendo ello en mente, desde luego resulta sugerente la evocación propuesta por E. Liaño de los remates a piñón de fachadas abiertas en los extremos de naves y transeptos y como se ejemplifica, tal que ella misma señala, al exterior de la catedral de la Seu de Urgell.<sup>2518</sup> Algo, no obstante, que se hace igualmente visible en experimentaciones propias de finales del siglo XII y principios del siglo XIII, como el modo en que fueron resueltas las fachadas de las iglesias barcelonesas de Sant Pau del Camp o la tan maltratada *Mare de Déu de la Guia*, y que no representan sino respuestas originales a lo que se ha considerado el final de serie de la arquitectura tardorrománica y que,<sup>2519</sup> en realidad, son también, si se pretende, reminiscentes de un modelo bien establecido en otras geografías del Mediterráneo meridional, como en la arquitectura sarda o lombarda, en nada sospechosas de ser acreedoras formales ni de Vallbona ni de los ejemplos de Barcelona.<sup>2520</sup>

Todo lo anterior no hace menos meritorio que, para el resto de la configuración del portal, se vuelva a hacer evidente el recurso a la simplicidad congénito a los presupuestos estéticos de una congregación local y que supone el emular otras formas y arreglos más o menos contemporáneos y anclados en el territorio. Es el caso, por ejemplo, de que la portada se defina como un cuerpo avanzado, habitual en otros casos del área leridana tal que los portales de la Seu Vella de Lleida como el de la *Anunciata* que dijo F. Español,<sup>2521</sup> o el de la iglesia de Santa María de Agramunt (Urgell, Lleida), o que se conforme abocinada, de arco de

<sup>2518</sup> LIAÑO, 2017, p. 229.

<sup>2519</sup> Un enfoque crítico y revisionista de actualización de los planteamientos “evolucionistas” de formas arquitectónicas siempre llamadas de transición entre las estéticas románica y gótica se halla en: CARRERO, 2017, p. 537-562.

<sup>2520</sup> En la heterogeneidad estética de las formas de la portada de Vallbona J. LLadonosa ve influencias lombardas, -las mismas que percibe G. Gonzalvo haciéndose eco de su idea (GONZALVO, SANS I TRAVÉ, 1998, p. 103)-, las de los arquillos ciegos, y tolosanas que la emparentan, a su juicio, con características de la llamada “escuela leridana” y que se hacen visibles en el portal de los Infantes de la Seu Vella de Lleida: LLADONOSA, 1957, p. 88-89.

<sup>2521</sup> ESPAÑOL, 1997, p. 578.

medio punto con amplias dovelas enmarcadas por un grueso guardapolvo, bajo el que se cobijan cinco arquivoltas que alternan moldura de baquetón comenzando desde la exterior, -aquellas recibidas por columnas adosadas-, y articulación lisa, -haciéndose descansar éstas sobre pilastras-, anillada además la más interior, y coincidiendo exactamente el perímetro cuadrado y número de sus anillos a los de la puerta del antiguo claustro de Santa María de Besalú (Girona), -hoy instalada en el *Conventet* de Pedralbes, en Barcelona-, que apuntó E. Liaño.<sup>2522</sup> Los capiteles sobre los que fueron a asentarse el arco y las arquivoltas se adornaron con un rico repertorio vegetal pese a que toda la atención se oriente irremediabilmente hacia el único elemento figurado no sólo de la portada sino de toda la escultura monumental del monasterio, esto es, su tímpano.<sup>2523</sup>

La segunda puerta de comunicación al templo (Fig. 6.15), como ya se dijera, se practicó no a demasiada distancia de la anterior ocupando parte la fachada norte de la nave. En particular, vino a invadir, desde el exterior, el segundo de los cuatro tramos en los que en total fue a dividirse la misma, tramos que al interior no son evidenciados sino por los perpieños que soportan las bóvedas de crucería con que se cubrieron, así como las ménsulas que los recogen en altura (Fig. 6.38-6.39). Mucho antes, sin embargo, fueron los grandes vanos de medio punto, abiertos dos de ellos en la pared meridional (Fig. 6.40-6.41) y otro en el flanco opuesto (Fig. 6.42), los que hacían intuir la delimitación del tercer y cuarto tramo de la nave, todo y pese a que fueron posteriormente tapiados y a que su distribución a lo largo del muro en nada se corresponda a la de los ventanales ojivales que se abrieron a mayor altura en el hastial septentrional y, ahora sí, en una posición que centra cada uno de los cuatro tramos. No hay que aventurarse demasiado para conjeturar que el portal de filiación neoclásica que conecta hacia el interior el coro de las monjas con el recinto claustral seguramente vino a substituir otro medieval (Fig. 6.43), localizado justo debajo de una de las dos ventanas del muro sur, la más oriental, y del que a consecuencia de este reemplazo nada puede decirse.

Más precisiones pueden hacerse, en cambio, sobre el portal exterior ya aludido de arco de medio punto, -hoy apuntado- (Fig. 6.15), a no confundir en su fisionomía ¡jojo! con lo que uno apercibe a simple vista, esto es, un arco de medio punto dovelado que, en realidad, abriga un arcosolio apuntado que fue construido más tarde, después de cegar el susodicho acceso y que terminó cubriéndose con bóveda de crucería con sus perpieños de medio punto apuntado y moldurados; nicho de finalidad funeraria que alberga en su interior un sarcófago el cual entorpece la visión de la decoración que recibió el tímpano del portal, -adaptado en su forma a

---

<sup>2522</sup> LIAÑO, 2017, p. 229.

<sup>2523</sup> *Vide infra*.

la abertura de medio punto que en origen debió tener el ingreso-, esto es, un bello crismón esculpido (Fig. 6.44). Sobre la posterioridad de esa capillita con respecto al acceso baste razonar que su perfil se acomoda al grueso muro doblado con que se tuvo que reforzar la fachada norte de la iglesia al debilitarse, precisamente, con la perforación de las ventanas altas y el abovedamiento de la nave y del transepto, hecho por el cual la altura de ese muro se prolonga más o menos hasta el alféizar de los vanos dónde, además, nacen otros tantos contrafuertes (Fig. 6.11, 6.45).<sup>2524</sup> Parece factible, sin embargo, que el arco dovelado de medio punto fuera el original y que se trasladara después al muro más externo. Menos problemática debió resultar la última abertura en el hastial occidental del templo del gran óculo, más o menos simultánea a la del ventanal ojival que ilumina el santuario, como intuye E. Liaño.<sup>2525</sup>

Toda invocación posible a la austeridad del Císter parece incluso insuficiente para describir la simplicidad del alzado, organizado exteriormente en tres niveles que vienen a diferenciarse, en la parte baja, por el límite superior de los ábsides colaterales y la fachada monumental del transepto, y en la zona alta por el arranque tanto del cimborrio-linterna como del cimborrio-campanario con que se cubrió el tercer tramo de la nave, de filiación gótica (Fig. 6.11, 6.46).<sup>2526</sup> Ni zócalo ni molduras que dividan las hiladas, si a caso interrumpidas por puertas y ventanas. Al interior, como se ha visto, la definición en altura, ligeramente diversa, cuenta con cierta articulación, la de las impostas corridas de los absidiolos y capilla del crucero que individualizan el nivel bajo. El termino del siguiente nivel está marcado por el remate de las capillas laterales y las ménsulas sobre las que reposan los torales, mientras que su delimitación superior corresponde a las bóvedas del santuario, la nave y el transepto, desde dónde parten sendos cimborrios.

#### **6.2.4. b) Iglesia: acotaciones y apostillas al proceso cronoconstructivo**

Ciertos elementos del alzado son los que informan las distintas hipótesis que pueden hacerse para acotar el proceso cronoconstructivo. Toda la fábrica fue edificada con un aparejo uniforme, mediante hiladas de tamaño mediano que intercalan algunas con piezas de mayores dimensiones, siendo éstas más afines a los sillares del aparejo monumental característico de algunos templos monásticos de adscripción cisterciense como los navarros de Fitero y la Oliva (Carcastillo) y que se observan, sobretodo, en el nivel inferior de los lienzos. La obra, como

---

<sup>2524</sup> Recuerda ya E. Liaño que este engrosamiento del muro hacia el exterior debió responder justamente a la necesidad de estabilizar el templo: LIAÑO, 2017, p. 232-233.

<sup>2525</sup> LIAÑO, 2017, p. 233.

<sup>2526</sup> Para A. Cirici, el encajonamiento de la nave única en Vallbona era "tan radical" que se procede a cubrir el tercer tramo de la nave con cimborrio: CIRICI, 1968, p. 92.

propuso E. Liaño, se empieza alzando los ábsides laterales cuyos muros sirven de apoyo al central.<sup>2527</sup> Su sugerencia estaría confirmada por otros indicios que ponen voz a la personalidad de un maestro de obra que seguramente supervisó todas las fases de un proyecto aferrado a la estética románica en el que se integraron varios grupos de canteros, cuya participación fue bien cohesionada, y en cuya actividad se detectan mínimas rupturas cronológicas. El predominio de dos únicas marcas de cantería en los colaterales, en forma de cruz y de flecha (Fig. 6.47), revela, por ejemplo, que aunque el edificio se inició con una pequeña fuerza de trabajo, al finalizar su alzado se habían incorporado a las obras del ábside mayor otros mazoneros que signan la mayoría de sus piezas con binóculos invertidos y asteriscos y que se suman a las firmas de los colaterales allí también presentes (Fig. 6.48).

La tesis antes planteada sobre el progreso de la campaña en el perímetro bajo del transepto<sup>2528</sup> está, igualmente, reforzada, por la presencia de las mismas marcas en flecha y cruz en los lienzos del brazo sur del crucero (Fig. 6.49).<sup>2529</sup> De hecho, la conclusión más temprana de la campaña de edificación de los muros perimetrales de la cabecera y el transepto con la cubrición, además, de los colaterales y de la capilla del brazo sur del crucero, está en consonancia con la necesidad inherente a la realidad monástica en general y, masculina, en particular, para dotar a los espacios del nuevo templo de funcionalidad litúrgica lo más rápido posible. En Vallbona, la gestión de la petición del vizconde de Cardona pudo acelerar, en todo caso, la terminación del crucero. Ello traiciona la propuesta de E. Liaño sobre el avance rápido de las obras en la nave tras la elevación de los ábsides, en base a una muy sugestiva reflexión sobre la relativa trascendencia para las monjas del uso de los espacios a ellas ajenos,<sup>2530</sup> pese a que seguramente aquí debieron debatirse entre la urgencia por satisfacer los requisitos de sus benefactores o la importancia de acceso al coro a ellas reservado, inclinándose por lo primero.

La lógica de que, como ella mismo apuntó, los muros del santuario se erigieran hasta una altura similar a la de los laterales,<sup>2531</sup> está avalada por el repertorio totalmente distinto de

---

<sup>2527</sup> LIAÑO, 2017, p. 220. También G. Gonzalvo hace alguna precisión sobre el inicio de la construcción en la cabecera, sin más alegación que el que ello fuera lo normal en la mayoría de iglesias: GONZALVO, 2002, p. 121.

<sup>2528</sup> N. Petit se inclina por defender el inicio de las obras en la cabecera y la continuación en el transepto sin aportar, sin embargo, ningún tipo de argumento justificativo: PETIT, 2005a, p. 73; PETIT, 2005b, p. 76.

<sup>2529</sup> Es posible que la construcción avanzara en el brazo norte del transepto que J. J. Piquer considera de mayor antigüedad, algo de lo que se hace eco también J. M. Sans, y pese a que ambos fundamentan esta supuesta prioridad en las diferencias morfológicas entre los ventanales altos de los dos brazos del crucero, vanos ambos de filiación gótica que en nada sirven a la argumentación sobre el progreso de las obras en el perímetro bajo del transepto que sí corresponde a esta fase constructiva: PIQUER I JOVER, 1983, p. 79; PIQUER I JOVER, 1993, p. 73; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 239-240.

<sup>2530</sup> LIAÑO, 2017, p. 221.

<sup>2531</sup> LIAÑO, 2017, p. 220.

signos de cantería que se aprecia en la parte alta no sólo de esos paramentos sino también de los lienzos superiores del crucero (Fig. 6.50). Sucede, sin embargo y como ello bien avala, que también las paredes del transepto y no sólo las de la cabecera subieron entonces hasta ese punto y no más. Y no únicamente esto sino que, la abertura de un vano, tradicionalmente olvidado por la literatura (Fig. 6.28),<sup>2532</sup> en la fachada sur del presbiterio que ocupa las mismas hiladas que los de su fachada este y en el mismo eje vertical dónde después y a mayor altura vino a practicarse otra ventana, muestra que la pronta iluminación de la cabecera respondió a la premura por facilitar los usos cultuales, aunque también es indicativa, simultáneamente, de la colocación de esos paños, -de diversa altura-, en dos momentos constructivos distintos no necesariamente demasiado distanciados en el tiempo. Al fin y al cabo, las hechuras de los vanos de la cabecera y del transepto, aspillerados y atrompetados y de medio punto dovelado sin molduración es en todo idéntica, -salvo por el tamaño-, a la de los dos ventanales que se abrieron en los paños norte y sur del registro superior del ábside mayor (Fig. 6.29), todo y aunque quepa considerar la nota sobre las marcas que evidencian la intervención allí de un grupo distinto de canteros.

Construidos los muros de la cabecera y el transepto hasta una altura que sobrepasa en unas pocas hiladas la de las capillas laterales, justo por encima de los vanos bajos, y que coincide, además, con la de las hiladas bajo las que remata la portada del crucero, se procedió, siguiendo la coherencia constructiva mencionada a las obras en la nave. Después de levantar los dos primeros tramos hasta una altura exactamente por debajo de los ventanales ojivales, habiéndose ya replanteado el desplazamiento del claustro, es posible se iniciaran los trabajos en la panda de Levante. La luz que determinan los soportes retirados, ya aludidos (Fig. 6.05-6.08), visibles en la pared norte de la sala capitular, -pared que comparte con la iglesia-, desvela otra sorpresa significativa, esto es, la correspondencia de su anchura con la amplitud de los tramos de nave y, por extensión, de los brazos del crucero, lo que supone, de nuevo, la atención a una cierta proporcionalidad de aplicación, también, a la obra del claustro. No quiere decir ello que el espacio que originalmente debió ocupar esta dependencia claustral se cuadrara con el espacio ni del primer ni del segundo tramo de la nave, sino simplemente que en su planificación se tuvieron en cuenta ciertas medidas. Ello es revelador, al mismo tiempo, de que el susodicho replanteamiento no afectó en nada las dimensiones en anchura de las estancias claustrales orientales, sino sólo en longitud y, por ende, su prolongación hacia Mediodía. La abertura de una ventana en la pared oeste del brazo sur del crucero a la que N. Petit no hallaba sentido (Fig. 6.04, 6.35), responde, justamente, al hecho de que el límite

---

<sup>2532</sup> El único que lo recuerda es G. Gonzalvo quien, sin embargo, se limita a señalar su existencia y a describirlo sin ponerlo en relación en absoluto con el proceso constructivo: GONZALVO, 1997, p. 575; GONZALVO, SANS I TRAVÉ, 1998, p. 102.



oriental de la primera estancia de la galería este del claustro no alcanzaba, como sí sucedió tras su reforma y ampliación en el trescientos, el perímetro del transepto.

La reanudación, poco posterior, de las obras en la cabecera y el crucero con el recrecimiento en altura de los muros perimetrales continuó en paralelo conforme la construcción seguía avanzando tanto en los últimos tramos de la nave como en el claustro, -observándose allí nuevos signos lapidarios en forma de pata de oca-, y esta elevación de las paredes, en todo caso, no debe ser leída como un cambio de orientación en el proyecto, más entender que la primera interrupción estuvo motivada por la necesidad de agilizar el desarrollo del culto en el nuevo complejo monástico, no sólo de cara a seglares y capellanes sino también para las propias monjas. De hecho, otra, de entre las muchas observaciones sugestivas de E. Liaño, refiere que las ventanas altas del santuario ponen de manifiesto cómo todo el templo fue diseñado para recibir cubiertas de medio cañón apuntado siguiendo, quizá, el ejemplo populeto en las cubiertas de su nave central y transepto, y sin que esta prolongación en altura lo contradijera en absoluto.<sup>2533</sup> Como bien detecta, los nervios de la bóveda de crucería cuadripartita que cierra el presbiterio delatan que este tipo de cubrición no fue prevista inicialmente, al quedar descentradas en la pared las ventanas altas (Fig. 6.29).<sup>2534</sup> La realidad es que el espesor original de los muros, -sin contar los desdoblamientos-, oscilaba entre 1,50 y 1,60 m.<sup>2535</sup> y, por tanto, ostentaba un grosor óptimo desde los pies hasta la cornisa, y hasta las hiladas sobre las ventanas bajas en la nave, para el cierre de todo el recinto con bóvedas de cañón apuntado.

En relación a lo anterior, llegó a apuntarse que así se hubiera efectivamente procedido en las cubriciones del ábside mayor, el transepto y la nave, -todas ellas de crucería-, proponiendo que sus supuestas y previas bóvedas de cañón hubieran sido desmanteladas en un momento dado para ser substituidas a posteriori por las nuevas cubiertas.<sup>2536</sup> Esta tesis, que hoy se descarta,<sup>2537</sup> parece improbable, siendo que los cambios que implican el abovedamiento de esos espacios deben imputarse, ahora sí, a una revisión del proyecto inicial que se contempla, sólo y únicamente, a partir de las generosas donaciones que recibe el cenobio a

---

<sup>2533</sup> LIAÑO, 2017, p. 221.

<sup>2534</sup> LIAÑO, 2017, p. 223. Esta idea fue también ya defendida por F. Bergadà quien, en función de la uniformidad del espesor de los muros hasta el alero, estima que "la idea del constructor era rematar la obra con bóvedas de cañón ligeramente apuntadas, a semejanza de las capillas del crucero": BERGADÀ, 1928, p. 40. Es de esta opinión, también, J. J. Piquer: PIQUER I JOVER, 1983, p. 67; PIQUER I JOVER, 1993, p. 73.

<sup>2535</sup> Medidas tomadas de J. J. Piquer: PIQUER I JOVER, 1983, p. 71; PIQUER I JOVER, 1993, p. 65.

<sup>2536</sup> LAVEDAN, 1935, p. 30. Apoya su idea J. J. Piquer (PIQUER I JOVER, 1976b, p. 7; PIQUER I JOVER, 1978, p. 62, 139; PIQUER I JOVER, 1990, p. 62, 139), quien más tarde se replantea que se optara directamente por las de crucería: PIQUER I JOVER, 1983, p. 73; PIQUER I JOVER, 1990, p. 67.

<sup>2537</sup> GONZALVO, 1997, p. 575-576; FUGUET, PLAZA, 1998, p. 101; GONZALVO, SANS I TRAVÉ, 1998, p. 105; GONZALVO, 2003b, p. 213; LIAÑO, 2017, p. 222.

mediados del siglo XIII, con un nuevo proceso constructivo que viene a empezarse entonces y que se prolongará todavía en la centuria siguiente, por lo que el escaso margen entre la terminación alta del primer plan dentro de la primera mitad del doscientos y el comienzo del nuevo inmediatamente después difícilmente avala un dispendio innecesario de recursos materiales y económicos para la finalización del templo con elementos de gusto románico, sino que más bien aboga, como se ha señalado, por el uso de cubriciones provisionales en madera.<sup>2538</sup>

### 6.2.5. a) Claustro: primer proyecto constructivo

Los límites cronológicos de este trabajo impiden abordar el estudio, en su totalidad, del claustro de Vallbona, pues a ellos escapan no sólo toda la galería de Poniente (Fig. 6.51), como se ha dicho, obra de responsabilidad de las abadesas de la casa de Caldes y, por tanto, del siglo XV,<sup>2539</sup> sino igualmente toda la panda de Tramontana que se puede asociar, sin duda alguna, al trescientos y con ella, también el tramo que sirve de enlace con el ala de Levante, asimismo coetáneo y de filiación gótica (Fig. 6.21). Que originalmente se abrieran ventanas en el hastial de la nave de la iglesia que hace de perímetro al ala septentrional indica que no se dispuso al inicio ninguna construcción aquí más allá, desde luego, de los banquitos corridos que servían a las monjas al descanso mientras escuchaban la lectura diaria de la colación antes del canto de completas, y que después pudieron ser reemplazados por los que todavía se aprecian bajo las arcadas con tracerías y delante de la sala capitular. Que dichos vanos fueran cegados también debe entenderse como correlativo a la construcción de esta galería en siglo XIV (Fig. 6.40-6.41), momento en el que, además, fueron realizados los grandes ventanales ojivales de la fachada norte del templo dando a su nave nuevas entradas de luz.<sup>2540</sup>

No significa nada de todo ello que esta precisión temporal suponga marginar elementos del primer proyecto edilicio, pues la edificación más antigua, la de las galerías este y sur (Fig. 6.16, 6.52), aunque rehúye la conclusión de toda la topografía claustral que tradicionalmente se asocia al modelo monástico cisterciense, a pesar de que, con ello y al mismo tiempo, se hace afín a otros planteamientos bernardos femeninos, como con el claustro de Santa María de la Caridad de Tulebras del que sólo fueron a levantarse algunas estancias

<sup>2538</sup> Se inclina por ello E. Liaño: LIAÑO, 2017, p. 222.

<sup>2539</sup> Para F. Bergadà era la galería de Poniente la más antigua de todas, entendiendo que, nuevamente, la estética "neorrománica" de la misma pudo confundir sus observaciones: BERGADÀ, 1928, p. 43.

<sup>2540</sup> Señala esta posibilidad G. Gonzalvo, quien también considera que pudieran haber sido cegados en el momento de construcción del cimborrio gótico: GONZALVO, SANS I TRAVÉ, 1998, p. 101, 105.

entre los pies de la iglesia y la antigua torre romana,<sup>2541</sup> sí contempló la existencia de las dependencias que, en esencia, debían satisfacer las necesidades administrativas y cotidianas de la congregación. Siendo así, resulta que Vallbona se hermana, en la ineludible presencia desde el principio del pabellón de las monjas, dispuesto en el ala oriental, y como bien insiste en subrayar E. Carrero, con los cenobios para mujeres del Císter de Santa María de San Salvador de Cañas y San Salvador y Santa María de Ferreira de Pantón, o como el mismo autor también propone con el primer conjunto monástico de Las Huelgas de Burgos, -el que se compone en el entorno de Las Claustrillas-<sup>2542</sup> mientras que aquí las salas del refectorio y cocina erigidas en el ala de Mediodía vendrían a subsanar el resto de requisitos básicos de la vida comunitaria.

Si algo ha contribuido a no poder poner negro sobre blanco en el desarrollo arquitectónico de este claustro es, indisputablemente, la lectura sesgada que se ha hecho de las distintas intervenciones de restauración, y no será porque éstas no estén bien informadas, sino, más bien, porque su interpretación nunca se ha conjugado con las notas históricas que documentan las transformaciones edilicias a que se vieron sometidas las estructuras más antiguas en el curso de los siglos. Flaco favor se ha hecho, y sólo a título de ejemplo, al considerar que el primitivo dormitorio no pueda describirse por haberse perdido, que aseguraba G. Gonzalvo.<sup>2543</sup> Antes de apresurarnos, por tanto, a cualquier caracterización conviene repasar aquellas operaciones, deteniéndonos a medir, en su justo momento, su afectación real. Y así, recuerda J. J. Piquer como el 24 de noviembre de 1824 la abadesa de Vallbona, María Luisa de Dalmau i de Falç (1815-1853) daba a sus religiosas “plenísima libertad” para decidir sobre la restauración de la vida común, la cual se sometería a sufragio un año después.<sup>2544</sup> El éxito de la propuesta suponía abandonar la vida privada, es decir, la desaparición de las casas del entorno del monasterio dónde hasta entonces habitaban e implicaría, asimismo, la construcción del sobreclaustro, dónde se establecerá su nueva residencia, con lo que se inicia la primera campaña de renovación importante, ya antes descrita, y que se extiende desde 1832 hasta 1877, con las debidas interrupciones por las causas bélicas ya aludidas.

La repercusión de esta empresa en la galería este se ciñe a la mutilación parcial, -que no derrumbe total-, de los pilares y de los arcos diafragma que ellos sostienen y que sirven a la cubrición de las dos salas adyacentes al capítulo; destrucción impuesta por la construcción de

---

<sup>2541</sup> Los restos del claustro del convento de Tulebras han sido estudiados por C. Martínez Álava: MARTÍNEZ ÁLAVA, 2002b, p. 214.

<sup>2542</sup> CARRERO, GONZÁLEZ GARCÍA, 1999, p. 1140; CARRERO, 2004a, p. 703.

<sup>2543</sup> GONZALVO, 1997, p. 577. El propio autor enmienda su glosa unos pocos años después, estimando que una de las salas de la galería de Levante, “pudo” ser utilizada como dormitorio común: GONZALVO, 2003b, p. 214.

<sup>2544</sup> PIQUER I JOVER, 1978, p. 356; PIQUER I JOVER, 1990, p. 356.

dos pisos adicionales por encima de ellas, -los del sobreclaustro-, y cuya fachada se enrasó con las arcadas del claustro. Las obras se repetirán, de manera similar, en las pandas sur y oeste, viéndose afectadas, -para el caso que nos ocupa-, también las dependencias más antiguas de Mediodía y quedando, entonces, la fachada de las dos plantas del sobreclaustro que se elevó en la galería sur también enrasada para con las arcadas de ese ala. Por otro lado, entre los presupuestos de la nueva orientación de la vida monástica se hallaría, además, el de la elevación de un noviciado, a fin que las vocaciones de mayor edad no tuvieran que convivir necesariamente con las más jóvenes, el cual se soluciona entonces con su erección sobre la sala capitular.<sup>2545</sup>

De la segunda gran campaña (1917-1984) debe reseñarse, por bien que ello no aqueja directamente a los espacios que cronológicamente aquí competen, la destrucción en 1934 de la estructura porticada que, entre 1891 y 1895, fue a construirse sobre el ala norte del claustro,<sup>2546</sup> así como otras reparaciones realizadas sobre los muros sur y oeste de la sala capitular y que supusieron que sus vanos fueran cegados (Fig. 6.53).<sup>2547</sup> Más relevancia tiene a tal efecto la pavimentación de las galerías y del patio, igualmente ya referenciada, que se encarga en 1936 y que supone una variación para con el suelo del patio que hasta entonces estaba al mismo nivel que el zócalo de las galerías.<sup>2548</sup> Fundamental, sin embargo, es la actuación del arquitecto Guillem Sáez en 1981, cuando se decide subsanar parte de la vorágine destructiva acaecida un siglo antes, al derrumbarse un muro en el primer piso del ala este para dejar a la vista el dormitorio.<sup>2549</sup> Aunque en 1997 todavía no se había derribado el sobreclaustro, la puesta en marcha de un nuevo proyecto de intervención tan pronto como en 1985, -pormenorizadas todas las propuestas de actuación por J. Llorens-,<sup>2550</sup> y su ejecución en las décadas sucesivas, ha conllevado la todavía más dichosa remodelación del sobreclaustro, con el derrumbe parcial de la estructura y la liberación consecuente de las arcadas de las galerías este y sur, así como la desaparición del efímero noviciado sobre el capítulo y la restitución de su cubierta.<sup>2551</sup>

Cuanto daño hace a los ojos de un observador contemporáneo la, por otro lado, afortunada reanudación edilicia del claustro que se adeuda al cuatrocientos. *Lo Aranzel*, en la crónica de cada abadiado, revela que, en lo relativo a Blanca de Caldes (1422-1446), la abadesa "*feu moltes coses dignes de memòria y moltes delles que vuy se demostren sa*

---

<sup>2545</sup> Todos estos trabajos y alteraciones están bien documentados y compendiados: LLORENS, 1989, p. 212.

<sup>2546</sup> LLORENS, 1989, p. 219.

<sup>2547</sup> PIQUER I JOVER, 1978, p. 139; PIQUER I JOVER, 1990, p. 139.

<sup>2548</sup> LLORENS, 1989, p. 219.

<sup>2549</sup> LLORENS, 1989, p. 220.

<sup>2550</sup> LLORENS, 1990, p. 293-309.

<sup>2551</sup> LLORENS, 1989, p. 302, 305.

*grandesa, com és lo capítol y claustro major, lo dormidor de dalt i refetor*".<sup>2552</sup> El emblema heráldico de su familia fue a gravarse en todos aquellos lugares dónde, por su mano, se realizaron reformas de muy diversa envergadura. Su presencia, por ejemplo, en muchos de los capiteles de la galería sur podría llevar a confusión y hacer pensar que fueron hechos y allí puestos en el siglo XV por voluntad suya, bien que, en realidad, corresponden a la obra antigua del doscientos (Fig. 6.54), mientras que lo que viene a significar la estampación heráldica no es sino la señalización de un espacio dónde, en su conjunto, vino a intervenir por obra de las abadesas de este linaje. Es así que a ellas corresponde cierta metamorfosis de las dependencias de esta galería, -como bien indica la glosa del abaciologio y con seguridad las operaciones habidas en el cuarto tramo (Fig. 6.17)-, las cuales fueron igualmente remozadas en el ochocientos a tenor de la restauración sobredicha y siendo el refectorio reedificado, además, durante el abadiado de Leonor de Vilafranca (1537-1547),<sup>2553</sup> hecho, el primero, del que deriva que se gravara la divisa con los calderos en los viejos capiteles de esta panda (Fig. 6.54).

De ahí también que, sin haber sobrevivido estructura medieval alguna en la galería meridional, -a excepción de los soportes que, en los muros perimetrales hacia el interior del claustro, fueron a recibir los nervios y fajones de las bóvedas- (Fig. 6.55), poco pueda conjeturarse sobre estas estancias. Aún así, las prospecciones arqueológicas llevadas allí a cabo en 2007, vinieron a descubrir alguna cimentación de época antigua (Fig. 6.09),<sup>2554</sup> correspondiente al refectorio y que ultrapasa el límite sur de las dependencias modificadas en el cuatrocientos, lo que permitiría intuir una sala que quizá originalmente fue a disponerse en perpendicular respecto de la galería claustral, a diferencia del refectorio cincocentista que discurría en paralelo a ella tal y como es habitual en los cenobios femeninos y, por tanto, el más antiguo con una disposición anómala que, como señaló E. Liaño, es más recurrente en los monasterios masculinos habida cuenta que ello favorecía las posibilidades de ampliación del edificio al darse un aumento de vocaciones.<sup>2555</sup>

Mayor confusión provoca, aún si cabe, la mano bendita que por obra y gracia de esas mismas abadesas vino a colocar el escudo de su casa en las claves de los arcos del

<sup>2552</sup> "hizo muchas cosas dignas de memoria y muchas de ellas que hoy demuestran su grandeza, como es el capítulo y claustro mayor, el dormitorio de arriba y refectorio" [Trad. Autora]: *Lo Aranzel i numero de les Abadeses ha tingudes la Insigne y Real casa de Nostra Senyora de Vallbona desde son principi que fou en lo ani de 1173 fins al que ara correm que es lo de 1633, ani descorregut 460 de sa fundació fins al dia present*, 1633-1876, Vallbona de les Monges, Arxiu del Monestir de Vallbona de les Monges, Ms. 17.1, f. 8r.

<sup>2553</sup> PIQUER I JOVER, 1978, p. 190, 209; PIQUER I JOVER, 1990, p. 190, 209.

<sup>2554</sup> TEIXELL, DÍAZ, 2007, p. 1-28.

<sup>2555</sup> LIAÑO, 2017, p. 235-236. Esta corrección sobre la dirección original del refectorio fue ya recogida por J. J. Piquer y J. M. Sans: PIQUER I JOVER, 1976b, p. 10-11; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 208.

dormitorio.<sup>2556</sup> Ya lo refería *Lo Aranzel* cuando atribuye a Blanca de Caldes “*lo dormitorio de dalt*”. Y, con ello, esta sencilla anotación ha agitado todas las hipótesis posibles habidas y por haber sobre una estructura formada por dos cuerpos a diversa altura, el uno encima del otro, que defendía J. J. Piquer.<sup>2557</sup> Se trata, en realidad, de un larguísimo dormitorio que nace justo después de la sala capitular y en cuyo extremo más septentrional se encontraba el acceso que daba paso al huerto (Fig. 6.09). Dormitorio formado, además y efectivamente, por dos cuerpos rectangulares dispuestos, eso sí, el uno a continuación del otro y no sobrepuestos. La intervención cuatrocentista que determinó la presencia heráldica en las arcuaciones, correspondería, en todo caso, a la misma reforma que atañe a la panda sur y que alcanzó al tramo de enlace de ambas galerías, o bien, a cualquier alteración del dormitorio en su prolongación hacia Mediodía, pese a que no puede concretarse y ocurriendo que ese extremo fue en buena medida mutilado en el siglo XIX.<sup>2558</sup>

Cierto es, sin embargo, que como bien estudió J. Fuguet,<sup>2559</sup> los dos espacios presentan diferencias estructurales que evidencian, para más inri, la mayor antigüedad del uno respecto del otro, aunque siendo posible, como él mismo concluye, fechar ambos dentro del primer proyecto constructivo, sin distanciarlos demasiado en el tiempo.<sup>2560</sup> Es así que, el más antiguo, esto es, el más septentrional (Fig. 6.56-6.57), está dividido en cuatro tramos gracias a cuatro arcos diafragma de perfil apuntado y contorno superior rebajado, los cuales arrancan desde el suelo elevándose a una altura de 5 metros, característica que los equipara a soluciones propias de la arquitectura Templaria y que, según este mismo autor, sirven a una sencilla finalidad estática que los convierte en un recurso más arcaico.<sup>2561</sup> Si el suelo de esta sala está a un metro y medio por debajo del nivel del claustro, el de la sala aneja se eleva esa misma distancia pero por encima al disponerse sobre un túnel subterráneo al final del cual las

<sup>2556</sup> Agradezco a Roser Portas su inestimable ayuda para la obtención de fotografías de calidad del interior de los dormitorios. Los distintivos heráldicos de los linajes que ostentaron las distintas prelaturas en Vallbona ha sido bien estudiado por F. Ferrer-Vives (FERRER-VIVES, 1977). Sobre el uso actual de estas salas como farmacia y enfermería: PRATS, 1990.

<sup>2557</sup> PIQUER I JOVER, 1976b, p. 10-15; PIQUER I JOVER, 1978, p. 104, 157; PIQUER I JOVER, 1983, p. 85; PIQUER I JOVER, 1990, p. 104, 157; PIQUER I JOVER, 1993, p. 78. Ya J. Puig y Cadafalch habla de los dormitorios como situados en el piso superior: PUIG I CADAFLCH, *et al.*, 1909-1918 (1983), III, p. 578. Por su parte, F. Bergadà procede a la descripción de sala especificando que, en la parte alta, sus arcos diafragma fueron interceptados por los pisos del “nuevo” cuerpo de edificio que allí se levantó en el siglo XIX (sobreclaustro), y nada menciona sobre un dormitorio elevado: BERGADÀ, 1928, p. 45.

<sup>2558</sup> Es probable, por ejemplo, que los capiteles que remontan los soportes del dormitorio, hayan sido muy retocados.

<sup>2559</sup> FUGUET, PLAZA, 1998, p. 38, 100-101. Anterior a los estudios de J. Fuguet y C. Plaza es, desde luego, la descripción de los dormitorios de J. Puig y Cadafalch, donde refiere los arcos diafragma que sostienen la techumbre de madera: PUIG I CADAFLCH, *et al.*, 1909-1918 (1983), III, p. 578. Entre la literatura posterior, tanto E. Carrero y M. A. González como E. Casas tienen en consideración los estudios de J. Fuguet: CARRERO, GONZÁLEZ GARCÍA, 1999, p. 1140-1141; CASAS CASTELLS, 2005, p. 133.

<sup>2560</sup> FUGUET, 1998, p. 229-231.

<sup>2561</sup> FUGUET, 1998, p. 226-228.

aguas residuales iban a desaguar al riachuelo.<sup>2562</sup> Debió contar, antes de su posible prolongación, con siete u ocho tramos, divididos por semicolumnas adosadas que rematan en capiteles tronco-piramidales sin decoración, y sobre los que cargan arcos diafragma de idéntica hechura pero que ahora suben hasta 7 metros de altura y que acomodan, tal que los otros, la techumbre de madera con que originalmente vino a cubrirse la estancia, obviamente remodelada (Fig. 6.58). Esta distinta modulación que consiste en la elevación del punto de arranque de los arcos pertenece, según J. Fuguet, a un estadio más avanzado, generalmente asociado a construcciones más sofisticadas y también más tardías.<sup>2563</sup>

La designación del segundo cuerpo del dormitorio como “*de dalt*”, es decir, el de arriba, pudiera explicarse sencillamente como una referencia al más distanciado respecto de la iglesia, -lo que sería “el de más acá y el de más allá”, así para clarificarlo-, salvo porque, simultáneamente, da a entender que las dos estructuras o, si se quiere, las dos estancias anejas, funcionaron como dormitorios, y no una de ellas, la alzada más al Norte, como sala de las monjas, tal y que a veces se ha propuesto.<sup>2564</sup> De ello se deriva la controversia de que, de nuevo, en Vallbona, se quiebre la distribución lógica de dependencias monásticas en cenobios femeninos cistercienses que ha sido bien teorizada, por ejemplo, para casos como los de los ejemplos antes citados de Burgos, Cañas y Ferreira de Pantón,<sup>2565</sup> salvo porque a la ausencia en la panda capitular de la sacristía y los *armaria*<sup>2566</sup> a la que ya se hizo referencia, debe sumarse igualmente la del locutorio, generalmente también previsto en esta galería.<sup>2567</sup>

Al patio, en la panda de Levante (Fig. 6.52), se abren cinco tramos con esqueleto interno y externo de arcos ligeramente apuntados, diferenciados mediante pilares de separación, -que al exterior actúan como contrafuertes-, sobre los que, a posteriori, se alzaron gruesos puntales en talud, y que delimitan en la zona baja un primer orden formado por tres

<sup>2562</sup> Como bien señaló J. Fuguet, en el siglo pasado la voluntad de nivelar el suelo de los dos cuerpos, hizo que el suelo del segundo se alargara hasta el del primero, lo que supuso la mutilación de la nave al reducir su altura a la mitad (FUGUET, 1998, p. 231), hecho que, además, pudo informar la confusión de J. J. Piquer sobre la existencia de otro dormitorio a diversa altura, haciendo él corresponder los pilares y capiteles al dormitorio bajo y los diafragmas al dormitorio alto (PIQUER I JOVER, 1978, p. 157; PIQUER I JOVER, 1990, p. 157). La presencia heráldica también ha hecho sospechar, erróneamente, a J. M. Sans, que el dormitorio más meridional fue construido en el siglo XV (SANS I TRAVÉ, 2010, p. 211).

<sup>2563</sup> FUGUET, 1998, p. 228-229.

<sup>2564</sup> CARRERO, GONZÁLEZ GARCÍA, 1999, p. 1140.

<sup>2565</sup> MUÑOZ PÁRRAGA, 1992, p. 12-17; CARRERO, GONZÁLEZ GARCÍA, 1999, p. 1137-1144; CARRERO, 2004a, p. 703; CASAS CASTELLS, 2005, p. 122-133.

<sup>2566</sup> Sostiene J. J. Piquer que el hueco del *armarium* siempre estuvo en la galería norte del claustro: PIQUER I JOVER, 1976b, p. 10; PIQUER I JOVER, 1978, p. 21; PIQUER I JOVER, 1990, p. 21.

<sup>2567</sup> Sobre la disposición del dormitorio a continuación de la sala capitular, a diferencia de lo que ocurre en los monasterios masculinos, encima del capítulo, se ha reflexionado en abundancia, determinando que ésta pudiera ser su ubicación normal en los cenobios femeninos pese a la falta de otra evidencia material en el escenario hispano que la que proporciona el caso de Vallbona: MUÑOZ PÁRRAGA, 1992, p. 12-17; CARRERO, GONZÁLEZ GARCÍA, 1999, p. 1140; CASAS CASTELLS, 2005, p. 133.

arcos de medio punto dovelados, recogidos por impostas con sus respectivos capiteles y reposando ellos sobre una pareja de columnas. En todos los tímpanos comparece, en posición central, un gran óculo, semejante a una rueda cuyos radios en forma de pequeñas columnitas confluyen al centro en una rica tracería a base de entrelazos y de la que se ha dicho de tradición islámica (Fig. 6.59).<sup>2568</sup> Aunque la estructura porticada se emparenta, como dijo J. Camps, con la tipología de los llamados órdenes subordinados<sup>2569</sup> y por bien que, como tantas veces se ha señalado, la distribución es análoga a la de otros claustros del Císter en escenarios no demasiado alejados, como Poblet o Fontfroide,<sup>2570</sup> no sólo todos sus capiteles abundan en un repertorio vegetal que en variedad supera otros muestrarios bernardos, sino que el afán decorativista que se persigue incluso en la mitad superior lo acerca a otras formulaciones tampoco distantes del paradigma cisterciense, como la del claustro de Tarragona.<sup>2571</sup>

Más compleja, en su articulación, deviene la galería de Mediodía (Fig. 6.16), no porque su organización no obedezca, de nuevo, al tipo de los órdenes subordinados, sino porque aquí, los tres tramos, -sin contar el cuarto por la transformación cuatrocentista de la arquería (Fig. 6.17)-, aunque se estructuran al interior mediante arcadas de medio punto igualmente apuntadas, al exterior se definen por arcos que más que de medio punto parecen carpaneles de perfil más bien rebajado. Aunque J. J. Piquer se hizo eco hace ya muchos años de los efectos de la “desastrosa restauració del Patrimoni Artístic Nacional” sobre la panda meridional, informando cómo a tenor de la intervención que él refiere, esto es, la ya aludida e iniciada en 1936 por la Dirección General de Bellas Artes, “els paraments originals van ser recoberts amb llosetes retallades a maquina”,<sup>2572</sup> siendo además que internamente los sillares de los tímpanos seguramente fueron remozados, -si no del todo rehechos-, en aparejo regular y externamente toda la pared renovada en mampuesto y, pese a que esta reforma en mampostería se hace igualmente visible por encima de algunas de las arcadas del ala occidental (Fig. 6.51), -como también de ripio era la obra del edificio del sobreclaustro-, aún después se ha insistido en asegurar que las arcadas de medio punto, -que por ser, no pueden decirse ni de medio punto

<sup>2568</sup> PUIG I CADAFLCH, *et al.*, 1909-1918 (1983), III, p. 477; CARBONELL, 1975, p. 82; PIQUER I JOVER, 1976b, p. 10; PIQUER I JOVER, 1978, p. 104; PIQUER I JOVER, 1990, p. 104; GONZALVO, SANS I TRAVÉ, 1998, p. 111; FUGUET, PLAZA, 1998, p. 98; GONZALVO, 2002, p. 123. También se ha dicho de los óculos, haberse inspirado en el gran rosetón de la cabecera de la iglesia monástica de Santes Creus, algo factible, pese que la molduración con arcuaciones lobuladas de aquél aquí no comparece: DALMASES, JOSÉ, 1985, p. 153.

<sup>2569</sup> ADELL, 1986, p. 142-145 Cfr. CAMPS, 1998, p. 238.

<sup>2570</sup> Así ha sido sucesivamente señalado: PUIG I CADAFLCH, *et al.*, 1909-1918 (1983), III, p. 477; BERGADÀ, 1928, p. 44; CARBONELL, 1975, p. 82; PIQUER I JOVER, 1983, p. 69; CAMPS, 1988, p. 23; LAMBERT, 1990, p. 111; PIQUER I JOVER, 1993, p. 63; GONZALVO, 1997, p. 576; GONZALVO, SANS I TRAVÉ, 1998, p. 111; CAMPS, 1998, p. 238; GONZALVO, 2002, p. 123.

<sup>2571</sup> PIQUER I JOVER, 1983, p. 69; CAMPS, 1988, p. 23; PIQUER I JOVER, 1993, p. 63; CAMPS, 1998, p. 237-243; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2003a, p. 356.

<sup>2572</sup> PIQUER I JOVER, 1976b, p. 10; PIQUER I JOVER, 1978, p. 62; PIQUER I JOVER, 1990, p. 62.



irregular sino resultado de un déficit y/o urgencia constructivos (Fig. 6.60)-, son las originales<sup>2573</sup> y que, con ello, en su contorno se diferencian así del perfil apuntado de las arcadas del ala este, mientras que, en realidad, el tipo inicial al que responden las arcadas de la galería sur no es ese dado en el siglo pasado, sino muy probablemente el que puede contemplarse todavía volviendo la vista dentro, en las arcadas interiores (Fig. 6.61), de fisionomía gemela a las de Levante.

La construcción del sobreclaustro, anterior a esa restauración, debió causar efectivamente estragos sobre la obra del doscientos, motivando tal vez por entonces “de oficio” esa reparación. No significa ello que se adulteraran también el resto de elementos de esa galería, a excepción, por supuesto, del reemplazo de ciertos capiteles y cimacios por otros nuevos, como sucediera también en la oriental (Fig. 6.62-6.63). De la operación sí pudo derivarse, sin embargo, una consecuencia significativa y, es que, la posible sustitución de todo el aparejo original de los tímpanos impide conocer si en origen fueron o no perforados. Con todo, puede inferirse que de haber recibido un rosetón como los de la galería este, la remodelación de los sillares en la pasada centuria lo habría contemplado y quizá se hubieran abierto entonces nuevos vanos. Quizá no. En consecuencia, toda valoración que repercuta sobre dataciones u observaciones estilísticas en base al estudio de los tímpanos del ala meridional, no se mueve sino en el terreno de la especulación.

Resulta significativo, además, que en todo lo demás la galería está absolutamente emparentada con la de Levante, pues bajo los tímpanos dos parejas de columnas, con idénticos fustes cilíndricos y basas áticas, con sus correspondientes capiteles y cimacios recogen los esfuerzos distribuidos en arcos de medio punto dovelados, abiertos a razón de tres para cada uno de los tres tramos, –de nuevo, a no considerar, por su mutación, el cuarto tramo-, los cuales se evidencian mediante pilares de separación a los que más tarde, -seguramente durante las actuaciones de estabilización derivadas de la edificación del sobreclaustro-, se adosó, en altura, otros tantos remates ataludados, y yéndose a cubrir análogamente con bóvedas de crucería, un poco menos pronunciadas, eso sí, que las de la panda hermana (Fig. 6.55, 6.64). La diferencia más notable consiste en la decoración pues aquí los motivos vegetales se reservan exclusivamente a las parejas de capiteles de un machón angular y de dos de los pilares de separación, mientras que el resto son de superficie lisa.

---

<sup>2573</sup> A pesar de hacerse eco de las palabras de J. J. Piquer, en cuanto a esa reparación y alteración, y aunque incluso se atreva ya a aventurar una muy sugestiva transformación de los tímpanos, paradójicamente, N. Petit considera las arcadas rebajadas, no apuntadas, de la galería sur, como las arcadas originales: PETIT, 2005b, p. 79.

### 6.2.5. b) Claustro: precisiones al proceso cronoconstructivo

Fue J. Puig i Cadafalch el primero en identificar la galería del lado de Levante como la más antigua, no sólo respecto de la pareja de alas correspondiente al doscientos sino para todas las pandas construidas.<sup>2574</sup> Su opinión halló consenso en J. Lladonosa y E. Carbonell,<sup>2575</sup> pese a que todos los autores que en lo sucesivo refirieron el claustro disputaran su antigüedad estableciendo la precedencia edilicia de la galería de Mediodía.<sup>2576</sup> Contrariamente, por tanto, a lo sostenido por la mayoría de ellos, no puede escribirse aquí otra cosa salvo aquello que apoya la tesis que, con mayor o menor solvencia, defendiera ya el arquitecto modernista. Quien quiso disentir, J. J. Piquer, estableció un par de argumentos que, más tarde, han venido repitiéndose, añadiendo, además, aquí y allá, alguna justificación adicional no demasiado infalible. Se valió así, de la tan recurrida “austeridad cisterciense” para razonar a favor de lo arcaico de ciertos elementos, entre ellos, la ausencia decorativa de los capiteles y ménsulas del ala sur. Invocó, en segundo lugar, el abovedamiento de sendas galerías, aduciendo que las bóvedas de crucería del lado meridional son, ciertamente, un tanto menos apuntadas.<sup>2577</sup>

A estas razones, aparentemente garantistas, N. Petit ofrece una acotación clarificando que la estructura de la nave sur “es más pesada”,<sup>2578</sup> mientras que G. Gonzalvo apostilla con la defensa de que en la panda meridional fueran a abrirse las dependencias que, siguiendo la lógica de la topografía claustral, es decir, refectorio y cocina, se antojan, a su parecer, como los edificios más necesarios para la vida cotidiana. A ello une el empleo del mampuesto en las arcadas el cual, sin embargo, acusa seguramente la operación de estabilización/renovación de la pasada centuria y que, en consecuencia, viene a invalidarse como evidencia incuestionable.<sup>2579</sup> La precocidad para la existencia de ciertas estancias en base a la satisfacción de los intereses más urgentes de la congregación cae por su propio peso si se tiene en cuenta que esa misma comunidad disponía, como se ha visto, para el desarrollo

<sup>2574</sup> PUIG I CADAFLCH, *et al.*, 1909-1918 (1983), III, p. 477.

<sup>2575</sup> LLADONOSA, 1957, p. 90; CARBONELL, 1975, p. 82.

<sup>2576</sup> PIQUER I JOVER, 1976b, p. 10; PIQUER I JOVER, 1978, p. 62, 104; PIQUER I JOVER, 1983, p. 68; DALMASES, JOSÉ, 1985, p. 80-81; PIQUER I JOVER, 1990, p. 62, 104; PIQUER I JOVER, 1993, p. 62; GONZALVO, 1997, p. 576; GONZALVO, SANS I TRAVÉ, 1998, p. 110-111; GONZALVO, 2002, p. 123; PETIT, 2005a, p. 78; PETIT, 2005b, p. 79; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 206; LIAÑO, 2017, p. 235.

<sup>2577</sup> PIQUER I JOVER, 1976b, p. 10; PIQUER I JOVER, 1978, p. 62; PIQUER I JOVER, 1983, p. 69; PIQUER I JOVER, 1990, p. 62; PIQUER I JOVER, 1993, p. 63.

<sup>2578</sup> PETIT, 2005a, p. 78; PETIT, 2005b, p. 79.

<sup>2579</sup> GONZALVO, 1997, p. 576; GONZALVO, SANS I TRAVÉ, 1998, p. 110-111; GONZALVO, 2002, p. 123. Otros siguen fielmente los argumentos de J. J. Piquer: DALMASES, JOSÉ, 1985, p. 81; FUGUET, PLAZA, 1998, p. 98; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 206-208; LIAÑO, 2017, p. 235-236.

doméstico de éstas y otras funciones, como las que salvaría el dormitorio, de unos espacios provisionales ya levantados, -*Santa María la Vella* y las celdas de su entorno-, más si se contempla que de entre todas las salas, la fundamental a la gestión diaria religiosa y administrativa del cenobio, no era otra que el capítulo previsto en el ala oriental.

Tal y como muy sugerentemente apuntó J. Martínez de Aguirre, en Vallbona, “los muros en que apoyan las dos galerías románicas se han visto muy alterados en época posmedieval”<sup>2580</sup> y, efectivamente, han sido tan retocados y remozados, -observándose incluso el repaso de todas las juntas con cemento portland-, que si bien es apropiado no considerarlos, pues como asegura el mismo autor “no proporcionan luz a la hora de asignar cronologías”,<sup>2581</sup> parece exagerado desoír, como se ha hecho, el relato cronoconstructivo que casi vociferando arrojan otros elementos edilicios ajenos a toda esta renovación. Es el caso de los dos soportes ya anteriormente aludidos que, a juicio de quien rubrica estas líneas, pertenecían no sólo al primer proyecto constructivo (Fig. 6.05-6.08), sino a la primitiva estructura de la sala capitular que, en origen, vino a alzarse en buena parte del perímetro que después en el trescientos ocupó el capítulo todavía presente (Fig. 6.09). Con muchísima elocuencia, J. J. Piquer señaló que estos soportes, -retirados-, marcan, en la parte alta, el arranque de lo que pudieron ser los arcos de sustentación de una bóveda más baja.<sup>2582</sup> Ese arranque, si a caso sólo insinuado por haber de los pilares sólo sombra de lo que fueron, en cualquier caso es compatible con la existencia de una estancia que decidió cubrirse con bóveda de cañón y que, como ilustró el célebre cronista, al pertenecer los soportes a la pared que constituye los dos primeros tramos de la iglesia, habría sido construida “al compás”<sup>2583</sup> de las naves del templo.

No sólo la propuesta de J. J. Piquer, que aquí se comparte, hallaría consenso en otras soluciones espacio-temporales próximas, tal que la sala capitular del claustro de la catedral de Tarragona que fue a cerrarse con una bóveda de cañón apuntado situada,<sup>2584</sup> -como habría sido el caso para Vallbona-, en sentido perpendicular a la panda claustral, sino que, igualmente, este tipo de abovedamiento estaría en armonía con el tipo de cubriciones empleadas en las partes más antiguas del templo monástico, mientras que, al mismo tiempo, el inicio edilicio de ciertas dependencias claustres antes de la terminación de todo el perímetro de la iglesia como fuera acostumbrado, hallaría su razón de ser en la urgencia por celebrarse allí reuniones tan fundamentales como la que tiene lugar justo después de 1227 y en la que el

---

<sup>2580</sup> MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2003a, p. 354.

<sup>2581</sup> MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2003a, p. 354.

<sup>2582</sup> PIQUER I JOVER, 1978, p. 140; PIQUER I JOVER, 1990, p. 140.

<sup>2583</sup> PIQUER I JOVER, 1978, p. 140; PIQUER I JOVER, 1990, p. 140.

<sup>2584</sup> Sobre el plan y alzado del capítulo tarraconense: CARRERO, 2000a, p. 402-403.

abad de Fontfroide preside el “*generali capitulo de abbatissis in Valle Bona conragato*”,<sup>2585</sup> esto es, el Capítulo General de abadesas cistercienses de la Corona de Aragón que hubo de congregarse por primera vez entonces en Vallbona.

Cierto es, sin embargo, que no existe para este convento un grueso de documentos tan específico y revelador como el que registra las dejás y donaciones para las distintas obras claustrales en los cenobios bernardos de Poblet y Santes Creus. Aunque ello debe advertirse, de entrada, como un hándicap, no es menos verdadero que el ejercicio comparativo a nivel arquitectónico y documental que ofrecen estos y otros conjuntos, viene a auxiliar en buena medida esta carencia. Siendo así, resulta que la sala levantada a continuación del primer capítulo, es decir, el primero de los dormitorios (Fig. 6.56-6.57), comulga, -como ya notara J. Fuguet-, en su estructura de arcos diafragma de perfil apuntado muy rebajado que arrancan desde el nivel del propio suelo, con la empleada en estas geografías en otras iglesias del Temple tal que el santuario de Paret delgada (La Selva del Camp, Baix Camp, Tarragona) del último cuarto del siglo XII. A diferencia, sin embargo, del recurso quizá “Templario”, a colocar el punto de arranque en el zócalo que forman bancadas o cinturones pétreos corridos que caracterizan la arquitectura de éste y otros templos de similar adscripción religiosa,<sup>2586</sup> en Vallbona, las arcadas nacen del suelo repartiéndose el peso de la cubierta, -una armadura de madera-, en los arcos y los empujes de éstos distribuyéndose sobre los macizos muros laterales, lo que hace innecesaria la presencia exterior de contrafuertes. Con ello, la fórmula, más arcaica, y cómo indica J. Fuguet, más similar en su articulación estática a la de antigua bóveda de cañón,<sup>2587</sup> también difiere de la del dormitorio de conversos de Santa María de Poblet, de hacia los años treinta del doscientos,<sup>2588</sup> dónde en la estructura, más compleja, de dobles arcos, los diafragma se hacían descansar sobre pequeños pilares. Todo ello permite adelantar la cronología de este dormitorio y establecerla incluso antes de 1226, año en que se supone ya alzado el dormitorio de monjes de Santes Creus.<sup>2589</sup>

Esta última dependencia deviene más cercana, en su concepción, precisamente a la del segundo dormitorio de Vallbona (Fig. 6.58), dónde el punto de arranque se eleva muy por encima reposando sus arcos sobre grandes semicolumnas adosadas. Desde luego, el rebaje

<sup>2585</sup> Sobre la celebración de esta reunión: PIQUER I JOVER, 1978, p. 14, 75; PIQUER I JOVER, 1990, p. 14, 75.

<sup>2586</sup> FUGUET, 1998, p. 226.

<sup>2587</sup> FUGUET, 1998, p. 228.

<sup>2588</sup> ALTISENT, 1974, p. 163.

<sup>2589</sup> Se conviene, así, con la propuesta que sostiene E. Liaño, sobre que la referencia más temprana de 1191 a la colocación de la primera piedra del dormitorio de Santes Creus y el documento de 1226 que, al referir cómo los monjes acuden ya entonces a la iglesia mayor para el rezo de maitines, avala el uso del dormitorio, sirven para acotar el período en el que debe encuadrarse la construcción de los edificios de esa panda claustral, esto es, sacristía, sala capitular y dormitorio alto: LIAÑO, 2009, p. 79-80. En sentido similar se expresaba ya J. Martínez de Aguirre (MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2003a, p. 354).

de los arcos denota mayor antigüedad que el apuntamiento “casi perfecto” de los diafragmas que J. Fuguet detecta en el dormitorio de monjes de Santa María de Poblet,<sup>2590</sup> del cual se conoce estaba en obras hacia mediados del siglo XIII, cuando se efectúan donativos que deben reverberar no sólo sobre su edificación sino sobre la renovación de otros edificios de la misma panda oriental, sobre los que éste fue a erigirse.<sup>2591</sup> La modernidad, en cuanto a articulación estática, que representa, asimismo, el arranque de las arcadas en Santes Creus y en el dormitorio de monjes de Poblet desde ménsulas, en todo caso, no puede darse como elemento definitorio de la precedencia del ejemplar de Vallbona respecto del de Aiguamúrcia, dónde la arquitectura responde a características estructurales más monumentales, habida cuenta del decidido prestigio de sus donantes y de la generosidad de sus ofrendas, por no mencionar la característica masculina que avala un número inmensamente mayor de vocaciones y de almas.

Sea como fuere, la adopción en el caso ilderdense de ese tipo de pilares, similares a la gruesas semicolumnas adosadas y columnas únicas de las fachadas al jardín del ala meridional del claustro populetano y del de la seo tarraconense respectivamente, e incluso a las del templete del lavabo de Santes Creus (Fig. 6.65-6.67), puede constituir un argumento adicional para situar la construcción del segundo dormitorio de Vallbona en la primera mitad del siglo XIII, no demasiado después de la terminación del primero y, por supuesto, en un momento muy distante respecto de la intervención cuatrocentista que supuso la estampación de la heráldica de las abadesas de Caldes en la claves de los diafragmas y que llevó a J. J. Piquer a la afirmación de que semicolumnas y capiteles fuesen construidos en el doscientos y las arcadas en el siglo XV;<sup>2592</sup> propuesta que, después, ha encontrado cierta unanimidad,<sup>2593</sup> pese a haber sido ya desmentida por J. Fuguet hace dos décadas.<sup>2594</sup>

Reflexión casi aparte merece la tesis que defiende una secuencia constructiva basada en la ausencia o presencia de óculos en los tímpanos, que inauguró J. J. Piquer y que ha sido utilizada a posteriori incluso para razonar sobre la edificación anterior en Vallbona de la galería meridional respecto a la oriental.<sup>2595</sup> Las alteraciones del aparejo sufridas en los tímpanos del ala sur impiden, como se dijo, emplear sus particularidades como justificación cronológica pero,

<sup>2590</sup> Al estudiar el dormitorio populetano, J. Fuguet determina que esta perfección viene dada por los tres puntos de un triángulo equilátero: FUGUET, 1998, p. 232.

<sup>2591</sup> La documentación diversa que trata las distintas donaciones a la obra de estas estancias fue discutida por A. Altisent (ALTISENT, 1974, p. 163-164) y en su construcción a mediados del doscientos coinciden todos los estudios recientes (MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2003a, p. 352-353; LIAÑO, 2009, p. 62-64).

<sup>2592</sup> PIQUER I JOVER, 1976b, p. 10-15; PIQUER I JOVER, 1978, p. 104, 157; PIQUER I JOVER, 1983, p. 85; PIQUER I JOVER, 1990, p. 104, 157; PIQUER I JOVER, 1993, p. 78.

<sup>2593</sup> DALMASES, JOSÉ, 1985, p. 81.

<sup>2594</sup> FUGUET, 1998, p. 231; FUGUET, PLAZA, 1998, p. 100-101.

<sup>2595</sup> GONZALVO, SANS I TRAVÉ, 1998, p. 111; PETIT, 2005a, p. 79; PETIT, 2005b, p. 79.

aún por encima de ello, éste enfoque que presupone la primacía de Poblet, -sin óculos-, la sucesión con un rosetón en Vallbona y la culminación en Tarragona con dos de ellos,<sup>2596</sup> en función de un planteamiento que tiene más a ver con una supuesta historia evolutiva de las formas decorativas que con una realidad arquitectónica compleja en la que intervienen no sólo la experimentación en las estructuras, sus soportes, repertorios formales y decorativos, o sistemas de cubrición, sino también circunstancias que acomodan requisitos económicos, condicionantes religiosos y de gusto distintos, se intuye, por tanto, más que nada un desiderátum.

Desafortunadamente no existe todavía acuerdo historiográfico sobre Tarragona. De un lado, la literatura más reciente<sup>2597</sup> defiende la propuesta de E. Lozano y M. Serrano en función de la cual la presencia heráldica en los cimacios de la galería norte del claustro y del pilar nororiental que siempre se usó como índice cronológico (Fig. 6.68), debe necesariamente colocarse entre 1193 y 1198 con el objeto de conmemorar el patronazgo en las obras del claustro del camarero Berengarius de Castellet y del entonces archidiácono Ramón de Rocabertí.<sup>2598</sup> Consecuencia de ello es que la construcción de las pantallas de cada galería se adelante hasta 1190, siguiendo un progreso que supone el comienzo por el ala sur y la conclusión en la occidental.<sup>2599</sup> Por oposición, hay quien todavía respalda la identificación tradicional de esos emblemas con los distintivos heráldicos de sucesivos arzobispos, esto es, Ramón de Castellterçol (1194-1198) y el ya mencionado Ramón de Rocabertí (1198-1215), inclinándose a considerar que su colocación mezclada revela intervenciones en el claustro durante sendas prelaturas, con algunas de ellas fechadas, sin embargo, ya a finales del siglo XII.<sup>2600</sup>

En lo referente al claustro populetano, habida cuenta de que el muro de la iglesia que limita la galería meridional del claustro, -la más antigua-, pudo estar terminado hacia 1200, se ha sugerido que la construcción de ese ala se iniciara poco después<sup>2601</sup> o que, como mínimo, hacia principios de esa centuria ya estuviera planificado todo el recinto claustral.<sup>2602</sup> Así las cosas, y aún teniendo en mente la falta de consenso en cuanto a Tarragona, lo cierto es que ello no interfiere el esquema temporal que aquí interesa, pues todas las propuestas coinciden en poner el inicio allí antes de 1200, -se prolongara o no después en las primeras décadas del

<sup>2596</sup> PIQUER I JOVER, 1976b, p. 10; PIQUER I JOVER, 1978, p. 104; PIQUER I JOVER, 1983, p. 69; PIQUER I JOVER, 1990, p. 104; PIQUER I JOVER, 1993, p. 63.

<sup>2597</sup> SERRANO, 2014, p. 228; BOTO, 2016, p. 99, 105.

<sup>2598</sup> LOZANO, SERRANO, 2018, p. 205-208, 211.

<sup>2599</sup> BOTO, 2016, p. 105.

<sup>2600</sup> CAMPS, 1988, p. 25-26.

<sup>2601</sup> MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2003a, p. 352-353.

<sup>2602</sup> LIAÑO, 2009, p. 60.

siglo XIII-, y con ello, las arcadas de Poblet y sus tímpanos no perforados serían posteriores a la estructura con dos óculos del claustro tarraconense. Semejante razonamiento es de aplicación a los rosetones del claustro del monasterio de Fontfroide que, desde luego, se intuye de edificación posterior a los cistercienses de Lleida y Tarragona.<sup>2603</sup> Y, es que, ese tipo de aproximación evolucionista ya referida que esgrime lo ornamental concurre en el mismo tipo de riesgo que cuando se ha recurrido a la sobriedad decorativa de los capiteles e impostas de la galería meridional de Vallbona para argumentar sobre su preexistencia respecto de la de Levante.

Toda especulación basada en el conglomerado teórico que se nutre de la antología cisterciense para juzgar obras realizadas siglo o casi siglo y medio después de su redacción, peca de la metamorfosis que experimentan los fenómenos sociales y también religiosos con el paso del tiempo, incluida la observancia bernarda y siendo innegable aunque uno no hiciera del tiempo más que una *distentio animi* agustiniana. Por eso, acudir a las restricciones que imponía el *Exordio Parvo* de Esteban Harding a principios del siglo XII<sup>2604</sup> es útil para explicar por qué los dos cálices que en 1218 la infanta Constanza de Aragón lega a Vallbona deben ser de plata y no de oro, a pesar de haber donado, junto a ellos, la pequeña fortuna de quinientos maravedís áureos.<sup>2605</sup> No obstante, emplazar al lector a pensar en las recomendaciones de san Bernardo sobre la parquedad del ornamento en el ámbito del claustro sí sirve, por ejemplo, para ilustrar el uso generalizado en los conjuntos del Císter de temáticas básicamente geométricas o vegetales, a pesar de que, al mismo tiempo, encuentre sus límites, especialmente en experiencias dónde la ausencia decorativa conviva con un repertorio más rico, tal que para sendas galerías en Vallbona. Y así, aceptándose que aunque los planteamientos cistercienses permitan a razón de ello resistirse todo lo posible a soluciones decorativas más sazonadas, el recurso a ellas a principios del siglo XIII puede obedecer a la relajación ya entonces de esas primeras reservas a favor de privilegiar otras más del gusto de donantes y benefactores, y sin que la falta de ornato, en consecuencia, deba ser considerada de necesidad como sinónimo de mayor antigüedad.

Así lo anunciaba ya J. Martínez de Aguirre<sup>2606</sup> precisamente en referencia a Vallbona y no sólo convenimos en ello, sino que tampoco se saldría de la norma edilicia medieval que la labra de ciertos capiteles continuara habiendo finalizado la construcción de la galería oriental,

---

<sup>2603</sup> Así lo intuye J. Martínez de Aguirre: MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2003a, p. 357.

<sup>2604</sup> Especialmente ilustrativas resultan algunas limitaciones en cuanto al ornato: *Exordio parvo y Carta de caridad de la Sagrada Orden Cisterciense*, 1953, p. 45.

<sup>2605</sup> FORT, 1949, p. 100; PIQUER I JOVER, 1978, p. 73; PIQUER I JOVER, 1990, p. 73; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 32.

<sup>2606</sup> El autor declara que la falta de decoración no es, en sí misma, argumento suficiente para justificar su mayor antigüedad: MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2003a, p. 359.

quedando algunos de los materiales almacenados hasta su colocación posterior. De hecho, la edificación de la galería sur en un momento inmediatamente posterior justificaría que sus pocos elementos ornamentales con temática vegetal que en todo pueden emparentarse con los del ala hermana, se colocaran no todos en el tramo más próximo a ésta sino en cada uno de los pilares de separación, que pudieron ser los primeros a levantarse. Que para el resto de capiteles y cimacios, con superficies lisas pero bien desbastadas, se optara por prescindir del adorno, no es tampoco necesariamente sintomático de que, como se ha sugerido, quedaran a medio hacer,<sup>2607</sup> sino más bien de que se quisiera privilegiar una cierta premura en la finalización de la panda. De hecho, tampoco los capiteles del segundo dormitorio vinieron a recibir decoración alguna siendo posible que la construcción de esta sala fuera más o menos pareja a la de la galería meridional. Distinto es que las dependencias medievales de Mediodía, -refectorio y cocina-, se construyeran en paralelo a las más antiguas del ala este, esto es, el capítulo original y el primer dormitorio, pese a que nada pueda precisarse sobre ello por las mutaciones sufridas allí a lo largo de los siglos.

Incluso la mayor sencillez arquitectónica, es decir, el menor apuntamiento de las bóvedas de crucería del ala sur (con 3,75 m. de altura)<sup>2608</sup> respecto las de Levante (con 4,25 m. de alto),<sup>2609</sup> tampoco es, como apuntó J. Martínez de Aguirre,<sup>2610</sup> argumento suficiente para suponer que el orden constructivo habitual se alterara con la construcción anterior de la panda sur, sino quizá demostrativo de esa misma urgencia. A este tenor conviene una observación sobre uno de los elementos estructurales, esto es, los pilares cruciformes sobre los que apoya la tríada de arcos de medio punto de las arquerías no sólo orientales, sino también meridionales del claustro de Vallbona (Fig. 6.69). A ellos, en los frentes laterales se hizo corresponder una pareja de columnas, con una columna más en cada codillo interno, lo que asemeja la fórmula a la de los machones del claustro populetano. No obstante, a diferencia de lo que sucede allí, dónde en el frente que da al jardín se adosa una semicolumna y/o columna única, en Vallbona se elige una sencilla pilastra, como también una pilastra se emplea en la cara interior del pilar, mientras que en Poblet internamente se opta, en lugar de la pilastra, por otra pareja de columnas al tiempo que otra columna se dispone igualmente para los codillos exteriores y no así en el claustro urgelitano, dónde al exterior, los codillos no la reciben.

---

<sup>2607</sup> PUIG I CADAFLCH, *et al.*, 1909-1918 (1983), III, p. 477; LLADONOSA, 1957, p. 90.

<sup>2608</sup> Medidas de la altura tomadas de J. J. Piquer: PIQUER I JOVER, 1983, p. 68; PIQUER I JOVER, 1993, p. 62.

<sup>2609</sup> Teniendo en cuenta, por supuesto, que la menor esbeltez de unas, -las del lado sur-, se debe a la ligeramente menor altura que ostentan las arcadas apuntadas de esa galería.

<sup>2610</sup> Al argumento poco infalible de la austeridad ornamental, J. Martínez de Aguirre suma efectivamente, el de la sencillez arquitectónica, sin referirse específicamente a las características del abovedamiento y sin precisar a qué elementos en concreto se refiere, pese a poder inferir que seguramente se expresaba entorno a éste tipo de elementos: MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2003a, p. 359.



Aunque la solución urgelitana de los soportes no es sólo cercana a aquélla sino también a la del claustro de Tarragona, hay una divergencia fundamental que, como señaló J. Martínez de Aguirre, hace a los claustros cistercienses de creación posterior al tarraconense. Consiste en la propia complejidad de los pilares. Y, es que, pese a que seguramente los tres conjuntos fueron concebidos desde el principio para ser cerrados con bóvedas de crucería, los soportes de Poblet y Vallbona parecen mejor adaptados a este tipo de cubrición. Así, distinto es el modo como apean los arcos y nervios de las bóvedas. En Tarragona una columna interior recibe los fajones mientras que las nervaduras se insertan en bisel sin soportes propios. En Poblet, en cambio, arcos y nervios descansan sobre los capiteles de una pareja de columnas, mientras que, en Vallbona, una pilastra rematada por un gran capitel, casi a modo de friso, recoge también los nervios y los fajones,<sup>2611</sup> aquí de sección cuadrada y no moldurados como en el ejemplo populetano.

La precocidad de Tarragona frente a Vallbona queda así avalada por el recurso a soluciones que no se entienden sin ese ensayo previo. Y hasta aquí todo concuerda con lo subrayado por J. Martínez de Aguirre. Sin embargo, todo en el claustro urgelitano, esto es, la menor plasticidad de los arcos de las bóvedas, el apuntamiento menos perfecto de los arcos envolventes de la galería este o el empleo incluso de una fórmula más ruda o, si se quiere, menos esmerada que la populetana pero a la vez segura y eficiente, con el uso de pilastras al exterior y al interior, con los capiteles-friso, para el apeo de arcos y nervaduras, podría interpretarse también como revelador de la anterioridad de Vallbona respecto de Poblet. No obstante, la relación formal y estilística entre el muestrario escultórico del claustro urgelitano y una parte de la escultura de la cabecera y las naves de la Seu Vella de Lleida, más incluso que como siempre se ha sugerido con el entorno claustral de Tarragona,<sup>2612</sup> -que se desarrollará más adelante-, y que se ha fechado entre 1220-1225 e inmediatamente después, impide suponer que la construcción de las galerías de Vallbona tuviera lugar antes de esas fechas, mientras que, como se ha anticipado, la historiografía sostiene la erección temprana, en un momento más próximo a 1200, de la galería meridional populetana.

De todo ello se desprende que, lejos de poder considerarse elementos demostrativos de inexperiencia o antelación, la formulación urgelitana, menos elegante y sofisticada que la de Poblet, seguramente responde a condicionantes varios, desde un dispendio económico inferior, a una cierta necesidad de concluir con rapidez las estructuras claustrales; argumento que, de modo análogo, puede aducirse también para justificar que los trabajos edilicios del claustro de

---

<sup>2611</sup> MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2003a, p. 357.

<sup>2612</sup> GUDIOL RICART, GAYA, 1948, p. 106; CAMPS, 1988, p. 139, 142; CAMPS, 1998, p. 237-243; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2003a, p. 356.

Vallbona no sólo se iniciaran en la panda de Levante, sino que, igualmente, el alzado de toda su galería fuera previo a la erección de la pantalla de la galería de Mediodía. En todo caso, no está demás recordar cómo las ordenanzas del Capítulo General cisterciense de 1228 no sólo insisten en el endurecimiento ya detectado en anteriores *capitula* para la incorporación de nuevas abadías femeninas a la Orden, sino también en la prohibición expresa de que cualquiera que hubiera de ser creada por mandamiento papal a partir de entonces no podía obtener la adscripción bernarda si el convento no era suficientemente dotado, si sus monjas no observaban rigurosa clausura y, lo más trascendente, si sus edificios no se terminaban. Disposiciones pensadas, en efecto, para activar e imprimir cierta prisa a las obras de sus monasterios en general, y de mujeres en particular.<sup>2613</sup>

---

<sup>2613</sup> AUBERT, 1947, II, p. 174.

### 6.3 Desarrollo decorativo

La renuncia deliberada en la decoración del conjunto monástico de Santa María de Vallbona respecto a los postulados estéticos de sobriedad y estricta austeridad preconizados en los primeros tiempos por los padres del Císter a que antes se aludía, se hace aparentemente evidente en la figuración que recibe la escultura del tímpano de su portal monumental. No obstante, más volátil sería suscribir a pies juntillas, que la raíz aniconística del resto de elementos esculpidos está en todo relacionada, más que con una obediencia querida de esas premisas de acritud decorativa, con los procedimientos de seriación escultórica que F. Español<sup>2614</sup> ha detectado y estudiado en profundidad para éstas y otras geografías a finales del siglo XII y principios de la centuria siguiente.<sup>2615</sup> Y, es que, si el olvido de la doctrina bernarda contra el ornato figurado, especialmente con el de tipo monstruoso y animalístico, no hubiera sido aquí tan selectiva, al repercutir sólo sobre algunos elementos de los portales, y rehuendo además esos mismos temas, entonces podría enunciarse un caso más afín al que ella plantea para el claustro de Santes Creus, siendo que en Vallbona el repertorio no fitomórfico se circunscribe exclusivamente a un elemento anicónico pero alegórico como el crismón, y a una composición mariana que seguramente, -como se verá-, no sólo halla su clave interpretativa en la propia antología de san Bernardo, sino que, además, responde a una configuración general del portal en consonancia con la experiencia liminal del espacio dónde fue abrirse y acorde con ciertos planteamientos cistercienses, de aplicación particularmente pertinente a la realidad cenobítica femenina, sobre la muerte y el entorno funerario.

Que las responsables del encargo, esto es, sus religiosas, recurrieran, para el grueso ornamental, al muestrario vegetal característico de la tradición del Císter y que encarnan experiencias a ambos lados de los Pirineos y sobre todo otras más accesibles de la propia *Catalunya Nova* que, como se vio, fue a observarse incluso en los principios formales arquitectónicos, parece connatural a una comunidad que, aunque formada en los preceptos más básicos de la Orden se intuye, al inicio, de recursos letrados y económicos más bien ajustados. Y, aún así, la incorporación sistemática en sus filas de personajes notables, hijas de la primera nobleza,<sup>2616</sup> y la percepción también cada vez más abundante de donativos de fuentes de reconocido prestigio bien seguro determinaron la voluntad de las monjas de

---

<sup>2614</sup> ESPAÑOL, 2008, p. 161-180.

<sup>2615</sup> ESPAÑOL, 1999, p. 77-127; ESPAÑOL, 2009, p. 963-1002.

<sup>2616</sup> Especialmente relevante a este respecto es el ingreso entre 1231 y 1234 de Guillerma, condesa de Pallars (PIQUER I JOVER, 1978, p. 78, PIQUER I JOVER, 1990, p. 78), no porque su profesión en Vallbona venga a influir, particularmente, en los condicionamientos formales y estilísticos de su escultura, sino porque informa le estatus y el perfil de algunas de las nuevas vocaciones del cenobio.

acomodar los presupuestos decorativos a la exigencia estética de benefactores tan granados. Y, con ello, se condicionó el recurso a la *variatio* que tan sugestivamente sugería J. Martínez de Aguirre y que bien se evidencia en la calidad escultórica y en la selección de un repertorio que no se restringe al ámbito estrictamente cisterciense,<sup>2617</sup> sino que toma decididos préstamos de las fábricas contemporáneas más importantes como las sedes de Lleida y Tarragona. De justicia es, sin embargo, reconocer que la proposición de F. Español tiene, por supuesto, su encaje, al percibirse algún testimonio de lo que se ha calificado como producción estandarizada y/o “industrializada”, en especial en la creación de capiteles y grandes frisos esculpidos pensados para encajar indistintamente en varios escenarios o, para el caso que nos ocupa, ya fuera en el claustro que en la portada de la iglesia.

### 6.3.1. a) Decoración escultórica. Claustro: capiteles y cimacios

Cuando la historiografía por fin se interesó, de la mano fundamentalmente de J. Camps, por rastrear la filiación formal y estilística del claustro de Vallbona (Fig. 6.62-6.63, 6.70),<sup>2618</sup> se planteó, casi de inmediato, el recuerdo en los capiteles [E1.1- E1.4] del primer machón de la galería oriental, y en los que coronan la primera pareja de columnas del segundo tramo de esa misma panda [E5.1, E5.2] (Fig. 6.71-6.72),<sup>2619</sup> de la llamada *segunda flora languedociana*.<sup>2620</sup> Y al hacerlo, el autor era entonces bien consciente de cómo cuando esa evocación se concreta aquí no constituye sino una remembranza ya muy muy lejana de la colección vegetal explorada por el segundo y tercer taller del claustro de Notre-Dame la Daurade (Toulouse, Haute-Garonne), en algunos de los capiteles que se intuyen procedentes del claustro y de la sala capitular de la catedral tolosana de Saint-Étienne, y en algunos capiteles del claustro de Saint-Sernin de Toulouse;<sup>2621</sup> el mismo muestrario que en su día

<sup>2617</sup> Señala el autor el elemento de la *variatio*, de tradición románica, como síntoma de la voluntad de querer imprimir al conjunto un cierto atractivo y calidad lo que, al mismo tiempo, está en consonancia con el planteamiento de F. Español para una cierta relajación con la estricta observancia de los dogmas decorativos bernardos, todo y pese a que J. Martínez de Aguirre insiste en que a la pérdida de austeridad que representan los claustros bernardos catalanes con respecto a sus contemporáneos franceses cabe anteponer el resultado que, en realidad, se podría haber obtenido de haber querido verdaderamente privilegiar un dispendio plástico y temático significativo: MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2003a, p. 356.

<sup>2618</sup> CAMPS, 1998, p. 237-243.

<sup>2619</sup> La única diferencia entre ellos se observa en el recorrido perlado del entrelazo presente en los segundos y ausente en los primeros.

<sup>2620</sup> CAMPS, 1998, p. 240. N. Baqué se sirve de las relaciones establecidas por J. Camps entre algunos capiteles del ala meridional del claustro de Tarragona y Vallbona (CAMPS, 1988, p. 131-133; CAMPS, 1992, p. 29) para establecer esta misma conexión: BAQUÉ, 1997b, p. 582.

<sup>2621</sup> A título de ejemplo del tipo de repertorio después estereotipado al que se alude se pueden señalar el grupo de capiteles con leones y pájaros dentro de follaje del claustro de Saint-Sernin de Toulouse, para el caso, el capitel de aves entre lianas (Musée des Augustins de Toulouse, Inv. Me 227, 509 R (Ra)), el cimacio del capitel con la historia de

permitted D. Jalabert to coin this concept.<sup>2622</sup> More than that, he himself was aware that the reception of these forms in the cloister of Urgel was, by assumption, posterior to the assimilation of a thematic experience well digested in the cloisters of the cathedral of Girona and the monastery of Sant Cugat del Vallès (Vallès Occidental, Barcelona), and already digested in the inventions of the cloister of Tarragona.<sup>2623</sup>

It happens, precisely, that when J. Camps brings to collocation and in a comparative way a capital of the pillar of the angle of the southwest of the cloister of Tarragona (Fig. 6.74), he cannot but notice that the one of Vallbona seems a simplification of the same, as well as a version of the examples of the pillar of the southeast of the major apse of the Seu Vella of Lleida that cites M. Niñá (Fig. 6.75).<sup>2624</sup> The theme in question consists in a series of stems intertwined that finish just below the abacus in rhomboidal forms to which are attached leaves that are inside of which grow some pinecones. Although the motif here develops as in those cases on smooth surfaces, neither the fleshy nature of the fruits is the same nor the digitated petals appear, as it happens in Lleida and Tarragona, along the whole stem, reserving only the upper register. In fact, the specimens in Vallbona condense, with it, the development of the intertwined part of the lower part of the basket that is seen in another capital of the cathedral of Ilerd, -in the pillar that separates the two eastern bays of the central nave and north-, with the finishing of the upper part of the cases already mentioned (Fig. 6.76). It is detected, therefore, here an ornamental and plastic economy with respect to the capitals of cathedrals that is, besides, of application not only to these capitals, but to the whole sculpture of the cloister of Vallbona.

One of the themes that accuses more repetition defines a capital with a structure that has the record of the Corinthian,<sup>2625</sup> that is, with a pair of volutes below the abacus and two registers superimposed of leaves similar to those of the laurel organized in verticils, the upper ones shorter; those that J. Puig and Cadafalch designed in its moment as "lirios de agua".<sup>2626</sup> All the literature has been busy, with accuracy, in underlining the presence of the generalized theme and its origin in the Cistercian milieu,<sup>2627</sup> -with representation also in the cloisters of Poblet and Santes Creus-, because the apparent simplicity of a

---

Job del claustro de la Daurade (Musée des Augustins de Toulouse, Inv. Me 180-181, 483 (Ra)), o el cimacio del capitel del Viaje de los Magos del claustro (?) de Saint-Etienne de Toulouse (Musée des Augustins de Toulouse, Inv. Me 28-29, 389 (Ra)), con una síntesis de la discusión sobre esta escultura en: CAZES, 2008, p. 74-78.

<sup>2622</sup> JALABERT, 1934-1935, p. 619-639; JALABERT, 1965, p. 55-57.

<sup>2623</sup> CAMPS, LORÉS, 1992, p. 68.

<sup>2624</sup> NIÑÁ, 2014, I, p. 449-450.

<sup>2625</sup> CAMPS, 1988, p. 135.

<sup>2626</sup> PUIG I CADAFLCH, *et al.*, 1909-1918 (1983), III, p. 481.

<sup>2627</sup> PUIG I CADAFLCH, *et al.*, 1909-1918 (1983), III, p. 721; CARBONELL, 1975, p. 76; CAMPS, 1988, p. 135; BAQUÉ, 1997b, p. 582; CAMPS, 1998, p. 229-230; NIÑÁ, 2014, p. 337, 464.

composición esencialmente simétrica a partir de hojas lisas que reciben como único adorno destacado el grueso nervio central, sirve eficazmente a poblar, sobre todo, claustros con un gran número de elementos a decorar. Aunque el motivo, que aquí comparece en varias columnas de la galería de Levante [E8.1, E8.2, E12.1, E12.2, E14.1, E14.2] (Fig. 6.77) y en los capiteles y frisos que decoran el machón angular que se presta al enlace de esa ala con la meridional [E16.1, E16.2, E16.6, E16.7, E16.8] (Fig. 6.78), como se ha señalado, no es exclusivo de esta forma de religiosidad,<sup>2628</sup> siendo especialmente pertinente su empleo, de nuevo, en las sedes de Lleida y Tarragona (Fig. 6.79),<sup>2629</sup> quizá lo más reseñable sea la libertad con que, en Vallbona, el esquema básico ya descrito evoluciona para adaptarse a otras composiciones más ricas, doblándose algunas de sus puntas hacia abajo como sucede en los capiteles del primer pilar de separación de la galería este [E4.1-E4.4] (Fig. 6.80). Y mayor originalidad hay, incluso, en una pareja de capiteles [E3.1, E3.2] (Fig. 6.81) dónde el extremo lanceolado de las hojas es estrangulado por una suerte de cinta entrelazada, con forma de herradura y con las puntas esféricas, que viene a superar los ejemplos de todos los escenarios ya propuestos y que no halla analogía sino con un capitel del mismo pilar de separación de las naves norte y central de la Seu Vella de Lleida antes referenciado (Fig. 6.82), y dónde, aunque ligeramente diverso en su tema pues allí aparece en la parte superior una ristra de piñas, las hojas de lirio del nivel bajo de la cesta son coronadas por un tipo de cinta similar.

Otra variante del corintio, ahora con hojas de acanto lisas cobijadas por un par de volutas, se usa sistemáticamente en todos los capiteles del tercer y cuarto pilar de separación de la galería oriental [E7.1-E7.7, E10.3-E10.7] (Fig. 6.83). De no ser porque las hojas son de grandísimas dimensiones, algo que las emparenta con los capiteles del claustro que alguna vez se ha dicho inspirador en su ornamentación del urgelitano, esto es, el del monasterio de Santa María de Vilabertran (Alt Empordà, Girona),<sup>2630</sup> el modelo bien podría ajustarse a algunas de las formulaciones decorativas presentes en otros contextos bernardos, como en el cenobio navarro de Santa María la Real de La Oliva, y sobretodo en los capiteles de la sala capitular de la abadía de Escaladieu (Bonnemazon, Hautes-Pyrénées), ambos, sin embargo, sin volutas.

Sin rehuir demasiado los contactos hasta ahora propuestos, cabe volver la atención a un tema dónde partiendo, como en el caso anterior, de grandes hojas lisas colocadas en los ángulos y que rematan en una especie de bola poligonal, -de la cual se ha dicho de forma

---

<sup>2628</sup> J. Camps sintetiza, con bibliografía ampliada, un recorrido de la presencia de esta temática en los contextos bernardos y en otros ajenos: CAMPS, 1988, p. 135-136.

<sup>2629</sup> CAMPS, 1988, p. 134-139; CAMPS, 1998, p. 229-230; NIÑÁ, 2014, I, p. 337, 464.

<sup>2630</sup> GONZALVO, SANS I TRAVÉ, 1998, p. 112.

“abelotada”-,<sup>2631</sup> se hacen sobresalir, justamente desde las esquinas, frutos especialmente evocadores del imaginario cisterciense como son las piñas [E13.1, E13.3, E13.6, E13.7] (Fig. 6.84).<sup>2632</sup> Pronto se buscaron otros escenarios comparativos en los que la composición se adapta, desde luego, a esquemas más ricos como en los Baños de Girona, la iglesia de Santa María de les Porqueres (Porqueres, Pla de l'Estany, Girona) o el claustro de Santa María de Lluçà (Lluçà, Osona, Barcelona),<sup>2633</sup> los cuales ponen de manifiesto cómo para cuando el motivo, que se halla idéntico en un capitel de la panda meridional del claustro de Tarragona (Fig. 6.85), y en otros de las naves de la Seu Vella de Lleida (Fig. 6.86),<sup>2634</sup> se introduce en otros conjuntos durante la primera mitad del siglo XIII, como sugirió J. Camps, ya había sido lo suficientemente experimentado.<sup>2635</sup>

Pese a que la relación tantas veces insistida Tarragona-Vallbona-Lleida sirve todavía para referir la presencia en otro de los capiteles de la galería tarraconense de Mediodía (Fig. 6.87), y en una pareja de ellos tanto de la cabecera como del transepto sur de la catedral ilderdense (Fig. 6.88),<sup>2636</sup> de una temática que se reitera en el claustro urgelitano, -ahora en dos de los capiteles del pilar de separación del tercer tramo del ala meridional [S9.1, S9.2] (Fig. 6.89)-, rara vez se refieren los matices que salpican aquí esta composición. Sobre el astrágalo se dispone una ristra de hojas de lirio de agua, -allí en combinación con varios tipos de acanto-, de las que brotan largos tallos que hacia la mitad de la cesta y justo bajo el ábaco se abren en sendas parejas de hojas digitadas las cuales, a su vez, se prestan al amparo de varios frutos de arum. Si bien la reproducción del prototipo es innegable, no es menos cierto que aquí se resuelve de nuevo a favor de la síntesis y sobretodo se prescinde de la diversificación de las superficies ya granuladas de los ejemplos ilderdenses, ya con granos y filamentos de las hojas superiores de Tarragona, inundando las hojas únicamente esas mismas briznas paralelas.

Mucha menos atención suelen recibir, sin embargo, otros capiteles, los del frente lateral del pilar de separación del segundo tramo de la panda sur [S3.1, S3.2] (Fig. 6.90), seguramente por no poder hallarse exactamente el prototipo en el entorno tarraconense, todo y pese a que la invención bebe de soluciones fitomórficas propias del ámbito bernardo que, pese a ello o por ello, reaparecen en alguno de los contextos ya aludidos. Dos parejas afrontadas de hojas lanceoladas vienen a disponerse en las aristas acogiendo el espacio que se descubre entre ellas en el registro superior una forma a medio camino entre lo vegetal y lo geométrico. Si el

---

<sup>2631</sup> BAQUÉ, 1997b, p. 582.

<sup>2632</sup> PUIG I CADAFLCH, *et al.*, 1909-1918 (1983), III, p. 719.

<sup>2633</sup> PUIG I CADAFLCH, *et al.*, 1909-1918 (1983), III, p. 718-720; BAQUÉ, 1997b, p. 582.

<sup>2634</sup> BERGÓS, 1935, p. 49; CAMPS, 1988, p. 139; BAQUÉ, 1997, p. 582; NIÑÁ, 2014, I, p. 337, 464.

<sup>2635</sup> CAMPS, 1998, p. 241.

<sup>2636</sup> CAMPS, 1988, p. 142; CAMPS, 1998, p. 242; NIÑÁ, 2014, I, p. 337, 450.

tema, en cuanto a los nervios con remates rizados en surco que llenan la superficie de las hojas de lanza, recuerda vagamente algún capitel de la sala capitular de Santes Creus, de forma fiel se reproduce este tipo de hoja sobre los acantos espinosos que colman las cestas de varios capiteles de las naves en la Seu Vella de Lleida (Fig. 6.91-6.92) y en un capitel de la galería sur de Tarragona (Fig. 6.93),<sup>2637</sup> o incluso con mayor exactitud en varios capiteles de su ala septentrional, mientras que, al mismo tiempo, las puntas en voluta de los folíolos del fondo de la cesta de Vallbona reaparecen en otro capitel del capítulo del Real monasterio de Santa María de Veruela (Vera de Moncayo, Zaragoza), allí, en cambio, como motivo principal y siendo el tratamiento plano del relieve en Vallbona análogo al de todos los ejemplos citados.

Parece, por contraste, que la introducción del repertorio tolosano se presta a aportar al claustro el componente cualitativo del ornato y, aún así, la mediación del entorno claustral tarraconense se hace otra vez manifiesta en algunos de los cimacios decorados, presentes solamente en la panda oriental. De hecho, las tres variantes de ejemplares conservados, con motivos redundantes especialmente convenientes a este tipo de elemento arquitectónico, por su similitud a ciertas impostas del ala meridional de Tarragona<sup>2638</sup> harían evidente el rasgo de producción seriada estudiado por F. Español, si no fuera por la elección aquí selectiva de sus temas de ascendencia languedociana y característica vegetal que allí se combinan con otros muchos de cualidad geométrica y zoomorfa. En particular, se emulan los motivos que en Tarragona repercuten en caras diferentes sobre una misma pareja de capiteles (Fig. 6.94-6.95), con un friso de palmetas digitadas que se retuercen como movidas por el viento [E8.a] (Fig. 6.96), y otros con una yuxtaposición de hojas lobuladas, siendo el interior de cada folíolo granulado y la pinna afrontada, de las que se hacen surgir pequeños frutos, circunscritas por un entrelazo estriado y colocadas hacia arriba y hacia abajo alternativamente como pequeñas mariposas [E6a, E10.a] (Fig. 6.97). Pero también de allí se obtuvo la inspiración para otro de los cimacios [E6.b] (Fig. 6.98), adornado, ahora, a base de dos cintas perladas que se cruzan para dar lugar a un cubículo circular dónde se inscriben las célebres *fleurs d'arum* tan características de la *segunda flora languedociana* y que encarna el prototipo de algunas impostas de la propia galería sur tarraconense (Fig. 6.99) y las que recorren buena parte del presbiterio en la misma catedral (Fig. 6.100).<sup>2639</sup>

<sup>2637</sup> J. Camps los compara, precisamente, con un capitel del ala meridional del claustro de Tarragona alegando que los ejemplares de Vallbona están ciertamente muy deteriorados (CAMPS, 1998, p. 241), faltando aquí, en todo caso, los acantos que en el caso tarraconense vienen a colmar toda la cesta y que, en todo caso, no puede darse por seguro que aparecieran.

<sup>2638</sup> El único que hizo esta observación fue J. Camps, en atención, sin embargo, a uno sólo de los cimacios de Vallbona [E6.b]: CAMPS, 1998, p. 242.

<sup>2639</sup> CAMPS, LORÉS, 1989-1991 (1992), p. 68.



### 6.3.1. b) Decoración escultórica. Iglesia: portales monumentales

¿Cómo explicar lo subversivo de la aparición aislada y repentina en el tímpano del portal monumental del templo de lo que en medio de un teatro anicónico parece casi una explosión figurativa? (Fig. 6.101) La dedicación de la iglesia monástica de Vallbona a la Virgen tal y como oficialmente establecían los *Instituta* cistercienses desde mediados del siglo XII,<sup>2640</sup> evita un poco lo sorprendente de la representación allí de una *Maiestas Mariae*. Cualquiera diría también que la sabida devoción mariana del santo de Clairvaux sirve a despejar un tanto el misterio. La corona que ennoblece su cabeza por encima de un nimbo floreado delata, sin embargo, el rol que ejerce aquí como intercesora universal de los hombres. Y antes de que san Bernardo llegara a ello, fue san Anselmo de Canterbury quien se apresuró a recuperar de la tradición patristica la dignidad de la Virgen como reina celestial en función de la cual su mediación era más perfecta y eficaz que la de cualquier otro intercesor. De ahí que en una de sus oraciones a María se refiriera a ella como “*domina, omnibus iis adiutoribus melior et excelsior es*”, cuestionándose el por qué, “*Quare hoc potes?*”, y respondiéndose “*Quia mater es Salvatoris nostri, sponsa Dei, regina coeli et terrae, et omnium elementorum*”.<sup>2641</sup>

Tampoco es que la presencia allí de una imagen de la Virgen coronada, entronizada, y con el Niño en la falda, desentone si uno atiende a la multiplicación de este tipo de representación en los tímpanos que, a partir de la tradición iniciada en la iglesia de Sainte-Marie de Corneilla-de-Conflent (Pyrénées-Orientales, Francia), se detecta al otro lado de los Pirineos desde mediados del siglo XII en adelante.<sup>2642</sup> De hecho, la inscripción que allí la circunda, HEREDES VITAE DOMINAM LAUDARE VENITE + PER QUAM VITA DATUR MUNDUS PER EAM REPARATUR,<sup>2643</sup> inaugura la valencia redentora de María que, recientemente, se ha considerado fundamento de significación de la *Maiestas Mariae* como Puerta del Paraíso y que,

<sup>2640</sup> WADDELL, 2002, p. 541, *Institutum XVIII*.

<sup>2641</sup> La oración se titula, *Oratio XLVI: Ad sanctam Virginem Mariam. Cum recordatione meritorum ejusdem, et malorum nostrorum*, y completa reza: “*Tu vero, domina, omnibus iis adiutoribus melior et excelsior es; quia istis et aliis sanctis omnibus, etiam angelicis spiritibus, necnon regibus et potestatibus mundi, divitibus, pauperibus, dominis, servis, majoribus et minoribus domina es, et quod possunt omnes isti tecum, tu sola potes sine illis omnibus. Quare hoc potes? Quia mater es Salvatoris nostri, sponsa Dei, Regina coeli et terrae, et omnium elementorum*” (Pero en cuanto a ti, señora, eres mejor y más excelsa que todos estos ayudantes; porque eres señora de todos estos y de los demás santos, y de los espíritus angélicos, y de los reyes y de los poderosos del mundo, ricos, pobres, señores, siervos, los más grandes y los más pequeños, y lo que ellos pueden con tu ayuda, tú sola sin ayuda suya lo puedes. ¿Por qué lo puedes? Porque eres madre del Salvador, esposa de Dios, Reina del Cielo y de la tierra, y de todos los elementos) [Trad. Autora]: SAN ANSELMO DE CANTERBURY, 1841-1969, CLVIII, p. 944.

<sup>2642</sup> DELCOR, 1970, p.37-38; DELCOR, 1983, p. 27-60; BASTARDES, 1970, p. 45-56.

<sup>2643</sup> (Herederos de la vida, venid a loar [a nuestra] Señora, por la cual la vida es dada. El mundo por ella es reparado): PONSICH, 1995, p. 409.

indistintamente se ha atribuido desde el modelo pétreo de la desaparecida escultura de la puerta románica de Santa María de Montserrat a la imaginería mariana de otros tantos tímpanos catalanes con cronología desde la segunda mitad de esa centuria hasta bien entrado el doscientos.<sup>2644</sup> Conviene advertir, sin embargo, que frente a esa generalización, entre los ejemplos propuestos hay diferencias iconográficas notables que dan cabida a matices semánticos diversos, tal que en la Epifanía con que se acompaña en Santa Coloma de Queralt (Conca de Barberà, Tarragona) o en Santa María de Agramunt, y que difiere de los ángeles turiferarios que tanto en Santa María de Manresa (Bages, Barcelona) como en el caso occitano completan la visión mayestática.

Precisamente, una pareja de ángeles con sus respectivos turíbulos flanquean a un lado y a otro a María en Vallbona. Más allá de la acepción de adoración y glorificación veterotestamentaria que puede asociárseles y que se entiende inherente a este tipo de imagen triunfalista,<sup>2645</sup> no puede denostarse su sentido como mensajeros divinos, pues es éste el contenido que justifica aquí su presencia, retrotrayéndonos, de nuevo, a las enseñanzas que se extraen de la discusión del arzobispo cantauriense y que colocan la capacidad intercesora de la Virgen por encima de las de cualquier otro agente celestial, santos y ángeles incluidos.<sup>2646</sup> No obstante, el mensaje que pretende aquí informarse es sutilmente distinto del que se enuncia no sólo en Manresa y Corneilla-de-Conflent, sino también en otros tímpanos de narración análoga, como en el diestro del triple portal occidental de la catedral de Chartres (Eure et Loir), el más septentrional de la catedral de Saint-Étienne en Bourges (Cher) o el tímpano reutilizado en la puerta de Santa Ana de Notre-Dame de París, e incluso en el relieve mural de la *Mare de Déu de Montserrat* (Museu de Montserrat, Inv. 100.002); ejemplos dónde el Cristo sedente ocupa una posición central relacionándose, con ello, el valor mediador de María a su bendición como madre del Salvador quien, por el misterio de la Encarnación, es capaz así de redimir al género humano y, por tanto, enfatizándose el tipo de la *Sedes Sapientiae*.

Sin poner el acento en la maternidad,<sup>2647</sup> en Vallbona se cede el protagonismo de Cristo a su progenitora, desplazándose el Niño hacia su izquierda, -de modo análogo a la figuración del tímpano de la antigua parroquial de Barberà de la Conca-, con los dedos alzados y orientados casi como si fuera a ella a quien bendice, y alzando los ángeles sus brazos y sus miradas a María, con los incensarios reposando en tierra y colocando sus manos a la altura de

---

<sup>2644</sup> SÁNCHEZ MÁRQUEZ, 2011, p. 178-209.

<sup>2645</sup> COTS, 2011, p. 229-239.

<sup>2646</sup> SAN ANSELMO DE CANTERBURY, 1841-1969, CLVIII, p. 944. J. M. Salvador recoge la discusión teológica sobre la supremacía de la Virgen como intercesora: SALVADOR, 2013, p. 11-51.

<sup>2647</sup> En esto se difiere, por tanto, de la lectura que hace E. Liaño como "un elogio a la Virgen como Madre de Jesús": LIAÑO, 2017, p. 231.

sus orejas como a la espera de escuchar la alocución que la Virgen fuera a pronunciar. Y, es que, para cuando se fue a realizar la figuración de la portada urgelitana la lección de san Anselmo había sido ya bien interiorizada y, de hecho, ampliada por san Bernardo, quien en su *Sermo secundus* de Adviento hace de María “*mediatrix nostra*”,<sup>2648</sup> retratándola como “*tu quoque intercedente participes faciat nos gloriae et beatitudines suae, Jesus Christi*”,<sup>2649</sup> es decir, aquella por cuya intercesión se nos hace partícipes de la gloria y felicidad de su Hijo. Y así, concretando la imagen, como recuerda E. Liaño, el lema de la mariología bernardina *Ad Iesum per Mariam*,<sup>2650</sup> sus atributos insisten en hacer presentes el elogio bernardo a su condición virginal;<sup>2651</sup> virtud por la cual goza, justamente, de la prerrogativa del arbitraje, y a la que se alude con el lirio, -hoy desaparecido-, que sostenía con la diestra, símbolo multivalente asociado a la Anunciación y que aquí es sinónimo de pureza.

El temprano desarrollo del entorno cementerial laico de Vallbona en las inmediaciones del portal y a lo largo de todo el muro septentrional de la iglesia con el que comunicaba directamente el acceso, según una particularidad arquitectónica que, como se vio, caracteriza buena parte de los conjuntos monásticos cistercienses de mujeres, hará especialmente apropiada la iconografía que habrá de adoptarse en el tímpano, pues evocando las palabras de san Bernardo, era la Virgen, en su función de intermediaria, quien “*excuset apud ipsum integritas tua culpam nostrae corruptionis, et humilitas Deo grata nostrae veniam impetret vanitati. Copiosa charitas tua nostrorum cooperiat multitudinem peccatorum (...)*”,<sup>2652</sup> por su integridad, humildad y caridad debía excusar, perdonar y cubrir la culpa de la corrupción del hombre, su vanidad y la multitud de sus pecados. Convirtiéndola el santo así en garante del perdón de los vivos, la representación de semejante aparato simbólico encarando el espacio funerario permitía, por extensión, la transposición de esa metáfora a la experiencia liminal vivida allí por los difuntos quienes aseguraban, con ello, la asistencia mariana en el tránsito de sus almas al Más Allá.<sup>2653</sup>

<sup>2648</sup> SAN BERNARDO DE CLARAVAL, 1841-1969, CLXXXIII, p. 43.

<sup>2649</sup> La súplica completa dice: “*Fac, o benedicta, per gratiam quam invenisti, per praerogativa, quam meruisti, per misericordiam quam percepisti, ut qui te mediante fieri dignatus est particeps infirmitatis et miseriae nostrae, tu quoque intercedente participes faciat nos gloriae et beatitudinis suae, Jesus Christi Filius tuus Dominus noster, qui es super omnia Deus benedictus in saecula*” (Haz, oh bendita, por la gracia recibiste, por prerrogativa que mereciste, y por la misericordia que percibiste, que aquél que por ti mediante se dignó participar de nuestra debilidad y miseria, por tu intercesión nos haga partícipes de su gloria y felicidad, Jesucristo Hijo tuyo y Señor Nuestro, que es bendito sobre todas las cosas a perpetuidad) [Trad. Autora]: SAN BERNARDO DE CLARAVAL, 1841-1969, CLXXXIII, p. 43.

<sup>2650</sup> LIAÑO, 2017, p. 231.

<sup>2651</sup> SAN BERNARDO DE CLARAVAL, 1841-1969, CLXXXIII, p. 43.

<sup>2652</sup> (Que tu integridad excuse ante él mismo la culpa de nuestra corrupción, y que tu humildad, a Dios grata, haga llegar el perdón a nuestra vanidad. Que tu copiosa caridad cubra la multitud de nuestros pecados (...)) [Trad. Autora]: SAN BERNARDO DE CLARAVAL, 1841-1969, CLXXXIII, p. 43.

<sup>2653</sup> Recientemente, R. Alcoy, volvía a incidir sobre la importancia de la representación de la Virgen con el Niño en el umbral de entrada a la iglesia como parte de las estrategias figurativas de anticipar visualmente el Paraíso, al mediar María y su Hijo en la salvación del ser humano: ALCOY, 2017, p. 366.

En un orden de cosas diverso, no puede dejar de comentarse también que otros detalles, como la genuflexión de los ángeles, demuestran el peso que otras escenas, tal que la Adoración de los Magos que, generalmente y cómo se ha visto, suelen acompañar en el tímpano la figura sedente de la Virgen, tienen en la definición de otros temas, dialogando sus incensarios y su inclinación de rodillas con los recipientes de los reyes y su normal gesto genuflexo, tal y como se evidencia, por ejemplo, en Chartres o en unos de los tímpanos del portal de Saint-Gilles (Gard). Al mismo tiempo, sin embargo, con esto se pone de manifiesto la pertenencia de esta iconografía al nuevo sistema de imágenes que desde los años treinta y cuarenta del siglo XII vino a enriquecer el antiguo emanado de la Reforma Gregoriana y que, sobre todo, en clave anti-herética, se propone la transmisión de nuevas verdades indispensables en la lucha de la Iglesia contra el antagonismo que representan el catarismo y otras heterodoxias análogas.<sup>2654</sup>

Como parte de esa revolución figurativa nacen nuevas narrativas como las de algunos de los portales ya citados de la Îlle-de-France y, especialmente, el parisino de Santa Ana dónde como en Bourges y en el occitano de Saint-Gilles-du-Gard, la Virgen sobre el trono se instala en el interior de un templete-baldaquino coronado por una techumbre que adquiere la forma de una arquitectura y que permite la identificación *María-Ecclesia*, es decir, María como representante de la ortodoxia frente a las lecciones de la herejía cátara que rechazan su función como mediadora entre la tierra y el cielo.<sup>2655</sup> Ello entronca directamente con la figuración que recibe el segundo ingreso de Santa María de Vallbona, el que permitía el contacto al interior con el coro de las monjas (Fig. 6.44). En este caso, todo el ornato se condensa en un crismón trinitario como también el signo constantiniano sacraliza la puerta en el monasterio de Santa María de Poblet. Si el ejemplar populetano ha sido puesto en relación por E. Liaño con la participación de algunos de sus abades, entre ellos, Arnaud Amaury (1196-1198) y Pere de Curtacans (1205-1214) en la dirección de la cruzada contra los albigenses y una buscada defensa de los dogmas de Encarnación y Redención que ilustra y sintetiza alegóricamente el anagrama del nombre de Cristo y que tajantemente negaban los cátaros,<sup>2656</sup> no es menos posible que el crismón de Vallbona informara las mismas preocupaciones, habida cuenta que durante el reinado del hijo de uno de sus célebres fundadores, Alfonso II, el Casto, el monarca, -Pedro II, el Católico-, hubo de afrontar serios problemas derivados, precisamente,

---

<sup>2654</sup> Sobre la definición de este nuevo sistema de imágenes contra la herejía: QUINTAVALLE, 2008, p. 57-67.

<sup>2655</sup> QUINTAVALLE, 2008, p. 59-66.

<sup>2656</sup> LIAÑO, 2009, p. 56-59.

del posicionamiento en la lucha contra dicha herejía.<sup>2657</sup> En cualquier caso, resulta sugestivo recordar cómo la salvaguarda que emite el papa Inocencio III, -responsable para la organización de la cruzada-, el 30 de junio de 1201 a favor del cenobio de Vallbona, contempla la excepción de que si hubiera un interdicto general, las religiosas pudieran celebrar los oficios divinos en voz baja y sin tocar las campanas; disposición que J. J. Piquer interpretaba como quizá determinada por los primeros conatos de lucha contra los cátaros.<sup>2658</sup>

Aunque la historiografía rara vez se ha detenido, -con alguna notable excepción-<sup>2659</sup>, a examinar la iconografía de los elementos figurativos de los portales ya descritos, a nadie, en cambio, ha pasado desapercibida la identidad formal entre algunos de los capiteles que decoran la puerta del brazo norte del transepto y una parte del repertorio vegetal del propio claustro.<sup>2660</sup> Aunque se asume, a veces, de forma generalizada para todas sus piezas, lo cierto es que el único tema en que se abunda es el de las hojas lisas con remates abelotados que cobijan grandes piñas y que aquí aparece en los capiteles más externos e internos de la jamba izquierda y en el extremo de la jamba derecha (Fig. 6.84, 6.102). A continuación de ellos concurre un muestrario, también de tipo vegetal, que rescata elementos nuevamente característicos de la *segunda flora languedociana*. En los capiteles y en el codillo la decoración discurre sin interrupción, como sucede también en la jamba opuesta. La cesta se inunda, primero, con un entrelazo que origina varios compartimentos circulares dónde se inscriben pequeñas flores de arum (Fig. 6.103), mientras que, en sucesivos capiteles una arquería trilobulada cobija una única flor de arum de grandes dimensiones (Fig. 6.104). Paradójicamente, parecen recuperarse composiciones que remiten a la recepción más temprana del léxico vegetal de tradición tolosana en estas tierras, en concreto en el claustro de Sant Cugat del Vallès y, sobre todo, en algunos de los frisos de los machones del claustro de Girona, eso sí, sin el preciosismo y definición plástica de aquéllos, pese a que, temas similares reaparecen en algunas de las metopas de la portada de Sant Berenguer de la Seu Vella de Lleida (Fig. 6.105), o en los capiteles de las ventanas del ábside mayor de la esa catedral.

<sup>2657</sup> NIEL, 1955 (1983), p. 87-88; BAGUÉ, *et al.*, 1960 (1980), p. 129-145; SALRACH, 1980, I, p. 282-285; LABAL, 1984, p. 162-165. F. Matarredona considera el tipo, además, característico del ámbito funerario y lo emparenta con algún ejemplar de Ejea de los Caballeros: MATARREDONA, 2003, p. 271.

<sup>2658</sup> PIQUER I JOVER, 1978, p. 70; PIQUER I JOVER, 1990, p. 70.

<sup>2659</sup> Quienes más han profundizado han sido F. Español, quien indicó la similitud en cuanto a posición de Cristo niño con el capitel del parteluz de la portada que comunica la iglesia con el claustro en la catedral de Tarragona (ESPAÑOL, 1997, p. 580), y E. Liaño, que ve cierto parecido en la iconografía del tímpano de Vallbona y una clave de bóveda de la sala capitular de Poblet con el tema de la Virgo Lactans, prescindiendo, obviamente en el caso urgelitano del acto de la lactancia: LIAÑO, 2017, p. 231.

<sup>2660</sup> PIQUER I JOVER, 1978, p. 104; PIQUER I JOVER, 1983, p. 76; PIQUER I JOVER, 1990, p. 104; PIQUER I JOVER, 1993, p. 69; GONZALVO, SANS I TRAVÉ, 1998, p. 103; ESPAÑOL, 1997, p. 578; BAQUÉ, 1997b, p. 582; CAMPS, 1998, p. 241.

El programa fitomórfico se cierra con los capiteles que dominan la jamba derecha. Allí la composición se adapta al esquema del corintio, con acantos dispuestos en dos registros superpuestos, con las puntas dobladas hacia delante y con dos hojas que bajo el ábaco definen una pareja de volutas (Fig. 6.106). Esta última particularidad se hace también presente en diversos capiteles de las naves de la catedral ilerdense (Fig. 6.91-6.92), los cuales, a su vez, beben de un mismo modelo que se localiza en uno de los capiteles del claustro de Tarragona (Fig. 6.93).<sup>2661</sup> Allí, sin embargo, los acantos no adoptan la terminación espinosa que caracteriza los casos de Lleida y de Vallbona, que difieren, además, en el remate en forma de fruto de las volutas de la parte superior, como si fuera una suerte de pitón, y que coincide con cada una de las esquinas.

### **6.3.1. c) Decoración escultórica. Iglesia: interior**

Para la decoración de los espacios de construcción más antigua al interior del templo se glosaron composiciones de amplia difusión en el mundo del Císter. Esta tendencia se quiebra, sin embargo, en el capitel sobre el que, a mano izquierda, va a descansar la arquivolta de la capilla de san Juan, en el brazo sur del transepto (Fig. 6.107). Aunque su estructura es tronco-piramidal, como bien observó N. Baqué, la forma rectangular del ábaco aporta la impresión de que el capitel tenga dos caras.<sup>2662</sup> A diferencia de lo que ocurre en el claustro, éste es el único ejemplar, -junto al capitel en el que apea la misma arquivolta en el lado opuesto-, dónde el ábaco es recorrido por un motivo punteado con círculos más bien planos. Tres grandes hojas de acanto con los folíolos doblados hacia el interior y los nervios muy marcados ocupan desde la zona baja casi dos tercios de la cesta. Bajo el ábaco, en cambio, hojas similares en tamaño, más afín su forma a la de la palmeta, sirven a definir los ángulos, mientras que su terminación en pequeñas volutas presenta el característico pitón que también se aprecia en los capiteles de acanto espinoso de la portada. Aquí, una gran piña esconde la punta entre los acantos. Aunque nunca se han propuesto paralelos, y pese a que el tema puede observarse con una composición mucho más rica en algún capitel del claustro de Tarragona (Fig. 6.108), el modelo más próximo se halla en un escenario bien distante, esto es, en los Baños árabes de Girona, mientras que el desarrollo de la parte superior, muy recurrente en tierras catalanas, es próximo al de algún capitel de los que, procedentes del claustro de San

---

<sup>2661</sup> J. Camps y M. Niñá señalan, con gran acierto, el modelo del claustro de Tarragona sin detenerse en los matices que lo diferencian respecto a Lleida y Vallbona: CAMPS, 1998, p. 241; NIÑÁ, 2014, I, p. 450.

<sup>2662</sup> BAQUÉ, 1997a, p. 577.

Pedro de Rodes (Port de la Selva, Girona), se fueron a alojar en el emporitano convento del Carmen (Peralada).

Para el capitel vecino se recurre a habitar la cesta con tres fajas de hojas de lirio superpuestas entre las que se intercalan, bajo el ábaco, unos puntos diminutos (Fig. 6.109). El esquema es en todo igual al que aparece en el capitel más externo de la credencia del ábside mayor (Fig. 6.110). Incluso el tratamiento del relieve, por comparación con los ejemplares del claustro con esta temática, es aquí muy diferente, pues las hojas, casi enrasadas, no tienen el volumen ni la plasticidad de aquellos. En ello son, por tanto, más similares a los de la galería de Mediodía del claustro de Santa María de Poblet (Fig. 6.111). Por otro lado y sin salir del ámbito bernardo, el capitel hermano se sirve de dos grandes hojas de lirio de agua en las esquinas que acogen al centro, por el frente oriental, un motivo floreado a base de pequeños tallos rizados como en voluta (Fig. 110), muy similar a los que se describieron para una pareja de capiteles del ala meridional del claustro [S3.1, S3.2] y que, como se dijo, se hacen evocativos de formas que se reaparecen en los capítulos de Veruela y Santes Creus (Fig. 6.112). De su estructura se ha dicho, sin embargo, reminiscente de la de algunos capiteles del claustro de Peralada.<sup>2663</sup> Un poco más interesante aunque también de concepción muy esquemática es la pica del frente occidental del mismo capitel (Fig. 6.113), un motivo que con muchísima frecuencia se detecta también en los claustros cistercienses, tal que, por ejemplo, en el de la abadía de Notre-Dame de Sénanque (Gordes, Vaucluse).

### 6.3.2 Decoración escultórica: precisiones estilísticas

Cuando F. Español publicó, en 1997, sus observaciones sobre la relación entre el tímpano de Vallbona y el arte del escultor rosellonés Raymond de Bianya (Fig. 6.101), en lugar de establecer un nexo directo entre su mano y la obra urgelitana, fue a considerarla más bien un reducto de las formas que desde la producción que ampliamente se ha atribuido al maestro en la cabecera de la Seu Vella de Lleida (Fig. 6.114), habrían irradiado hacia otros focos de la Cataluña meridional, -entre ellos Vallbona-, haciendo esto extensible, además, a las dos figuras en relieve de san Pedro y san Pablo encajadas en la fachada de la iglesia de San Pablo de Narbona del término de Anglesola que,<sup>2664</sup> ya mucho antes, sí habían sido directamente

<sup>2663</sup> PUIG I CADAVALCH, *et al.*, 1909-1918 (1983), III, p. 306-307; BAQUÉ, 1997a, p. 577.

<sup>2664</sup> ESPAÑOL, 1989-1991 (1992), p. 51; ESPAÑOL, 1991, p. 396; ESPAÑOL, 1992, p. 116; ESPAÑOL, 1997, p. 579-580.

atribuidas a la intervención de aquél artífice (Fig. 6.115-6.116).<sup>2665</sup> Y, aún así, buena parte de la literatura posterior ha dado por sentada la filiación rosellonesa del tímpano que, para insistir en ello y remarcarlo, F. Español sólo pensó distante e indirecta.<sup>2666</sup>

Cosa muy distinta es la discusión, recientemente revisitada, que inauguró J. Yarza,<sup>2667</sup> sobre apreciaciones que con anterioridad hicieron otros,<sup>2668</sup> acerca de la vinculación de los capiteles del ábside mayor y de los pilares que le dan acceso en la catedral ilerdense a un taller leridano que bebió más explícitamente de la escultura de Raymond de Bianya (Fig. 6.117-6.118). De las particularidades que caracterizan su estilo, de fuerte acento antiquizante en línea, por supuesto, con la recuperación del clasicismo común a buena parte de la escultura del entorno de 1200, como por ejemplo, la multiplicación de pliegues con un tratamiento del drapeado reminiscente de los llamados pliegues mojados, o la inexpresividad de sus caras, así como otros rasgos anatómicos distintivos de aplicación sobre todo al rostro, tal que los ojos muy juntos y las frentes estrechas,<sup>2669</sup> se aprecian todas ellas indiscutiblemente en Lleida como también en Vallbona. No obstante, no es menos cierto que las diferencias que muy sugestivamente detectó M. Niñá en la cabecera ilerdense, especialmente, en cuanto a la ruptura de la rigidez de las figuras, una mayor capacidad narrativa y la impresión de mayor movimiento, y que ella pone en relación con la asimilación por ese taller de fórmulas que lejanamente evocan las realizaciones toscanas de Guglielmo y, particularmente de Biduino,<sup>2670</sup> postulan una formación mucho más rica y que, desde luego, trasciende el sólo conocimiento de las obras del Roussillon.

No puede descartarse, sin embargo, que la actividad de los escultores responsables del tímpano de Vallbona no abarque una fase precedente que, desde luego, bien podría

---

<sup>2665</sup> DURLIAT, 1973a, p. 138.

<sup>2666</sup> CAMPS, 1998, p. 241-242; FUGUET, PLAZA, 1998, p. 102; GONZALVO, SANS I TRAVÉ, 1998, p. 103; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 232; NIÑÁ, 2014, I, p. 444. E. Liaño, por su parte, cuestiona la cronología de la atribución de F. Español (c. 1225) y coloca la realización del tímpano en los últimos años del abadiado de Ermesinda de Rubió (1191-1229): LIAÑO, 2017, p. 232.

<sup>2667</sup> YARZA, 1991, p. 49.

<sup>2668</sup> La conexión entre la escultura del ábside mayor de la Seu Vella de Lleida y el área rosellonesa fue efectivamente planteada ya antes: GUDIOL RICART, GAYA, 1948, p. 95; DURLIAT, 1973a, p. 131.

<sup>2669</sup> DURLIAT, 1973a, p. 128-138; MALLET, 2011, p. 51-58, dónde se incluye la discusión historiográfica sobre la problemática artística y epigráfica entorno a Raymond de Bianya. Por su parte, C. Sánchez ha vuelto a visitar la personalidad artística del escultor desde una perspectiva sociológica, adjudicándole, del inmenso corpus atribuido, y en línea con el pensamiento de G. Mallet quien se refiere, en todo caso, a un taller en la órbita de ese artífice con una producción amplia (MALLET, 2011, p. 55-58) y considerando, para las obras meridionales de ese catálogo, por lo menos dos generaciones de escultores diversas (MALLET, 2011, p. 55), sólo la losa sepulcral con el yacente del obispo Ramón de Vilallonga (1211-1216) en la galería oeste del claustro de la catedral de Elne (Pyrénées-Orientales), la losa sepulcral con el yacente del obispo Fernando del Soler (muerto en 1203) que, procedente del antiguo priorato cisterciense también rosellonés de Sainte-Marie de l'Eula (El Soler, Pyrénées-Orientales), se conserva en la galería este del claustro de Elne, y el yacente de Guillem Gaucelm de Tellet de la abadía de Sainte-Marie d'Arles-sur-Tech: SÁNCHEZ MÁRQUEZ, 2017, p. 227-232, 305-307.

<sup>2670</sup> NIÑÁ, 2014, I, p. 440, 445-448.



localizarse en el interior mismo de la Seu Vella. Para muestra, en este caso, no uno sino dos botones, esto es, los capiteles de la Ascensión de Alejandro y de la *Traditio Legis* del pilar central adosado al muro septentrional de la nave norte. No obstante, la identidad de manos no puede sintetizarse por la simple asociación, como defiende M. Niñá, con las obras del círculo de Raymond de Bianya al que se adeudan varias obras localizadas en la Cataluña del Sur – fuera del ámbito de la catedral ilerdense-,<sup>2671</sup> en base, además, a la formulación análoga de los turiferarios urgelitanos y del ángel de la *Traditio Legis*, en sus alas y en sus cofias.<sup>2672</sup> De hecho, el estilo de esos capiteles glosa muchos de los recursos que se observan en el ábside mayor, como también el tímpano de Vallbona constituye una versión manierista del arte de los escultores de aquella cabecera.

En Vallbona, las figuras no presentan tan acusada la desproporción de las manos que distingue a los personajes de Lleida, pero su solución, con el niño y los ángeles en posición de tres cuartos y con las cabezas totalmente vueltas, desde luego es más dinámica que la rígida frontalidad de María, -la cual, por cierto, generalmente, define las obras de Raymond de Bianya- (Fig. 6.117-6.118), acercándolas así, a las de los capiteles del ábside leridano. Ello por no mencionar otros matices que también las alejan del corpus rosellonés, tal que una mayor atención a la proporción con figuras de canon más alargado. De modo similar, otras recetas se intuyen igualmente interiorizadas no sólo de los recursos allí empleados sino de los que repercuten sobre una parte de la escultura de las capillas del transepto norte de la misma catedral; una escultura que tradicionalmente se tenía por un eco de las creaciones de Benedetto Antelami,<sup>2673</sup> que más tarde fue a vincularse, asimismo, con el ámbito toscano<sup>2674</sup> y que hoy se dice relacionable con la de los capiteles del propio ábside mayor.<sup>2675</sup> Se hace ello evidente no sólo en la dinamización de las figuras a partir de la flexión de las piernas de los ángeles o la superposición de sus alas por encima del enmarque del tímpano, sino también en la tendencia a una cierta gradación de profundidad, no sólo de las figuras en sí mismas las unas con respecto a las otras, sino de sus brazos, pegados los de los turiferarios al fondo y acusando la diferencia en relieve. La articulación de los gestos de los ángeles y del niño dialogando con la inmovilidad de María también aboga por un mayor sentido narrativo. Incluso algún detalle cualitativo como el uso del trépano en la corona o la doblez del manto de la Virgen que, casi en forma de nudo, se dispone por encima del cojín del trono se advierten igualmente en algunos ejemplos de la misma escultura leridana del crucero (Fig. 6.119).

---

<sup>2671</sup> NIÑÁ, 2014, I, p. 462-463.

<sup>2672</sup> Formulación que también se halla en otros modelos angélicos al interior de la misma catedral.

<sup>2673</sup> LACOSTE, 1974, p. 231-234; LACOSTE, 1975, p. 275-298.

<sup>2674</sup> DURLIAT, 1975, p. 115; ESPAÑOL, 1989-1991 (1992), p. 51; YARZA, 1991, p. 41-42.

<sup>2675</sup> NIÑÁ, 2014, I, p. 439.

Por otro lado, del vasto catálogo de Raymond de Bianya, la única creación en la que puede imputarse la responsabilidad con más o menos seguridad a los escultores de Vallbona, son los apóstoles de la portada de San Pablo de Anglesola (Fig. 6.115-6.116). Allí las figuras también traducen el trabajo del drapeado que particulariza las obras rosellonesas, con pliegues formados a partir de líneas oblicuas que se agrupan hacia el centro, a un lenguaje menos diestro o más esquemático, con incisiones poco pronunciadas y menos apiñadas y sin la plasticidad que caracteriza las zonas lisas libres de pliegues en el entorno de las caderas y de las rodillas para el muestrario occitano, lo que contribuye ciertamente en Vallbona y Anglesola a aplanar el volumen, y que se constata al comparar esa escultura con otras obras tradicionalmente vinculadas al maestro occitano y de escala similar, como el Cristo y los apóstoles de la portada de la catedral de Saint-Jean-le-vieux de Perpignan (Pyrénées-Orientales). Incluso en la concreción de otro de los estilemas de Raymond de Bianya, esto es, la atención al detalle en algunos elementos como los cabellos, las barbas o los bordes de las prendas y los tocados se observa un mayor afán de estilización, visible tanto en los cabellos del san Pedro, como en las barbas tanto del san Pablo como de la cabeza de una de las ménsulas del portal urgelitano (Fig. 6.120), -también de la misma mano-, muy lejos del tratamiento esmerado de Perpignan.

Muy poco plausible se antoja, en cambio, la relación que estableció J. Gratacós entre los apóstoles de Anglesola y las estatuas de la Virgen y el Arcángel Gabriel del Museu de Lleida Diocesà i Comarcal (Inv. MLDC 555, MLDC 556) (Fig. 6.121-6.122),<sup>2676</sup> atribuidas en su momento al Maestro del Frontal de Santa Tecla de la catedral de Tarragona<sup>2677</sup> y procedentes de la Portada de la *Anunciata* de la Seu Vella de Lleida, pues ni las cenefas perladas y floreadas de sus brocados aparecen en los adornos del san Pedro y el san Pablo, -como tampoco por cierto en Vallbona-, ni la caída de las telas es la misma ni los pliegues se organizan en Anglesola en espina de pez justo por encima de los pies como en las piezas de Lleida. Desafortunadamente, nada se conoce de la iglesia románica de San Pablo de Narbona de la que serían originarias las estatuas, habiéndose destruido en el seiscientos, salvo porque la filiación estilística de las esculturas que entre 1942 y 1947 fueron a encajarse en el hastial occidental del nuevo templo,<sup>2678</sup> nos remite a un momento dentro de la primera mitad del siglo XIII en que hubo de estar la tutela sobre la villa y el castillo de Anglesola en poder de Bernardo II, de Anglesola, y<sup>2679</sup> con ello, en manos de los que aunque perteneciendo a una línea familiar distinta, fueron parientes cercanos de Berenguer Arnaldo de Anglesola y, por extensión, de su

---

<sup>2676</sup> GRATACÓS, 1997, p. 519-520.

<sup>2677</sup> ESPAÑOL, 1988, p. 81-103; CAMPS, 1988, p. 169, 172.

<sup>2678</sup> BACH, 1987, p. 94.

<sup>2679</sup> MIRET, 1910, p. 58-59.

hija, Berengueta de Anglesola, la célebre *domina* del monasterio de Vallbona. Ello dibuja, desde luego, ciertas vías para explicar la circulación de unos mismos escultores que tras cesar su actividad en Lleida bien pudieron desplazarse a estos escenarios bajo control y jurisdicción de quienes pertenecieran al mismo linaje.

Si el claustro de Tarragona sirvió como fuente de modelos para la introducción en Vallbona de un repertorio vegetal que, siendo de ascendente formal tolosano, se prestó a proporcionar el elemento de prestigio, parece plausible que su factura se confiara a un equipo de escultores ya suficientemente versado en las composiciones ornamentales de esa misma órbita, capaz de adaptarse, sin embargo, a los requisitos de economía plástica que imponía un conjunto con fondos más austeros y dónde fue a primarse una cierta urgencia decorativa; un grupo, además, que no necesariamente hubo de salir del entorno tarraconense. Si la reiteración de temas característicos de la *segunda flora languedociana* en buena parte de los capiteles del ábside de la Seu Vella de Lleida, que M. Niñá juzga obra de un taller que trabaja contemporáneamente al que es responsable allí de las figuraciones y cuya actividad se circunscribe entre c. 1220-1225,<sup>2680</sup> abre la posibilidad a considerar otro contexto plausible, resulta significativo el que en el claustro urgelitano no se aprecie la calidad técnica de esos ejemplares. Más afín es, en cambio, el tratamiento del relieve y la síntesis formal de sus capiteles y los de su portal monumental a los de los capiteles de las naves de la catedral ildense; escultura que, en todo caso, se estima dependiente y no muy distante cronológicamente de la de su cabecera, además de responsabilidad quizá de un taller local. Por ello, no parece exagerado que tanto algunos de los artistas que intervienen en alguna decoración historiada de las naves como los escultores que participan allí en la parte ornamental, pudieran haber recibido el encargo en Vallbona a posteriori, y no antes de Lleida como se podría pensar. Y así, trasladados al entorno urgelitano, es factible que los dos grupos arrancaran a trabajar simultáneamente, empezando quizá por las labores figurativas y vegetales de la portada respectivamente, para proseguir a continuación los trabajos decorativos en el claustro. Con lo dicho puede, además, intuirse un desplazamiento posterior de los artífices que obraron el tímpano a la villa de Anglesola.

Anterior a todo ello sería la decoración interior de la iglesia, por lo menos, la que redonda sobre los elementos constructivos que interesan a los márgenes cronológicos de este estudio, para la que se recurre a un taller en nada ajeno al impacto que la escultura de raíz tolosana y su repertorio fitomórfico ejercen en las tierras gerundenses en el último cuarto del siglo XII. Se percibe, además, que su actividad no puede colocarse sino en un momento

---

<sup>2680</sup> NIÑÁ, 2014, I, p. 450.

posterior al período en que dichas formas se han irradiado ya a los territorios de la *Cataluña Nova*, especialmente a Tarragona, y aún así, se aprecia en la selección de temas, una voz que comunica la intención de las primeras integrantes de la congregación de Vallbona, esto es, la de una firme adhesión en lo formal a los dictados más ortodoxos de la Orden, en un momento en que su institucionalización como monasterio femenino cisterciense difícilmente puede desoírlos y por lo que se recurre a la colección temática que caracteriza los claustros bernardos más cercanos.

El último elemento esculpido que remata el conjunto, es decir, el crismón del llamado *Portal de los muertos* revela, en sus hechuras, ese mismo tipo de búsqueda, de entre la tradición escultórica de un entorno no demasiado alejado. La circunferencia que enmarca una moldura de doble bocel acoge en su interior ocho brazos, dando lugar una de las extremidades a la P y enlazándose a ella en la mitad inferior la S, quedando suspendidas de dos de ellos el Alfa y la Omega, ambas patadas. De los brazos horizontales brotan dos hojas, las características de las ya célebres flores de arum, que se cierran hacia el centro del círculo. F. Matarredona distingue la tipología caligráfica de las letras como similar a otros ejemplares oscenses del último tercio del siglo XII, y coloca su realización a finales de esa centuria,<sup>2681</sup> siendo quizá la redundancia en el motivo vegetal de ascendente languedociano más indicativa de su factura a no demasiada distancia en el tiempo con respecto al resto de ornamentación del claustro y del portal vecino, en consonancia, además, con el ritmo constructivo de esos tramos de la nave que ya fuera insinuado.

### **6.3.3 Desarrollo cronológico y delimitación *ante quem* del proceso constructivo y decorativo**

La predilección de la primera nobleza por Santa María de Vallbona, en su devoción y como medio para vehicular muy diversos intereses, hizo que el cenobio se viera favorecido en las primeras décadas del siglo XIII con importantes sumas que permitieron una progresión no demasiado ágil pero constante de los trabajos constructivos. Una de las más notables corresponde a Elisenda de Alcarràs, madre de GERALDA de Jorba, vizcondesa de Cardona, quien por el ingreso en la congregación urgelitana de su nieta Berengueta de Cardona y de su sobrina, Ermesinda de Castluz, al otorgar testamento en 1205, cedía al monasterio cien

---

<sup>2681</sup> MATARREDONA, 2003, p. 271.

maravedíes por la salud de su alma.<sup>2682</sup> Otras contribuciones, por analogía, proceden igualmente de legados como el del conde de Urgell, Armengol VIII, con su deja de mil maravedíes.<sup>2683</sup> La infanta Constanza de Aragón legaba en 1218 quinientos maravedíes y una cantidad similar,<sup>2684</sup> en su caso de trescientos maravedíes, ofrece Berenguela de Pinós, -hija de Arsenda, señora de Anglesola-, un poco antes, en 1207, al solicitar sepultura en Vallbona, disponiendo que otros doscientos maravedíes se destinen *ad opera*.<sup>2685</sup>

Aunque la cantidad de cinco sueldos que Alamanda de Burgués lega en sus últimas voluntades emitidas en 1218 “a las obras de la iglesia”<sup>2686</sup> permite inferir que, sin duda, en esa fecha las obras del templo seguían avanzando, el acuerdo del cenobio con Arnaldo de Belianes estipulado en su testamento del 27 de noviembre de 1219, -para saldar la deuda que él y su hermano habían contraído-, imponía la contraprestación de poner un clérigo al servicio de la salvación suya y de sus parientes, así como el hacer arder una lámpara delante del altar de santa María,<sup>2687</sup> de lo que se extrae que para entonces no sólo se había alzado la cabecera sino que, como evidencian los dos cálices que en 1218 encarga Constanza de Aragón para Vallbona,<sup>2688</sup> el inicio del culto en el nuevo templo monástico se intuye incluso anterior.

N. Dalmases y A. José estimaban que para cuando Berenguela de Cardona solicita ser inhumada en Vallbona en 1211 los dos primeros tramos de la nave sobre los que fue a instalarse la antigua necrópolis debían estar ya en pie.<sup>2689</sup> No se contempla, sin embargo, en su apreciación, que el muro sobre el que apoyan los sarcófagos del entorno cementerial anejo al hastial septentrional de la nave, corresponde al doblamiento de la fachada necesario por la abertura en ese flanco de las nuevas ventanas ojivales y por el debilitamiento que acusan las paredes con el abovedamiento de la nave y el transepto, también muy posterior. Tampoco se tiene en cuenta que no es esa la primera solicitud de sepelio femenino laico documentada, antecediéndola la de Gueraldona de Puigvert en 1198 y la de Berenguela de Pinós en 1207,<sup>2690</sup> a las que, como a Berenguela de Cardona, se pudo ofrecer una sepultura alternativa provisional hasta la delimitación de ese espacio funerario. En cualquier caso, la tipología de los

<sup>2682</sup> “(...) *Dimisit Sancte Marie Vallis Bone .C. morabetinos pro anima sua, et pro ipsa sua nepotan Ermenssendi de Castiuz (...)*”; RIUS, 1946-1947, III, p. 373-376, doc. 1254; RODRÍGUEZ BERNAL, 2009, p. 75.

<sup>2683</sup> MONFAR, 1853, VIII, p. 436; PIQUER I JOVER, 1978, p. 70; PIQUER I JOVER, 1990, p. 70; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 32.

<sup>2684</sup> FORT, 1949, p. 100; PIQUER I JOVER, 1978, p. 73; PIQUER I JOVER, 1990, p. 73; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 32.

<sup>2685</sup> SANS I TRAVÉ, 2010, p. 32.

<sup>2686</sup> BONEU, 1713, f. 74v; PIQUER I JOVER, 1978, p. 73; PIQUER I JOVER, 1990, p. 73; ESPAÑOL, 1997, p. 580; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 32.

<sup>2687</sup> SANS I TRAVÉ, 2010, p. 33.

<sup>2688</sup> FORT, 1949, p. 100; PIQUER I JOVER, 1978, p. 73; PIQUER I JOVER, 1990, p. 73; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 32.

<sup>2689</sup> DALMASES, JOSÉ, 1985, p. 81.

<sup>2690</sup> PIQUER I JOVER, 1978, p. 65, 109; PIQUER I JOVER, 1990, p. 65, 109.

sepulcros más antiguos del fosal, muy similar a la de los sarcófagos regios de la cabecera, permite colocar su realización bien entrado el siglo XIII.<sup>2691</sup>

Sin poder precisar más por la ausencia de marcadores documentales que informen la construcción en el crucero y en los dos primeros tramos de la nave, se puede conjeturar que el inicio de las labores edilicias en las dependencias de la galería este del claustro se da a continuación del remate de aquellos espacios, por lo menos en lo que al primer proyecto constructivo se refiere. Como se adelantó, no parece exagerado que la terminación de la primera sala capitular precediera, por supuesto, a la celebración del primer Capítulo General de abadesas de la Corona de Aragón que tiene lugar en Vallbona hacia 1227,<sup>2692</sup> como tampoco sería demasiado aventurado proponer que la construcción del dormitorio septentrional fuera anterior a 1226, año que constituye el *terminus ante quem* del dormitorio de Santes Creus. Evidentemente, las precisiones estilísticas sobre la escultura del claustro y del portal monumental del transepto sirven, además, a apostillar lo que se intuye un corolario de lo dicho, esto es la edificación de las pantallas en un momento más tardío al de cese de la actividad de los artífices que intervienen en la decoración del ábside mayor de la Seu Vella de Lleida hacia 1225 y, más específicamente, aún posterior a la conclusión de una parte de la escultura de sus naves que se antoja iniciada no mucho después.

Los trabajos en el claustro, tanto en la galería meridional como en el dormitorio sur, seguirían, como también las obras hacia los pies de la iglesia. Que varias partes del cenobio estuvieran todavía inacabadas un par de décadas después lo documenta la donación *ad opera* de Ramón Deusdéd en 1249, aportando doce *mas mudinas*,<sup>2693</sup> como también nuevos ingresos revertían directamente en el culto, tal que el quintar de aceite que en 1246 daba Ramón Berenguer de Áger a efectos de que una lámpara iluminara día y noche el altar de santa María.<sup>2694</sup> En todo caso, la mayor parte del proyecto habría sido ejecutado durante los abadiados de Ermesinda de Rubió (1191-1229) y Eldiarda de Áger (1232-1242), al término de los cuales es cuando, justamente, vuelven a observarse ciertos picos de generosidad y se detectan las primeras nuevas donaciones que se imputan a la casa real y, con ello, estando al frente de la gestión del monasterio dos personalidades surgidas todavía del seno eremítico de Ramón de Vallbona, algo que ciertamente determinó la inclinación de las promotoras por formas arquitectónicas y escultóricas que no fueron a buscarse demasiado lejos de la tradición

---

<sup>2691</sup> BARGALLÓ, 1997, p. 581; BAQUÉ, 1997b, p. 582-583.

<sup>2692</sup> PIQUER I JOVER, 1978, p. 14, 75; PIQUER I JOVER, 1990, p. 14, 75.

<sup>2693</sup> BONEU, 1713, f. 20v; PIQUER I JOVER, 1978, p. 84; PIQUER I JOVER, 1990, p. 84; ESPAÑOL, 1997, p. 580; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 32.

<sup>2694</sup> BONEU, 1713, f. 70v; PIQUER I JOVER, 1978, p. 82; PIQUER I JOVER, 1990, p. 82; ESPAÑOL, 1997, p. 580; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 33.

local y regional. Otras variables que condicionaron la evolución edilicia pudieron ser, en cambio, exógenas o ajenas a su voluntad, tal que la urgencia por zanjar las campañas constructivas que imponían las disposiciones de los Capítulos cistercienses, o los apuros financieros que como registra la resolución capitular de la abadesa Banca de Anglesola de 23 de febrero de 1312 hubieron de pasar las primeras monjas por las exigencias de sus acreedores, sobre todo durante el período de edificación del monasterio.<sup>2695</sup>

---

<sup>2695</sup> PIQUER I JOVER, 1978, p. 140; PIQUER I JOVER, 1990, p. 140.

## 6.4 Epílogo: Santa María de Vallbona y la cura de la *memoria*

Cuando al redactar sus últimas voluntades el 12 de octubre de 1251, hallándose en Huesca ya muy enferma, Violante de Hungría, reina consorte de la Corona de Aragón (1235-1251) y segunda esposa de Jaime I, el Conquistador, declara que “(...) *in primis eligo sepulturam meam in monasterio Vallis bone, ordinis Cisterciensis* (...)”,<sup>2696</sup> su apreciación como mujer y soberana no debía ser muy distinta al retrato que de ella haría Bernat Desclot como “*molt bela dona, e bona, e agradable a Déu e a son poble*”.<sup>2697</sup> Si en vida había confiado el cuidado de su *memoria* a la realización de acciones piadosas como con la fundación el 24 de diciembre de 1250 en la catedral de Tarragona, -estando justamente de visita a las obras de su fábrica-, de una capilla en honor de su hermana, santa Isabel de Hungría,<sup>2698</sup> a las puertas de su propia muerte fiará el hueco que había de ganarse en el Más Allá a los sufragios que por su alma dirían las monjas bernardas a las que entregó la custodia de sus restos.

Documentalmente se diría que con anterioridad la reina no hubo de prodigarse particularmente hacia el cenobio de Vallbona, como sí hiciera contrariamente su marido. De hecho, hasta en cuatro ocasiones el rey, especialmente proclive a la religiosidad del Císter, se había prestado a beneficiar al monasterio y su comunidad. Primero con una donación del castillo de Segart (Campo de Murviedo, Valencia) y de dos masías en Paterna (Huerta de Valencia, Valencia), todo ello con otros tantos derechos, que se conoce gracias a un instrumento de 1241.<sup>2699</sup> Un poco más tarde, al emitir su segundo testamento el 1 de enero de 1242, disponía un legado de mil maravedíes alfonsinos sin destino concreto.<sup>2700</sup> Después, a través de un privilegio emitido el 28 de octubre de 1246,<sup>2701</sup> impedía la retención o prenda del ganado de Vallbona por razón de delito y, finalmente, mediante una prerrogativa otorgada a su abadesa el 23 de julio de 1247, permitía su mediación en asuntos de recaudación de deudas que afectaran a vasallos suyos.<sup>2702</sup> Parece, sin embargo, que estando más próxima a los albores de su traspaso y justo dos años antes de que se produzca, la generosidad de Violante de Hungría se estimula pues, cuando su esposo el 29 de diciembre de 1250 concede al

<sup>2696</sup> “(...) primero elijo mi sepultura en el monasterio de Vallbona, de la Orden cisterciense (...)” [Trad. Autora]: TOURTOULON, 1863-1867, II, p. 577-579; ZURITA, 1512-1580 (1967), I, p. 565. Vid Anexo 6.1, PJ 6.08; MANRIQUE, 1642-1649, II, Cap. VII, p. 550. Vid Anexo 6.1, PJ 6.10.

<sup>2697</sup> “una mujer muy bella, y buena, y agradable a Dios y a su pueblo” [Trad. Autora]: BERNAT DESCLOT, 1949-1951, II, p. 138.

<sup>2698</sup> MORERA, 1897-1967, II, p. 72.

<sup>2699</sup> PIQUER I JOVER, 1978, p. 80; PIQUER I JOVER, 1990, p. 80; PETIT, 2001, p. 94; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 39.

<sup>2700</sup> UDINA, 2005, p. 140.

<sup>2701</sup> BONEU, 1713, f. 20v; PIQUER I JOVER, 1978, p. 84; PIQUER I JOVER, 1990, p. 84; PETIT, 2001, p. 94.

<sup>2702</sup> BONEU, 1713, f. 20v; PIQUER I JOVER, 1978, p. 84; PIQUER I JOVER, 1990, p. 84; PETIT, 2001, p. 94; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 40.



cenobio la posesión de la villa regia de la Espluga Calva,<sup>2703</sup> así como la percepción de los diezmos de varios términos en la provincia de Tarragona,<sup>2704</sup> junto con cien cahíces de trigo que anualmente obtenía del lugar de Almenar, como recuerda J. J. Piquer sobre una nota añadida al documento “*Esta gràcia la feu dit rey per sufragi de sa ànima y de sa muller dona Andreua, filla del rey de Ungria, dita después Violant*”.<sup>2705</sup>

La prerrogativa de recibir sepultura en el monasterio era hereditaria y, así como los fundadores obtenían en virtud de su patronazgo hacia el cenobio y su congregación dicho derecho, así sus sucesores y descendientes podían hacer uso de él. En realidad, la institucionalización del acto de fundación llevada a cabo por la reina Sancha de Castilla en 1178 predispuso ya en su momento la continuidad en el tiempo de una relación de intercambio, en virtud de la cual su compromiso perpetuo hacia la comunidad para con la provisión de vestido y alimento y, por tanto, para su mantenimiento, no sólo exigía que sus sucesores velaran por su cumplimiento sino que, al mismo tiempo y tácitamente, generó de parte de las religiosas la obligación de ofrecer una contrapartida salvífica, que aquella reina no quiso exigir para sí misma pero que, por correlación, se hacía extensible a todos los miembros de la familia regia.

Asociar la conmemoración de los difuntos a un tipo de observancia religiosa particular, en este caso, la cisterciense, suponía obviamente el posicionamiento de esos individuos a favor de ese “credo” y servía, simultáneamente, a comunicar públicamente aspectos de su propia identidad, o lo que es lo mismo, la adhesión de Sancha de Castilla a los principios espirituales y de reforma de retorno a la severidad y humildad de los primeros tiempos del Cristianismo que preconizaba el Císter. Sucede aquí, sin embargo, que si con la fundación real se constituye una relación interfamiliar proclive a fomentar la afinidad hacia la Orden también por parte de sus descendientes, la reanimación de ese vínculo casi medio siglo más tarde por Violante de Hungría no sólo viene a significar que dos generaciones después los valores identitarios del linaje regio que ella representa, -continuador del de Sancha de Castilla-, quieren todavía identificarse con esa misma forma devocional, sino que las constantes que mueven en la década de los 70 del siglo anterior a su homóloga a favorecer una institución monástica bernarda y de mujeres, esto es, principalmente la capacidad de recentralización territorial y de almas, siguen siendo cruciales en las políticas de la Corona de Aragón a mediados del siglo

---

<sup>2703</sup> BONEU, 1713, f. 20v-21r; BERGADÀ, 1928, p. 22; PIQUER I JOVER, 1978, p. 85; PIQUER I JOVER, 1990, p. 85; PETIT, 2001, p. 94; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 40.

<sup>2704</sup> Se trata de las villas de Sarral (Conca de Barberà), Cabra del Camp (Alt Camp), Forés (Conca de Barberà), Conesa (Conca de Barberà), los lugares de Anguera y Vetulà y el despoblado de Savella.

<sup>2705</sup> “Esta gracia la hizo dicho rey por sufragio de su alma y de su mujer doña Andrea, hija del rey de Hungría, dicha después Violante” [Trad. Autora]: PIQUER I JOVER, 1978, p. 85; PIQUER I JOVER, 1990, p. 85.

XIII, y cómo demuestra, por ejemplo, la fundación del monasterio cisterciense femenino de Gratia Dei (la Zaidía) de Valencia, en la que intervendrá Teresa Gil de Vidaure,<sup>2706</sup> tercera esposa de Jaime I, el Conquistador.

La reina, en todo caso y por si acaso, en su propio testamento se esmera en especificar las obligaciones litúrgicas que impone a la congregación de Vallbona, dónde deberán establecerse “*V capellanos qui in monasterio Vallisbone perpetuo pro ipsius anima diurna et nocturna officia celebrarent*”.<sup>2707</sup> La cláusula determinaba, así, que la exigencia se imponía *ad infinitum*, asegurando con ello, que las oraciones por su alma se ofreciesen día y noche hasta el mismísimo día del Juicio. Tal que un contrato de larguísima duración, la fundación de estas cinco capellanías entrañaba, desde luego, una carga importante para la comunidad, y su satisfacción, por tanto, no dependía exclusivamente de la generosa donación de mil maravedíes con que Violante de Hungría acompañó el legado de su cuerpo al monasterio, sino que obligaba de igual modo a sus descendientes.<sup>2708</sup> Por otro lado, si pretendía legitimar su identidad asociando el cuidado de su *memoria* a los valores que encarnaba esa comunidad de religiosas, entonces cabía garantizar la continuidad de las buenas obras que la congregación, para mantener esos méritos, debía llevar a cabo de forma cotidiana y sempiterna y, con ello, debía asegurarse su prestigio y su dilatada existencia, contribuyendo, por extensión, a la ampliación y/o remodelación y terminación de su fábrica.

De ahí que, tras encontrar la muerte el mismo día en que formula su testamento en el monasterio oscense de Santa María de Salas, todo el afecto con que Jaime I, el Conquistador, premió a Vallbona tuviera el motivo principal, tal y como ya apreció J. Pasqual, en lo que el monarca expresa en unos de sus diplomas, esto es, “por estar enterrada en Vallbona mi muger la reyna Doña Violante (sic)”.<sup>2709</sup> Y así es que a pocos días de su fallecimiento, el 21 de octubre de 1251, la abadesa Eldiarda de Anglesola (1246-1258) recibía del monarca los derechos que aquél habría de percibir en el mercado de Montblanc y cincuenta maravedíes que los hombres de esa villa le entregaban en concepto de cena “*pro predictis teneatis in perpetuum in dicto monasterio celebrent divina officia pro anima dicte regine et quod predicti capellani sint Semper de Ordine Cistercii*”,<sup>2710</sup> y añadiendo a la suma, dos años después, las rentas de los molinos

---

<sup>2706</sup> FERRÁN, 1961, p. 65-73.

<sup>2707</sup> “cinco capellanes que en el monasterio de Vallbona recen a perpetuidad por su alma y celebren oficios día y noche” [Trad. Autora]: PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 94, doc. 25; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 152.

<sup>2708</sup> PIQUER I JOVER, 1978, p. 85; PIQUER I JOVER, 1990, p. 85.

<sup>2709</sup> PASQUAL, 1800, p. 43.

<sup>2710</sup> “Para como se ha dicho tengáis a perpetuidad en dicho monasterio [cinco capellanes] que celebren los oficios divinos por el alma de la dicha reina y que los predichos capellanes sean siempre de la Orden del Císter” [Trad. Autora]: PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 94, doc. 25; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 152.

reales de ese mismo lugar.<sup>2711</sup> Motivación que informa también el favor del rey castellano Alfonso X, el Sabio (r. 1252-1284), muy poco después, el 17 de junio de 1254, quien “*en uno con la reyna donna Yolant mi mujer, con mi ffiga la infanta donna Berenguela, por onra de la mucho onrada donna Yolant, reyna que fue de Aragón, mi suegra, que es enterrada en el monasterio de Vallbona en Catalonna (sic)*”, daba a la misma prelada y monjas de Vallbona una pensión anual de mil maravedíes alfonsinos a obtener de la renta de la aduana de Murcia, y repartiéndolos a razón de quinientos que debían revertir sobre las obras del cenobio y otros quinientos que se destinaban a vestido de las religiosas.<sup>2712</sup>

Todo lo anterior revela que, con Violante de Hungría, nace una nueva relación de intercambio entre el monasterio de Vallbona y la familia real catalano-aragonesa abonada para involucrar en el tiempo a otros miembros de su propio linaje, lo que supone, por extensión, la vinculación de ellos a esa misma espiritualidad, y creándose así un modelo de legitimación no sólo de la propia identidad sino también de la de sus herederos. Modelo de continuidad dinástica que, generado por mujeres desde el ámbito del monacato femenino se prestará a ser especialmente reproducido por hijas y hermanas, siendo allí dónde ellas encuentran especial cabida y que es, de aplicación análoga a la realidad masculina tal y como ejemplifica la decisión en 1176 de Alfonso II, el Casto, de inhumarse en Santa María de Poblet<sup>2713</sup> y la predilección, no sólo en cuanto a elección como lugar de descanso eterno, que demostrarán algunos de sus descendientes varones, tal que el mismo Jaime I, el Conquistador. Cierto es, sin embargo, que como indica G. Baurý, las abadías femeninas se ofrecen más fácilmente al desarrollo de estos cultos dinásticos a diferencia de las masculinas dónde las prácticas litúrgicas estaban más rígidamente reglamentadas.<sup>2714</sup>

Por ello no sorprende que cuando Violante de Hungría predispone los arreglos para su propio sepelio elija una “*sepultura plana ante altare Beate Virginis*” (Fig. 6.123),<sup>2715</sup> es decir, un sepulcro sin ornamentación o, en palabras del visitador de Santes Creus Francisco Campubrý, “de piedra común, sin decoro ni elegancia de escultura alguna”, como recordaba J. Pasqual,<sup>2716</sup> haciendo presente, de nuevo, las máximas bernardas de austeridad ornamental que tan bien comulgan con el idealismo ascético y severo de la misma Orden, con el que la reina quería identificarse. Y, sin embargo, tampoco sorprende, por ello, que dos de sus hijas fueran a seguir

<sup>2711</sup> BONEU, 1713, f. 8v; PIQUER I JOVER, 1978, p. 86; PIQUER I JOVER, 1990, p. 86.

<sup>2712</sup> PASQUAL, 1800, p. 105-109; PIQUER I JOVER, 1977-1978, p. 95, doc. 26; PETIT, 2001, p. 94; SANS I TRAVÉ, 2002a, p. 155-158; GONZALVO, 2003a, p. 23-24.

<sup>2713</sup> PUJOL I TUBAU, 1913, p. 86-89 Cfr. RIERA, 1984, p. 15-18.

<sup>2714</sup> BAURY, 2012a, p. 77. Sobre la articulación de espacios funerarios destinados a fomentar la continuidad dinástica en iglesias monásticas de signo cisterciense: COOMANS, 2005, p. 123-128; ALONSO, 2009, p. 342-345, 347-350.

<sup>2715</sup> “un sepulcro plano delante del altar de la Santa Virgen” [Trad. Autora]: TOURTOULON, 1863-1867, II, p. 577-579.

<sup>2716</sup> PASQUAL, 1800, p. 48.

su ejemplo eligiendo ser sepultadas junto a su madre, en la cabecera del templo monástico de Vallbona. Sobre el asunto no cabe duda alguna en el caso de Violante de Aragón, reina consorte castellano-leonesa, a quien, como se ha visto, se adeuda la prestigiosa donación que encabezara su marido de mil maravedíes anuales al monasterio, pues al testar el 29 de octubre de 1275 casi condensa con sus versos la reflexión antedicha expresando que, por corresponder a ella, la cura de su *memoria*:

*“nos Yoles, Dei gratia Castelle et Legionis Regina, attendentes et considerantes devotionem et affectionem quam progenitores nostri habuerunt et nos similiter habuimos et habemus ad ordinem Cisterciensem et ob amorem serenissime domine Yolis, quondam Aragonum regine illustris, genitricis nostre, divina gratia adiuvante, incolumes et compotes mentis nostre, desiderantes nos in futuro fieri bonorum omnium que fuit in dicto ordine participes et consortes nostram in abbatia dicta Vallisbone et monialium predicti ordinis, ubi antedicte regine, pie recordationis, matris nostre, corpus tumulatum quiescit, eligimus sepulturam”.*<sup>2717</sup>

Que ese fuera su deseo no contradice el hecho de que, al hallar la muerte en el año de 1300, fuera a enterrarse finalmente en lugar distinto, y según asevera el padre E. Flórez, en el Real monasterio de canónigos regulares de Roncesvalles, en Navarra.<sup>2718</sup> Más dudoso, en cambio, es el relato por el que Sancha de Aragón, hija también de Violante de Hungría y de Jaime I, el Conquistador y, por tanto, hermana de la aludida reina castellana, fue a enterrarse en otro de los sepulcros que hay empotrados en el ábside mayor de Vallbona, en el lado del Evangelio y, por tanto, frente al de su madre, encajado en el de la Epístola (Fig. 6.124). La noticia que informa la confusión está contenida en la inscripción que se pintó en uno de los frentes de su sarcófago y se alimenta del escudo con las armas del reino castellano-leonés que circunda. Reza: FUIT TRANSLATA SANCIA || REGINA CASTELLE || FILIA DOMINAE VIOLANTIS REGINA ARAGONUM || ANNO DOMINI 1275,<sup>2719</sup> y resulta muy similar a la que recorre el de Violante de Hungría, dónde se lee: FUIT TRANSLATA DONA || VIOLANS REGINA || ARAGONUM || ANNO 1275.<sup>2720</sup> El entuerto, provocado por la errónea identificación de los restos que allí descansaban con los de una reina de Castilla, fue ya solventado eficazmente por J. Pasqual quien dedujo, por el nombre (*Sancia*), que la persona no era otra que la infanta Sancha de Aragón,<sup>2721</sup> para lo que

<sup>2717</sup> “Nos Yolanda, por la gracia de Dios reina de Castilla y de León, atendiendo y considerando la devoción y afecto que nuestros progenitores tuvieron y nosotros de modo similar tenemos a la Orden cisterciense y por amor a la serenísima doña Yolanda, de Aragón reina ilustre, madre nuestra, por gracia divina ayudante, con la mente incólume, deseando en el futuro hacer bien a todos los que en la dicha Orden participaron en la abadía dicha de Vallbona y a las religiosas de la Orden predicha, cuando el cuerpo de la antedicha reina, de devoto recuerdo, madre nuestra, fue sepultado, así elegimos allí sepultura” [Trad. Autora]: PASQUAL, 1800, p. 110-111.

<sup>2718</sup> FLÓREZ, 1702-1773, II, p. 525.

<sup>2719</sup> (Fue trasladada Sancha, Reina de Castilla, hija de doña Violante Reina de Aragón, el año del Señor de 1275) [Trad. Autora].

<sup>2720</sup> (Fue trasladada doña Violante, Reina de Aragón, el año del Señor de 1275) [Trad. Autora].

<sup>2721</sup> PASQUAL, 1800, p. 42-49.

se valió, además, del recuerdo del óbito contenido en un antiguo calendario del cenobio,<sup>2722</sup> de hacia el siglo XIV, y dónde a 8 de las calendas de mayo, -24 de abril-, se conmemora “*Obiit domina Sancha, filia domini regis Aragonum*”.<sup>2723</sup> Resolvió, también, que el galimatías que llevó al cronista de Santes Creus a afirmar en 1738 que era Violante de Aragón la dicha reina y la que efectivamente guardaba allí reposo eterno, se había fundamentado en la ausencia, por entonces, de las inscripciones, que se añadirían, por tanto, a posteriori, mientras que todo el el revestimiento pictórico consistía en aquél momento en lo que describe F. Camprubí, “*solummodo in illis insignia seu stemmata regalia manent depicta*”,<sup>2724</sup> esto es, los escudos de aquel reino y el de la casa de Aragón que aparece en el de Violante de Hungría.

En la construcción de este modelo hereditario de conmemoración funeraria, el entierro en Vallbona de Sancha de Aragón contribuyó, además, especialmente al propósito último de elegir el cenobio como lugar de sepelio, esto es, la legitimación secular del linaje, pues las leyendas jerosolimitanas en torno a su santidad<sup>2725</sup> servían a revestir a los miembros de la dinastía de Violante de Hungría de la sacralidad oportuna al reinado *gratia Dei* de sus soberanos.

Como sus hermanas, también la infanta María de Aragón, hija igual de Violante de Hungría y de Jaime I, el Conquistador, debió en principio inhumarse en Vallbona. Así lo rememora su padre en el relato del *Llibre dels Feyts*, contando cómo estando él en Valencia fue a sobrevenirle la muerte a su hija en 1268, siendo su voluntad “*que fos soterrada en Vallbona ab sa mare*”,<sup>2726</sup> pero que, sin querer los zaragozanos desprenderse de sus restos corrieron, en cambio, a darle sepultura en la catedral de San Salvador, conservándose in situ en una arqueta policromada del siglo XVI y que hoy se custodia en el Museo de Tapices de la misma Seo de Zaragoza. Si el intento fue, por tanto, frustrado, tampoco los restos mortales de su madre y de su hermana fueron a colocarse desde el principio en los sarcófagos descritos (Fig. 6.123-6.124), sino en una tumba provisional de la que fueron trasladadas hasta el espacio a ellas reservado en la cabecera el 23 de octubre de 1275, celebrándose la *translatio* con una ceremonia que sería conmemorada por la congregación *ad secula seculorum* y como se desprende de la anotación en el calendario antes mencionado a 10 de las calendas de noviembre (23 de octubre) del epígrafe “*Translata est domina Yoles, Regina Aragonum, et*

---

<sup>2722</sup> JANINI, 1962, nº 2.

<sup>2723</sup> PASQUAL, 1800, p. 45.

<sup>2724</sup> PASQUAL, 1800, p. 48.

<sup>2725</sup> Vid Anexo 6.1, PJ 6.11.

<sup>2726</sup> “que fuera enterrada en Vallbona con su madre” [Trad. Autora]: SOLDEVILLA, 1971, p. 165-166. Vid Anexo 6.1, PJ 6.07; ZURITA, 1512-1580 (1967), I, p. 664. Vid Anexo 6.1, PJ 6.09.

*Sancia filia ejus, anno Domini MCCLXXV*.<sup>2727</sup> Como se infiere de las varias visitas del rey Jaime I, el Conquistador, a Vallbona y, en especial, de la que se documenta pocos años antes de ese traslado, en 1268,<sup>2728</sup> es posible, como ha sugerido la historiografía, que el monarca en persona presidiera las exequias,<sup>2729</sup> como también es verosímil según dijo J. J. Piquer, que ennoblecieron el cortejo tanto Alfonso X, el Sabio, como su esposa, Violante de Aragón, quien habría de dictar el testamento ya referenciado estando en Lleida a los pocos días.<sup>2730</sup>

Los *statuta* emanados del Capítulo General Cisterciense recogían, desde 1180, la excepción para reyes y reinas a la estricta reglamentación de la Orden contra la sepultura de laicos en sus iglesias.<sup>2731</sup> Ciertamente es, sin embargo, que la materialización de este privilegio iba generalmente vinculada al ejercicio de una donación sustanciosa. El caso que nos ocupa debió llevar aparejada la renovación de toda la cabecera o, por lo menos, su adecuación a la recepción de difuntas tan insignes. Violante de Hungría había dispuesto, al fin y al cabo, enterrarse en el ábside mayor, delante del altar de santa María, según una praxis que antes de ella pusieron en práctica otras mujeres de origen nobiliario, como la condesa Aldonza, fundadora del monasterio cisterciense femenino de Santa María de San Salvador de Cañas, quien a principios del siglo XIII decidía ubicar su tumba también al interior de la nave de la iglesia, de cara al altar.<sup>2732</sup> A ello obedecieron las cuantiosas sumas que la propia reina lega en sus últimas voluntades y, sobre todo, las que facilitan sus parientes *ad opera*. De ellas, la más significativa fue la obrada por Alfonso X, el Sabio, y Violante de Aragón, aunque el favor de su marido también fue ininterrumpido hasta 1273 e, incluso, cuando redacta nuevo testamento en 1272, con un legado de dos mil maravedíes de oro para las obras del monasterio.

El reguero constante de dejás y la decisión de Violante de Hungría supusieron, probablemente, un replanteamiento del proyecto inicial y el embellecimiento del templo según el gusto del nuevo lenguaje gótico que paulatinamente irá imponiéndose. A la sazón se contemplaría seguir con el recrecimiento de los muros de la iglesia, y se optaría por reemplazar las techumbres provisionales de material efímero por cubriciones de crucería tanto en el ábside mayor como en el transepto y la nave. Ello conecta, por tanto, sus bóvedas, el arco triunfal del

---

<sup>2727</sup> "Trasladada doña Yolanda, Reina de Aragón, y Sancha hija suya, año del Señor de 1275" [Trad. Autora]: PASQUAL, 1800, p. 44.

<sup>2728</sup> MIRET, 1918, p. 413.

<sup>2729</sup> PIQUER I JOVER, 1978, p. 97; PIQUER I JOVER, 1990, p. 97; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 44.

<sup>2730</sup> PIQUER I JOVER, 1978, p. 97; PIQUER I JOVER, 1990, p. 97.

<sup>2731</sup> WADDELL, 2002, p. 88; GAJEWSKI, 2005, p. 56.

<sup>2732</sup> BAURY, 2012a, p. 78. Sobre las estipulaciones cistercienses para el entierro de laicos al interior de las iglesias monásticas: HALL, 2005, p. 363-372; HALL, *et al.*, 2005, p. 373-418. Para el caso de los entierros regios al interior de la iglesia de Las Huelgas de Burgos con la discusión pertinente con bibliografía ampliada sobre la organización de las sepulturas en los distintos espacios, sus traslados y los ritos litúrgicos a ello asociados: SÁNCHEZ AMEJEIRAS, 2006, p. 289-315; ALONSO, 2009, p. 342-350.

ábside central, los torales del crucero, el cimborrio sobre el transepto y la escalera de caracol que le da acceso (Fig. 6.47, 6.50), así como los cierres de los tramos más orientales de las naves al período que, como ha señalado E. Liaño, bien pudo circunscribirse entre las donaciones regias más tempranas de mediados del siglo XIII y la que realiza Jaime I, el Conquistador, a la continuación de las obras en 1272.<sup>2733</sup> Este último legado “*ad opus clausure*”<sup>2734</sup> pudo pensarse para la obra del claustro y no necesariamente debe interpretarse, como se ha sugerido,<sup>2735</sup> a un deseo de proseguir los trabajos en la cubrición en las naves, tal y como, por otro lado, podría denotar la clave de bóveda del segundo tramo con las armas de la casa real (Fig. 6.125);<sup>2736</sup> abovedamiento que, en todo caso, se intuye lento y prolongado, por lo menos hasta principios del trescientos por la presencia en la clave de la bóveda del último tramo del emblema de las abadesas de la familia de Anglesola (Fig. 6.126), las cuales ejercerán, empezando por Blanca de Anglesola, diversas prelaturas a lo largo de esa centuria.<sup>2737</sup>

La donación menos específica de la pareja regia castellana de quinientos maravedíes alfonsinos a las obras del cenobio bien pudo abarcar trabajos que rebasaran el conjunto del templo como, por ejemplo, el abovedamiento de las galerías claustrales que pudo haberse iniciado antes de alcanzar la mitad del doscientos. De hecho, los soportes que hacia el interior recogen los nervios y fajones de las bóvedas son ménsulas tronco-piramidales lisas, muy similares en sus hechuras a las que sostienen el arco triunfal del ábside mayor (Fig. 6.55, 6.64). Por su parte, el recrecimiento de los muros del templo predispuso la decoración exterior del ábside central con una serie de ménsulas dónde se representa un elenco de personajes que recorren los distintos estamentos sociales y entre los que destaca un obispo mitrado, de la misma mano que talló algunos de los canecillos que se colocaron al exterior de la iglesia monástica de Santes Creus, a la altura de los pies (Fig. 6.127-6.128).

Si la iniciativa de tan célebres benefactores supuso impulsar de manera extraordinaria el cambio de proyecto de nuevo abovedamiento y la terminación del conjunto monástico inicialmente previsto, tan justo o más es vindicar la responsabilidad que la comunidad de Vallbona tuvo en el desarrollo constructivo y decorativo del monasterio. Precisamente, a la

<sup>2733</sup> LIAÑO, 2017, p. 222.

<sup>2734</sup> UDINA, 2005, p. 146.

<sup>2735</sup> LIAÑO, 2017, p. 228-229.

<sup>2736</sup> Nada impide pensar, de todos modos, que la fase de abovedamiento alcanzara el segundo tramo de la nave antes de 1272 y que el montante de alguna donación anterior de Jaime I, el Conquistador, revirtiera igualmente en ello.

<sup>2737</sup> PUIG I CADAVALCH, *et al.*, 1909-1918 (1983), III, p. 410; LLADONOSA, 1957, p. 86; PIQUER I JOVER, 1978, p. 139; PIQUER I JOVER, 1983, p. 73; PIQUER I JOVER, 1990, p. 139; PIQUER I JOVER, 1993, p. 66; GONZALVO, 1997, p. 576; GONZALVO, SANS I TRAVÉ, 1998, p. 105; PETIT, 2005a, p. 75; PETIT, 2005b, p. 76; SANS I TRAVÉ, 2010, p. 246; LIAÑO, 2017, p. 233.

persona que dirigió el cenobio en el momento en que se gestan estas nuevas campañas, Eldiarda de Anglesola, pudo rendirse especial homenaje con la losa sepulcral más antigua de las que se preservan todavía en la sala capitular (Fig. 6.129). La efigie allí representada es notoria, en la literatura histórica y artística, por lucir en la cabeza un atributo que, aunque semejante a una corona,<sup>2738</sup> recientemente se ha sugerido no es otra cosa que un tocado de época,<sup>2739</sup> lo que vendría a evidenciar su ascendencia noble. Por el contrario, se ha puesto el énfasis muy sugestivamente en la corona que porta la imagen de la abadesa mística de Vallbona, atribuida a Pere Johan, y que significaría su valencia como un personaje que representaría la regalidad no civil, sino espiritual.<sup>2740</sup>

Aunque la elección de este tipo de adorno podría intuirse un poco atrevida para el Medievo, no es menos cierto que los angelillos que la circundan tanto como el simbolismo de pureza de los lirios a su derecha, se prestan a reforzar el valor místico y escatológico de esta iconografía que bien podría considerarse una recreación simbólica del ritual de la bendición, en virtud del cual, las abadesas perpetuas prestaban obediencia pública a la Santa Sede. De hecho, tanto el báculo como el libro de la Regla, es decir, las insignias características de su cargo, que la prelada sostiene aquí con ambas manos, le eran entregadas precisamente en el momento en que el oficiante la bendecía en nombre del papa. No es menos sugerente, tampoco, que el ángel posado sobre su cabeza porte en la diestra un elemento circular que bien podría asociarse a la dicha corona y que, en su gesto, vendría a encarnar alegóricamente el acto mismo de la bendición. Ocurre, además, que como suscribe J. J. Piquer, era a razón de este rito que en Vallbona se realizaba la solemnidad de entrega del “cabasset”, esto es, la entrega de las llaves del cenobio con las que la abadesa, acompañada por dos ancianas de su congregación, procedía a abrir y cerrar la puerta del monasterio.<sup>2741</sup> Pudiera ser, en alusión a ello, que unas llaves mayúsculas sean portadas por el ángel que sobre una mensulita aparece a la derecha de la prelada en la losa.

De su pertenencia a la casa de Anglesola dan cuenta los emblemas heráldicos distintivos de esa dinastía que se disponen alrededor de la figura. Su identificación con Eldiarda de Anglesola, como con el resto de múltiples candidatas hasta ahora consideradas se dirá, de entrada, controvertida, justamente por la cantidad de propuestas.<sup>2742</sup> Quizá algún apunte de

---

<sup>2738</sup> La opinión consensuada de que se trata de una corona nos remite al juicio del cronista M. R. Zapater quien decía “la corona que se ve esculpida en el sepulcro significa, dice, la sangre real de quien descienden los Ramírez de Navarra”: PASQUAL, 1837 (1991), p. 11.

<sup>2739</sup> LIAÑO, 2017, p. 238.

<sup>2740</sup> PIQUER I JOVER, 1978, p. 26; PIQUER I JOVER, 1990, p. 26.

<sup>2741</sup> PIQUER I JOVER, 1978, p. 25; PIQUER I JOVER, 1990, p. 25.

<sup>2742</sup> Las primeras propuestas, desde J. Pasqual, -quien a su vez seguía a M. R. Zapater-, hasta J. Lladonosa, abogaban por la identificación con Oriá Ramírez (PASQUAL, 1837 (1991), p. 11; BERGADÀ, 1928, p. 32; LLADONOSA, 1957, p.



tipo estilístico podría, sin embargo, arrojar algo de luz sobre ese misterio. La destreza del escultor para con el relieve es más bien deficiente, resolviendo el volumen con unas pocas incisiones, y el mayor éxito plástico se confía al detallismo con que se resuelven algunos elementos tal que el borde inferior de la cofia, la corona o las alas de los ángeles. Con todo, algunos rasgos emparentan la losa funeraria, no sólo con algunos de los canecillos de la cornisa del ábside mayor de Vallbona, sino también con la escultura de los portales de dos iglesias urgelitanas que se tiene de la segunda mitad del siglo XIII, esto es, Santa María de Verdú y Santa María de Vilagrassa y, por tanto, de un momento coincidente con la defunción de Eldiarda de Anglesola en 1267. Sendas portadas, abocinadas, presentan una colección de capiteles con decoración figurada. Sus personajes con los rostros ovalados, grandes ojos almendrados y los rasgos faciales insinuados, como en Vallbona, de forma sumaria, así como una cierta identidad en la configuración de las alas de los seres angélicos a partir de una cuartilla de circulillos en la parte superior que contrasta con el resto de la superficie inferior recorrida por una sucesión de incisiones longitudinales, hablan de una cierta afinidad para con la efigie de Vallbona y encarnan la máxima tanta veces observada en el proceso constructivo y decorativo del monasterio y que personifica, a la vez, la voz y compromiso de sus religiosas, esto es, de las que fueran sus responsables en más y mayor medida, sobre el recurso a artífices que trabajan y se forman en el entorno más cercano.

---

99), hasta llegar a la sugerencia alternativa de J. J. Piquer, con la que se conviene (PIQUER I JOVER, 1978, p. 26-27; PIQUER I JOVER, 1990, p. 26-27), sobre Eldiarda de Anglesola, que defiende también N. Petit (PETIT, 2005a, p. 76) para después proponer ella misma que se trata más bien de Berenguela de Anglesola (PETIT, 2005b, p. 67), quien fuera *domina* y no abadesa de Vallbona; todo y viéndose cuestionada la identidad otra vez recientemente con la asociación de parte de E. Liaño con Blanca de Anglesola (LIAÑO, 2017, p. 239).

## Conclusiones

- La comunidad de anacoretas liderada por Ramón de Anglesola e instalada en Vallbona observó ya en vida todavía de su líder una cierta observancia cenobítica pero no de signo cisterciense sino benedictino.
- La génesis de la observancia cisterciense de Vallbona y de la creación de un monasterio femenino y no dúplice se debe a la voluntad del rey Alfonso II, el Casto.
- El papel de la reina Sancha de Castilla como promotora, se debe circunscribir al de donante, y gravita en torno a la primera dotación importante de capital para la constitución del temporal del cenobio, más que no como patrona de la construcción de la fábrica monástica.
- Tanto Berenguela de Anglesola como Oria Ramírez jugaron un papel fundamental en la administración del patrimonio del cenobio, como en la gestión para incrementar su temporal.
- Las razones para la fundación de Vallbona como realidad cenobítica cisterciense femenina se hallan en la cualidad esencialmente recentralizadora del Císter y en su conjugación con las políticas de reunificación territorial que definen el reinado de Alfonso II, el Casto.
- Estas motivaciones se pueden extrapolar a la fundación de otros monasterios femeninos cistercienses de la Corona de Aragón como los de Sant Hilari de Lleida, Santa Maria de les Franqueses y Santa María de Casbas, entendiéndose como una reacción de sus fundadoras, Elvira de Subirats, Dolça de Foix y Oria de Entenza y, con ellas, de los soberanos condales, a esa estrategia político-religiosa recentralizadora de la monarquía que se vehicula a través de la insitución de casas monásticas femeninas del Císter.
- Aunque la fundación de una nueva casa monástica cisterciense femenina no tenía por qué comportar el necesario desplazamiento de religiosas desde una comunidad-madre a la nueva institución, en los casos tanto de Vallbona como de Santa María de Trasobares sí pudo obrarse el traslado de sus abadesas por influencia, en la fundación de ambos, de Alfonso II, el Casto.
- Las divergencias planimétricas de la fábrica conventual para con las que tradicionalmente se atribuyen a la arquitectura cisterciense están justificadas por las restricciones de la *cura monialum* y la clausura, la cualidad femenina de la comunidad y sus relativas menores necesidades de monumentalización de las estructuras, así como por condicionantes de tipo orográfico.
- El estudio formal de la arquitectura y de la escultura ha servido a constatar todas las suposiciones anteriores, así como a clarificar los roles en torno a la promoción artística de sus diferentes protectores. También ha permitido ciertas acotaciones cronológicas en torno a las cronologías constructiva y decorativa, así como extraer ciertas conclusiones que permiten hacer recaer el patronazgo de la construcción y decoración mayormente sobre sus *dominae*, abadesas y comunidad de religiosas.
- Decididamente la decisión de Violante de Hungría de inhumarse en Vallbona responde a su intención de modular la *memoria* propia y familiar mediante un modelo simbólico intergeneracional de asociación de los mismos valores entre abuelas, madres e hijas.
- Los programas figurativos y decorativos pensados por y para la comunidad permiten relacionarlos con una intención de la congregación de religiosas por construir la *memoria* de todas ellas, como comunidad de forma colectiva. Aunque se intuye que esto no es específico de la realidad monástica femenina cisterciense, la observancia de la espiritualidad del Císter sirve a que los valores que definen la *memoria* colectiva de la comunidad deriven de sus mismos principios espirituales.



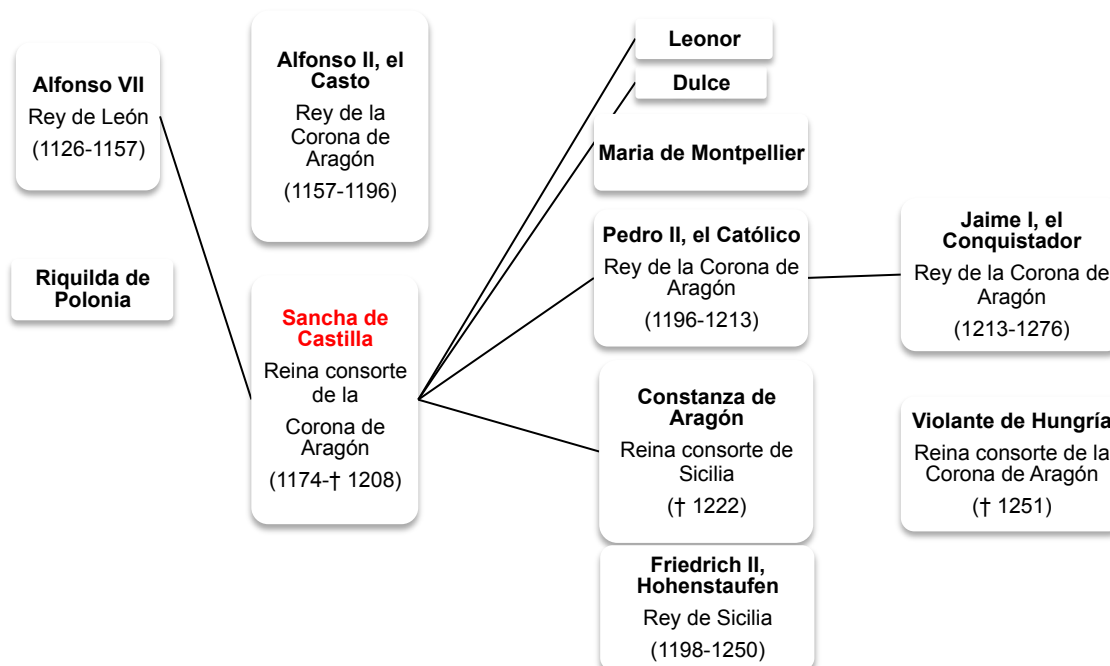
*¿Qué es la vida? Un frenesí.  
¿Qué es la vida? Una ilusión.  
[...] y el mayor bien es pequeño:  
que toda la vida es sueño,  
y los sueños, sueños son.*

Soliloquio del Príncipe Segismundo.  
Pedro Calderón de la Barca,  
*La vida es sueño.*





## 7. Santa María de Sigena: cuna del empoderamiento de Sancha de Castilla



### Presentación del caso: premisas

El monasterio femenino Hospitalario de Santa María de Sigena (Aragón) es célebre por las pinturas murales que decoran su sala capitular, inscritas en las problemáticas propias del llamado “arte 1200”. Del conjunto arquitectónico y su decoración pictórica se ha especulado que la promoción pudiera atribuirse a la reina de la Corona de Aragón Sancha de Castilla, o bien, a su hija, Constanza de Aragón. Constituido como un priorato sanjuanista de mujeres bajo la supervisión de la máxima autoridad Hospitalaria en tierras de Cataluña y Aragón, la Encomienda de Amposta (Tarragona), su proceso fundacional arranca en 1184 y se dilata hasta 1188. El monasterio acogió el panteón donde fueron sepultados algunos miembros de la casa real aragonesa, contó con la oblación de la infanta aragonesa Dulce y la residencia temporal entre sus muros de sus hermanas Constanza de Aragón y Leonor.

### Preguntas

- ¿Existieron múltiples motivaciones detrás de la fundación del priorato? ¿Fueron estos intereses individuales o de varios? ¿Debería leerse el proceso fundacional como una iniciativa colectiva?
- ¿Arranca la construcción de una nueva fábrica monástica tan pronto como aprobada y confirmada por las autoridades sanjuanistas la fundación? ¿Fue Sancha de Castilla su promotora? ¿Se dedicó la reina a administrar el temporal del monasterio en calidad de *domina*?
- ¿Deben distinguirse varias campañas edilicias en la construcción de la iglesia y las dependencias claustrales? Si fue así, ¿Se distanciaron demasiado ambas fases? ¿Se pueden extraer conclusiones del estudio de la arquitectura sobre la decoración pictórica? ¿Hay indicios documentales de que Sancha de Castilla fuera la promotora de las pinturas? ¿Y materiales? ¿Los hay sobre su hija Constanza?
- ¿Admiten las relaciones tradicionales del estilo de las pinturas con el arte del llamado *Morgan Master* alguna discusión? ¿Es así también para el recurso a modelos sículo-normandos y anglosajones?



## A modo de prólogo...

Aplaudiría Friedrich von Schiller, prerromántico alentador del *Sturm und Drang*, la intuición en reconocer que genio y sensibilidad son más valiosos que una memoria ejercitada. Lo celebraría, desde luego, en atención a una manifestación artística que, en tanto creación, es susceptible de un juicio estético, como el desencanto de Roberto Longhi por el arte Bizantino o el rechazo de John Ruskin hacia la miniatura Insular. Todo otro cantar si se pretende historiar, cuando lo que se reputa es la razón de uno mientras se sortea el riesgo de caer en una *imaginativa artificiosidad*. Prueba de ello es que si este relato sobre la génesis y temprano desarrollo del monasterio de Santa María de Sigüenza pretendiera simplemente ser una historia de historias, y con ello bastara una exégesis omnisciente de los diplomas que lo documentan, adolecería, -como fuera criticado al dramaturgo-, los límites del puro conocimiento sensible per se, más aún al confiar su interpretación al historiador y lector contemporáneos. Son estos los límites que propuso su compatriota, el filólogo alemán Hans Robert Jauss, -padre de la teoría literaria de la recepción-, con su concepto de *horizonte de expectativas* y que, al considerarse ante cualquier intento hermenéutico de nuestra parte sobre el monasterio femenino Hospitalario



de Sigena (Los Monegros, Huesca), revelarían cómo el acercamiento del historiador a las fuentes y del lector a este relato estaría mediado por nuestras propias perspectivas sociales y culturales. ¡Valiente esfuerzo, entonces, el de inventariar datos desde la trinchera de lo subjetivo! Y sueña el rey que es rey y con este engaño vive mandando, que diría Calderón...

¿Cómo salvar, por tanto, los prejuicios de nuestros horizontes individuales al estar tan alejados de las preocupaciones socio-culturales que informaron hace ocho siglos la realidad de los agentes involucrados en la gestión, construcción y decoración de Sigena? Siendo conscientes en todo momento de que el bagaje que determina nuestra posición hoy en el mundo afectará tanto a la redacción como a la posterior lectura de este texto. De ahí que, al intentar reconstruir la contribución de Sancha de Castilla (1154-1208), a la creación e impulso de una fundación monástica Hospitalaria, -por la que necesariamente tiene cabida Sigena en este estudio-, y para evitar precisamente el choque de expectativas, esta iniciativa deba leerse no sólo pero sí más allá de los hechos que se originan en sus propias acciones y decisiones, y contemplar desde el principio que se favoreciera deliberadamente el protagonismo participado de sus correligionarios masculinos que, como connatural a la realidad de la reina, sería fundamental para su adhesión, como consorte (1174-1196), a los ideales de su tiempo y de su reino: la naciente Corona de Aragón.

Y sin embargo, que no escape, al mismo tiempo, a nuestras propias intuiciones, lo que podría obviarse quizá por tenerse como un anacronismo más propio de la era postmoderna, esto es, lo genial y lo sensible elogiados por F. von Schiller, de que la reina manejara la tramoya como mujer y, por tanto, con decorado y efectos especiales ideados para una empresa de patrocinio eminentemente femenina y con ello, dispuesta de los recursos intelectuales y materiales para poder ejercer una autoridad que por no masculina nace ya social y jurídicamente desafiada, pero también y simultáneamente, como una obra estimulada para satisfacer sus propias preocupaciones políticas y dinásticas.

## 7.1 Fundación

La razón primera y fundamental, así como aquella que expresan abiertamente los documentos, es que la fundación del monasterio femenino Hospitalario de Santa María de Sigena respondió a la reorganización de las casas de la Orden de San Juan del Hospital (Fig. 7.01). Reestructuración que llevó aparejada la creación de prioratos que observaran la separación de las comunidades femeninas respecto de las masculinas. De hecho, esta misma excusa motiva la intervención del rey de Inglaterra, Henry II, Plantagenêt (1154-1189) en el proceso fundacional del priorato Hospitalario femenino de “Mynchin” en Buckland (Somerset, South West England), que tantas veces ha sido paragonado, en lo fundacional, al de Sigena. Efectivamente, el paralelismo más elocuente y apriorístico que la historiografía ha establecido entre ambos conventos consiste en la razón o motivación para la génesis de sendos prioratos y su sujeción a la Orden del Hospital.<sup>2743</sup> Debería añadirse, sin embargo, que sus procesos fundacionales comparten otra analogía, esto es, que en los diplomas que los documentan se hace constar a las claras ese motivo. Los que afectan a Sigena son meridianamente explícitos o, más en concreto, uno de ellos, el fechado en octubre de 1187.<sup>2744</sup> Allí los hermanos Hospitalarios se comprometen a realizar una serie de donaciones a Sancha de Castilla, “de tal modo que construyas y establezcas en el lugar de Sigena, una casa de Dios y hospital dónde todas las hermanas que, bajo la tutela de Amposta, quienes se ofrecen a sí mismas al Hospital, puedan reunirse y establecerse y deban ser capaces de habitar allí viviendo juntas”.<sup>2745</sup> Más claro no se puede decir.

Uno debe cuestionarse, sin embargo, sobre las circunstancias que propiciaron la preocupación tanto del rey inglés como de la reina de Aragón para abrazar la causa reformista para la renovación de las comunidades Hospitalarias mediante la segregación de hombres y mujeres. Más aún, conviene preguntarse sobre el por qué de una cuasi “coincidencia” temporal entre la fundación de Buckland y la de Sigena e incluso sobre la posibilidad de que el motor de tales iniciativas fuera, en realidad, una decisión colegiada que involucrara los intereses de otras partes, en particular de la Orden Hospitalaria. Parecería sensato, además, averiguar hasta qué punto lo contenido en la propia documentación responde de facto a dichas cuestiones, y si la coyuntura histórica de ambos reinos permite inferir el resto del alcance total de tanta incógnita. Resulta que indagando en el trasunto histórico uno puede llegar a descubrir que la dicha

---

<sup>2743</sup> SCHULLER, 1994, p. 15, 18; BOM, 1994, p. 92.

<sup>2744</sup> Vid Anexo 7.1, PJ 7.02.

<sup>2745</sup> “(...) tali videlicet modo quod vos construatis et faciatis in loco illo de Sexena, domum Deo et Hospitali, in qua omnes sórores que infra baiuliam Emposte se Hospitali obtulerint recipiantur et statuantur et possent ibi habitare in unum (...)”: Vid Anexo 7.1, PJ 7.02.

reforma fue, en realidad, un pretexto o, más bien, una posible forma de dar salida a preocupaciones mayores tanto de la reina como de los Sanjuanistas.

De ahí que, metodológicamente, para subir el primer escalón quepa alzarse del suelo que representa cierta realidad documental y abandonar la propuesta tradicional que ciñe la fundación de Sigena a las ceremonias del 21-23 de Abril de 1188; tesis recogida por Fr. J. J. Moreno, quien fuera prior y primer cronista del monasterio a principios del siglo XVII, y abanderada después por los historiadores de época moderna Fr. M. A. Varón y M. de Pano,<sup>2746</sup> aunque superada ya por K. Schuller quien atendió con reticencia a lo anecdótico del relato del primero, sobretodo por su recreación en los detalles, para acabar concediéndole cierta veracidad a la luz de los documentos originales preservados.<sup>2747</sup> En su lugar, y considerando precisamente la evidencia documental contemporánea al momento de la fundación que se ha conservado, parece más verosímil admitir se tratara, en realidad, de un proceso fundacional como el de Buckland, esto es, -como se verá-, complejo y dilatado en el tiempo. Tan largo e intrincado que los diplomas que lo documentaron fueron cuatro y se emitieron a lo largo de cuatro años.<sup>2748</sup>

### **7.1.1 Las 4 cartas fundacionales: ¿Sancha de Castilla fundadora?**

Arranca la primera de las cartas en junio de 1184 y atestigua literalmente como Sancha de Castilla, con la aprobación de Armengaud de Asp, prior del priorato Hospitalario de Saint-Gilles (Toulouse, Francia) y de Pedro Jiménez, Maestro de Amposta,<sup>2749</sup> dona a Ramón de Canet, Maestro del Temple en Provenza, a Ramón de Cubells, castellano o preceptor de Monzón, y a otros hermanos Templarios, el castillo y villa de Santalecina (San Miguel de Cinca, Huesca), con todos sus términos y pertenencias, tal y como ella los poseía por los hermanos

---

<sup>2746</sup> MORENO, s.a. b, cap. 24-28; MORENO, s.a. e, cap. 24-28; VARÓN, 1773-1776, I, p. 47-63; PANO, 1882, p. 104-107; PANO, 1882 (2004); PANO, 1183.

<sup>2747</sup> SCHULLER, 1994, p. 22. Por supuesto, no ha lugar dar cabida a las tesis que informan las razones para la fundación del priorato en los supuestos milagros de traslación de una imagen mariana y que todavía recogía una parte de la historiografía: ARRIBAS, 1975; PALACIOS, 1980; como por otro lado, no podía ser de otro modo en tal que profundos conocedores de la obra histórica y documentada de Santa María de Sigena.

<sup>2748</sup> A A. Ubierto Arteta y a K. Schuller se debe la primera desambiguación de las fuentes de época moderna y el primer estudio crítico de los documentos fundacionales de Sigena: UBIETO ARTETA, 1966b; SCHULLER, 1994, p. 14-16. Es también imprescindible a nivel documental el estudio de R. Sáinz de la Maza (SÁINZ DE LA MAZA, 1998). Todas las cartas fundacionales de Sigena han sido estudiadas ya en profundidad (UBIETO ARTETA, 1966b; SCHULLER, 1994; MCKIERNAN 2005; GARCÍA GUIJARRO, 2006a; GARCÍA GUIJARRO, 2006b), aunque a menudo extrayéndose conclusiones distintas a las que aquí se defenderán.

<sup>2749</sup> Así como con el consenso de otros tantos hermanos Sanjuanistas, esto es, de Portuleso, castellano o preceptor de Amposta, y Rodrigo, comendador de la encomienda hospitalaria de Calatayud: Vid Anexo 7.1, PJ 7.01.

del Hospital, así como las casas, campos y otros legados que los Sanjuanistas poseen en el *pueyo* de Monzón (Cinca Medio, Huesca), cuartel general de los Templarios en Aragón. Más que una donación, la transacción es, en realidad, una permuta, porque como contraprestación Ramón de Canet cede las iglesias de Sena y de Sigena, con todas sus posesiones y derechos, tal y como el Temple los tenía, a la propia Sancha de Castilla y a los hermanos Hospitalarios. Este documento da a entender que la propiedad eminente de Santalecina era de la Orden del Hospital y no de la reina, lo que explica mejor la siguiente carta.

El segundo diploma no se emite hasta octubre de 1187 y con ello se revela, en primera instancia, que la fundación por lo pronto se ha retrasado. El instrumento hace explícita la motivación fundamental detrás del arreglo de 1184: la fundación de un priorato femenino Hospitalario.<sup>2750</sup> El documento ofrece, sin embargo, otros tres datos casi tanto o más importantes. El primero, que la operación la tramitaban “a causa de repetidos requerimientos que el Maestro del Hospital de Jerusalén hizo desde allí”.<sup>2751</sup> Se manifiesta, por tanto, que a los máximos dirigentes Sanjuanistas les urgía que se materializase el proyecto fundacional. En segundo lugar, se dice que era ya intención de Sancha de Castilla la adquisición de las iglesias de Sena y de Sigena, no explícitamente, pero sí de forma tácita pues comenta el donante, Armengaud de Asp, que le donan el castillo de Santalecina por si ella, por sí misma, no fuera capaz de adquirir para el Hospital las dichas iglesias. Y tercero, se comprometen a donar a la reina la propiedad eminente de las iglesias cuando se haya hecho efectiva la compra. Lo formulan como si se las donaran en aquel momento pero la siguiente carta revela que es tan sólo un compromiso.

Así, la tercera pone de manifiesto que la generosidad Sanjuanista no es gratuita, de modo que en marzo de 1188, es decir, todavía unos meses después, Sancha de Castilla permuta la masía de Codogn a cambio de hacerse ella con el dominio de las villas de Sena, Urgellet, Santalecina y la de Sigena con su monasterio.<sup>2752</sup> Se deduce, por tanto, que la reina decide tener iniciativa y adquirir las propiedades que le permitirán conseguir de los Templarios la propiedad sobre las iglesias, y de los Hospitalarios el alodio sobre el que se alzaría el convento y los dos que formarán parte de su temporal como primera dote.

La cuarta carta indica que la reina debió hacer efectiva finalmente la permuta, pues para el 6 de octubre de 1188,<sup>2753</sup> cuando se emite el instrumento, no sólo ya se ha fundado el

---

<sup>2750</sup> Vid Anexo 7.1, PJ 7.02.

<sup>2751</sup> Vid Anexo 7.1, PJ 7.02.

<sup>2752</sup> Vid Anexo 7.1, PJ 7.03.

<sup>2753</sup> Vid Anexo 7.1, PJ 7.04.

priorato en Sigena, -en el diploma de marzo de 1188 ya se hablaba de monasterio-, sino que Sancha de Castilla había encargado a Ricardo, obispo de Huesca (1187-1201),<sup>2754</sup> la redacción de una nueva regla monástica, a observar específicamente por las religiosas Hospitalarias de Sigena,<sup>2755</sup> y que en esa fecha la aprobaba Armengaud de Asp, sancionando junto a un grupo de representantes Sanjuanistas de allende que la reina hubiera instituido el priorato.

### 7.1.2 Sobre las razones: examen de viejos supuestos y nueva propuesta

El profundo conocimiento de A. Ubieto Arteta de la realidad histórica aragonesa le permitió conjeturar sobre las razones para la fundación de Sigena se basaran en la importancia geográfica del enclave tras la conquista del Bajo Aragón por el rey Alfonso II, el Casto (1164-1196), -marido de Sancha de Castilla-, entre 1168 y 1169, tanto para que el monasterio sirviera de residencia a la corte, por entonces todavía itinerante, al hallarse en un punto equidistante con respecto a las principales ciudades del reino, esto es, Zaragoza, Huesca, Barbastro y Lleida, como para que se constituyera en un “foco repoblador de primera magnitud”.<sup>2756</sup> Como el mismo autor plantea, ciertamente, los antiguos monasterios benedictinos del norte pirenaico y las nuevas fundaciones cistercienses difícilmente podían asumir toda la labor repobladora, e incluso las condiciones climatológicas y edafológicas que aduce para justificar la elección del lugar por su escasa demografía, -en un lugar desértico y pantanoso-, son también plausibles si se considera que ello añadiría cierta urgencia para la ocupación de la región.<sup>2757</sup>

No obstante, conviene recordar que los términos de Sena y Sigena pertenecían ya a la Orden de San Juan del Hospital desde 1157<sup>2758</sup> y que el asentamiento allí de una encomienda Sanjuanista masculina, así como la presencia Templaria en el lugar, -a quien correspondía la propiedad sobre sus iglesias según atestigua el primer diploma fundacional de Sigena-, habrían propiciado por sí mismos un cierto ánimo repoblador en los veintisiete años que precedieron al intercambio religioso y territorial que registra ese mismo documento de 1184. No obstante, las tesis de A. Ubieto Arteta, lejos de denostarse completamente, hallan fundamento en el conglomerado histórico del que era buen conocedor y que, aunque no desarrolló suficientemente para justificar la fundación de Sigena, cabe volver a poner en valor para

---

<sup>2754</sup> DURÁN, 1985.

<sup>2755</sup> DURÁN, 1960.

<sup>2756</sup> UBIETO ARTETA, 1966b, p. 15-20.

<sup>2757</sup> UBIETO ARTETA, 1966b, p. 17.

<sup>2758</sup> MIRET, 1910, p. 72-73.

comprender cómo, en realidad, desde los tiempos del conde de Barcelona Ramón Berenguer IV (1113/1114-1162), los soberanos ya se beneficiaban de la contribución de los Hospitalarios a la reorganización de los territorios recién incorporados al reino de Aragón y a los condados catalanes, así como también para esclarecer si en el último cuarto del siglo XII la relación de los soberanos catalano-aragoneses con la Orden de San Juan del Hospital se asentaba en las mismas premisas y sólo en ellas.

### **7.1.2 a) La cuestión política: Villanueva de Sigena como emplazamiento ideal para el intercambio bilateral de bienes por auxilio militar y repoblación del territorio de frontera**

Aunque el fermento que indujo al nacimiento de la Corona de Aragón como entidad territorial y jurisdiccional se halla en los acuerdos matrimoniales pactados en 1137 y el casamiento en 1150 de Petronila Ramírez, reina de Aragón (1157-1164), con Ramón Berenguer IV, conde de Barcelona (1131-1162) y *princeps* de Aragón (1157-1162), la unión dinástica del Reino de Aragón y del Condado de Barcelona no se verá culminada hasta 1164, cuando su hijo, Alfonso II, el Casto, tras la renuncia de su madre al reino aragonés, con la potestad para gobernar que ya le había transferido su padre en virtud de su testamento en 1162, adquiere el pleno dominio jurídico de la Corona de Aragón. Con este monarca se inició un proceso de definición, -indiferenciada-, política y, especialmente, legislativa de sus territorios, y que se verá plasmada tanto en la temprana confirmación de los Fueros de Zaragoza (1162), como en la promoción de la compilación del *Liber Feodorum Maior* (1192).<sup>2759</sup>

Coincidió, además, buena parte de este proceso con un período dónde el crecimiento de la importancia de las ordenes militares en los territorios que constituirán el reino fue considerable,<sup>2760</sup> gracias, precisamente y seguramente, a la integración del fin último de esas mismas instituciones religioso-militares, esto es, la protección de Tierra Santa, tanto de sus gentes –habitantes, peregrinos y viajeros-, como de los *Santos Lugares* –monumentos, dominios territoriales-, en el ideario propio de la Corona de Aragón y de sus gobernantes, quienes serán, en consecuencia, directamente responsables de amparar esa expansión del Occidente Latino en aquella dirección, -como tantos otros, claro. Sería absurdo obviar, sin embargo, que buena parte de su aparato ideológico fue construido sobre los ideales mismos de sus antepasados y, con ello, cimentado tanto sobre sus acciones para la ampliación y

---

<sup>2759</sup> CARUANA, 1962, p. 73-298; UBIETO ARTETA, 1988.

<sup>2760</sup> LEDESMA, 1960; LEDESMA, 1963; LEDESMA, 1967.

consolidación de los territorios que después conformarán la Corona de Aragón, como sobre las alianzas que las favorecieron, las cuales hunden sus raíces en acontecimientos que tienen lugar casi un siglo antes y que se prolongan décadas después.<sup>2761</sup>

Cierto es, además, que la defensa del Reino Latino de Jerusalén, que resultó consustancial al objetivo propio de los cruzados en la recuperación y conservación cristiana de Tierra Santa ya inmediatamente después de la Primera Cruzada (1096-1099), y especialmente tras la pronta expansión del reino con la conquista de los puertos de Acre (1104), Beirut (1110) y Sidón (1111), y la creación de los estados cruzados del condado de Edesa (1098), el principado de Antioquía (1098) y el condado de Trípoli (1102), se asoció también rápidamente a las mismas ordenes militares.<sup>2762</sup> Con ello en mente, cabe recordar que el ideal cruzado que desde 1095 y hasta los albores del siglo XIII promoverá la guerra santa, fue asimilado en el contexto peninsular al espíritu pío que movía a los gobernantes cristianos a la realización de continuas campañas para la liberación de las tierras bajo mando musulmán, con su consecuente, -y menos desinteresada-, ampliación jurisdiccional. Por otro lado, aceptando que la militarización de las ordenes de caballería sirvió a la defensa hierosolimitana, que esa necesidad de protección del Reino Latino de Jerusalén derivó de la iniciativa cruzada y que ésta fue asimilada simbólicamente a la “reconquista” peninsular,<sup>2763</sup> resulta casi un corolario de ello que el establecimiento de Templarios y Hospitalarios en el espacio bélico del Poniente mediterráneo se convirtiera igualmente en fuente de socorro para las problemáticas regionales.

A pesar de ello, y aunque no existe consenso historiográfico sobre las primeras aportaciones militares de los monjes del Hospital,<sup>2764</sup> -especialmente relevantes para el caso que nos ocupa-, sí son suficientemente representativas de su contribución a la causa peninsular y/o catalana y aragonesa, las donaciones con que Ramon Berenguer IV, el padre de Alfonso II, el Casto, remuneró a los Hospitalarios por su asistencia durante la conquista de Tortosa (1148) y de Lleida (Segrià, Lleida) (1149). Y, es que, aún y cuestionándose su participación activa en la campaña, sobre todo con la donación en 1150 del castillo de Amposta (Montsià, Tarragona) junto con la percepción de las parias por un montante de mil morabetinos anuales, parece fuera de toda duda que los Sanjuanistas fueron beneficiados por el conde con la intención tanto de que procuraran protección al territorio recuperado, como de que

---

<sup>2761</sup> M. L. Ledesma compendió de forma excelente el proceso de asentamiento de las órdenes militares en estas geografías, así como la labor de los reyes de Aragón, antepasados directos de Alfonso II, el Casto, por afianzar las relaciones con ellas: LEDESMA, 1982, p. 25-35.

<sup>2762</sup> RILEY-SMITH, 1986 (2003); RILEY-SMITH, 1997.

<sup>2763</sup> FOREY, 1984a, p. 197-234.

<sup>2764</sup> A. J. Forey discute la problematización sobre la cronología asociada a la militarización de la Orden de San Juan del Hospital que la historiografía coloca alternativamente hacia 1120 o 1160 (FOREY, 1984b, p. 75-91).

garantizaran la recepción del impuesto. Similar fue la magnanimidad de Ramon Berenguer IV para con los Templarios, al resarcirlos por el auxilio prestado en la toma de Miravet (Ribera d'Ebre, Tarragona) en 1153.<sup>2765</sup>

De lo anterior se desprende la naturaleza de una relación bilateral de intercambio establecida entre la casa condal, quien asegura la cesión de amplios dominios y rentas, y las ordenes hierosolimitanas, a quienes se compensa con ello por el apoyo militar y la defensa posterior de los territorios liberados, así como por la ocupación, repoblación y reorganización administrativa que a ello se asocia y que ellas también proveen. Igualmente reveladoras de este tipo de reciprocidad son otras donaciones poco posteriores, realizadas por el mismo conde en beneficio de los Hospitalarios y, en particular, la entrega en 1157 de los lugares de Sena y de Sigena (Los Monegros, Huesca), y los castillos de Cullera (Ribera Baja, Valencia) y de Cervera (Segarra, Lleida) que, junto a otra décima parte de tierras de ocupación musulmana, se cedían previa conquista.<sup>2766</sup>

Sus antepasados, como sus acciones y sus alianzas, constituyen, por tanto, la semilla de la que Alfonso II, el Casto, y su esposa, Sancha de Castilla, con quien contraerá matrimonio el 18 de enero de 1174, harán germinar los fundamentos ideológicos de la naciente Corona de Aragón. De hecho, de la lealtad del rey para con las políticas practicadas por su padre dan cuenta otras tantas donaciones realizadas a favor de las *militia Christi* y, en concreto, de los Hospitalarios, a los que en 1171 volvía a conceder los castillos de Cullera y de Cervera junto a una renta de mil morabetinos a percibir anualmente de las parias, y tomando ésta sólo a título de ejemplo de otros muchos privilegios.<sup>2767</sup> Con ello, Alfonso II, el Casto, como antes Ramón Berenguer IV, seguirá explotando la relación de mutuo beneficio que contemplaba la retribución de los Sanjuanistas mediante concesiones económicas y territoriales, a cambio de la gestión de parte de los monjes de plazas especialmente conflictivas emplazadas en los límites de la frontera con el Islam.

Del contenido del primer diploma de fundación se puede inferir que con la cesión de las iglesias de Sena y Sigena a Sancha de Castilla y, por extensión, a la Orden de San Juan del Hospital, los Hospitalarios querían obtener la total jurisdicción territorial, -que ya poseían desde 1157-, y religiosa sobre dichas villas, mientras que con la entrega del castillo y villa de Santalecina y del patrimonio en Monzón, los Templarios agrandarían el grueso de propiedades

---

<sup>2765</sup> Un estudio en detalle de todas estas donaciones territoriales y jurisdiccionales a favor de Templarios y Hospitalarios de parte de Ramón Berenguer IV: BONET, 1994, p. 33-36.

<sup>2766</sup> MIRET, 1910, p. 72-73.

<sup>2767</sup> Para estas y otras concesiones de Alfonso II, el Casto, a favor de los Hospitalarios: BONET, 1994, p. 36-40.



en el Cinca Medio y, sobretudo, alrededor de la encomienda Templaria de Monzón. Ello, a priori, estaría en consonancia, con la política de la casa real para interceder a favor de los intereses diferenciados de ambas ordenes para redondear sus respectivos patrimonios, y en especial, de los Hospitalarios. Pero, además, con respecto a la mediación de Sancha de Castilla, revelaría sencillamente su adhesión al mismo tipo de política que su suegro primero y su marido después mantendrán con los Sanjuanistas, para seguir facilitando como apuntaba A. Ubieto Arteta, -aunque no exclusivamente-, la gestión repobladora que los del Hospital pudieran estar ya llevando a cabo en las villas de Sena y Sigena desde hacía años; entablando, por tanto, una relación que, por lo menos aparentemente, parece simplemente establecida en términos de aportación bélica y reorganización territorial, aunque sólo en apariencia.

Si se atiende, empero, no solamente a la literalidad del documento de 1184, la defensa y repoblación del lugar de Sigena deben ser tenidas sólo como razones subsidiarias para la fundación. Sobre todo si se considera el contenido de los diplomas posteriores donde se explicita el motivo de reorganización religiosa femenina, así como otros acontecimientos que aunque puedan trascender la política regional de la Corona de Aragón, afectan a la coyuntura internacional religioso-militar de la que intervienen sus gobernantes y, por lo tanto, repercuten directamente en ellos y sus acciones. Con todo, la naturaleza de este tipo de relación de intercambio entre los soberanos catalano-aragoneses y los Hospitalarios, seguramente sí fue determinante no en la fundación de Sigena, pero sí en la elección del lugar donde instalar el monasterio, especialmente apto para dinamizarlo. Al monarca, que ahora lidera la política según las directrices preestablecidas por sus ancestros, le interesa, por tanto, amparar la iniciativa de su mujer y tan pronto como en abril de 1188, en correspondencia seguramente con la ceremonia fundacional del nuevo priorato, Alfonso II, el Casto, da a la "*domui de Xexena*" y a su esposa, "*domne Santie, dilecte uxore mee regine et **dominatrici** predictorum locorum*", el lugar de Cadasnos (Bajo Cinca, Huesca).<sup>2768</sup>

### **7.1.2 b) La cuestión religiosa: reorganización de las Casas de la Orden de San Juan del Hospital**

Se ha anticipado que Sigena y Mynchin comparten, a priori, el ser de fundación real así como su institución en momentos muy cercanos en el tiempo. El origen de Buckland, sin

---

<sup>2768</sup> UBIETO ARTETA, 1972, p. 17, doc. 7.

embargo, se retrotrae hasta William de Erlegh, lord de la casa de Durston, quien utilizó la propiedad para fundar allí entre 1170 y 1180 una canónica agustiniana, dotando ricamente a la comunidad<sup>2769</sup> por remedio de las almas del rey inglés, -Henry II, Plantagenêt-, de su mujer, la reina Éléonor de Aquitaine, su hijo, Henry, y el resto de su progenie, evidenciando así, sus vínculos con la casa real inglesa. Con todo, el cronista del siglo XV John Stillingflete se hará eco de un turbio suceso que involucra el asesinato del senescal del rey y que conduce al monarca a asumir la expulsión de los canónigos de Buckland y la donación de Mynchin de parte de William de Erlegh a la Orden Hospitalaria hacia 1180, contando, por supuesto, con el consentimiento del rey,<sup>2770</sup> y con la intención de instalar allí una casa de monjas hospitalarias; donación que atestigua Reginaldo, obispo de Bath, en una serie de cartas y que confirma en 1186, concediendo ya todo el protagonismo de la iniciativa a Henry II.<sup>2771</sup>

En realidad, la donación efectiva y a perpetuidad de la antigua canónica agustiniana de Buckland a los Hospitalarios la realizará el mismo monarca, como acordado con el prior del Hospital en Inglaterra, Garnier de Nablus, en 1185, especificando en el documento las razones concretas, esto es, “*ad collocandas et sustentandas memoratas sorores*”, o la reunión bajo una misma casa de todas las hermanas de la Orden de San Juan que hasta entonces cohabitaban con sus homólogos masculinos en diversas encomiendas inglesas.<sup>2772</sup> Así, para cumplir con la primera motivación de la empresa, esto es, “*ad collocandas*”, en 1186 el mismo Garnier de Nablus procede al traslado de ocho hermanas de siete diversas casas para dar origen a la comunidad femenina de Buckland. Todas ellas, hermanas profesadas, que se colocarán bajo la tutela de Fina, quien fuera la primera priora. En cambio, para poder formalizar el segundo requisito o “*sustentandas*”, el prior Hospitalario promueve el establecimiento simultáneo en Buckland de una encomienda masculina a quien se confía la custodia de las “*memoratas sorores*”.<sup>2773</sup>

---

<sup>2769</sup> Con la capilla de Durston (Taunton, Somerset) y las iglesias de Petherton (Somerset), Bekynton (Mendip, Somerset) y Kilmerston (Somerset), con sus posesiones y privilegios: STRUCKMEYER, 2006, p. 89-112.

<sup>2770</sup> JOHN STILLINGFLETE, s.a., f. 153v. Quiero agradecer a John McNeill su ayuda y mediación para facilitarme la consulta del material manuscrito de contenido litúrgico relacionado con el extinto priorato de Buckland conservado en la Society of Antiquaries (London) que, aunque interesantísimo, no arrojó resultados especialmente significativos para enriquecer el estudio del caso de Sigena.

<sup>2771</sup> *Cartulary of the Hospitaller priory at Buckland*, s.a., f. 1r-1v, 3r-3v.

<sup>2772</sup> “*Ita quod prior hospitalis conventionavit michi quod in nulla alia domo sua in Anglia retinebit sórores ordinis sui nisi in predicto domo de Bochland quare volo et firmiter precipio quod domus hospitalis Jerusalem et fratres in ea deo servientes omnia predicta habeant et teneant in libera et perpetua elemosina ad collocandas et sustentandas memoratas sorores (...)*”: *Cartulary of the Hospitaller priory at Buckland*, s.a., f. 2r, 2v. Cfr. *Cartulaire général de l'ordre des Hospitaliers de S. Jean de Jérusalem, 1100-1310, 1894-1906*, I, N. 1093.

<sup>2773</sup> Se citan todos sus nombres, Melisenda de Standon (Hertfordshire), Johanna de Hampton (Middlesex), Basilia de Carbrooke (Norfolk), Amabilia y Amicia de Shingay (Cambridgeshire), Cristina de Hogshaw (Buckinghamshire), Petronella de Gosford (Oxfordshire) e Inés de Cianfield (Oxfordshire): JOHN STILLINGFLETE, s.a., f. 153v.

Algo similar ocurrió en Sigena y así se consigna en el documento fundacional de octubre de 1187 pues se impondrá como responsable de velar por la supervivencia de la comunidad al Maestro de la encomienda de Amposta, quien sólo cuando la situación lo requiera, deberá solventar la manutención de sus hermanas: “Si, en cambio, la arriba mencionada casa en cualquier caso permaneciera en tal grande necesidad, como a veces ocurre, déjala bajo la provisión del Maestro que venga en su auxilio y piadosamente alivie su carga”.<sup>2774</sup> A. Forey y M. Bom han estudiado que, al margen de su entrega a la causa de asistencia hospitalaria, después de la militarización de la orden Sanjuanista hacia mediados del siglo XII, lejos de participar de las acciones bélicas o del esfuerzo cruzado, la atracción femenina para habitar encomiendas masculinas o ingresar en los prioratos de mujeres que surgirán en el último cuarto de la misma centuria, se reducirá a las expectativas familiares para que las donadas puedan vivir bajo la asistencia espiritual y económica que proveerán sus homólogos masculinos.

Por contrapartida, el interés que estimula a los Hospitalarios también es, en última instancia, de carácter más mundano que religioso, pues los Sanjuanistas, a diferencia de sus homólogos contemporáneos Templarios y cistercienses, carecían de un subministro específico de recursos diverso de las donaciones ex profeso, y por ello, ciertas coyunturas, como la realidad truncada de la Segunda Cruzada (1144-1148) con la pérdida del Condado de Edesa (1144), perjudicarán especialmente sus ya de por sí limitadas fuentes de ingresos. A este respecto cabe subrayar que la presencia misma de mujeres laicas o *consoror* (comadres), es decir, mujeres que se beneficiaban de la cura espiritual del Hospital y gozaban del privilegio de ser sepultadas en los cementerios Hospitalarios, aseguraba a la orden la percepción anual de una donación en reconocimiento de su confraternidad.<sup>2775</sup>

Es en este sentido cuando parece más significativo reseñar la donación en 1177 de Alfonso II, el Casto, y Sancha de Castilla, a la Orden de San Juan del Hospital, a Pedro López de Luna, castellano de Amposta, y a su hermana, Mayor de Aix, del castillo de Grisén (Ribera Alta del Ebro, Zaragoza), -dónde la Orden ya estaba establecida-<sup>2776</sup> con sus términos, la villa homónima y todas las pertenencias y derechos, para la fundación allí de una casa de religiosas Hospitalarias que estarían bajo la protección real y quienes no podrían ser trasladadas por sus hermanos Hospitalarios.<sup>2777</sup> Pues bien, aunque el intento de crear en Grisén un priorato

---

<sup>2774</sup> “*Si vero predicta domus aliquo casu nimia inopia laboraverit, sicut casualiter contingere solet, sit in providencia magistri eis subvenire et earum inopiam misericorditer sublevare.*”: Vid Anexo 7.1, PJ 7.02.

<sup>2775</sup> FOREY, 1987, p. 63-92; FOREY, 2006, p. 43-69; BOM, 2012, p. 54,113.

<sup>2776</sup> Así parece desprenderse de una donación documentada en 1175: LEDESMA, 1963, p. 132-134.

<sup>2777</sup> “*Ego Ildefonsus (...) dono atque in perpetuum concedo domino Deo, et domini Hospitalis Jherusalem, et tibi Petro Lubiz, magistro, et tibi domine Majori, et ejusdem domus fratribus presentibus atque futuris illud castellum de Crisen*

femenino resultó frustrado,<sup>2778</sup> la iniciativa es del todo interesante porque, de un lado, atestigua la existencia de una mujer, Mayor de Aix, que ejerce funciones de priora sobre una comunidad femenina y no mixta, pues no se dice que la dama vaya a controlar en modo alguno a los *fratri* de la encomienda, y que, por tanto, está sometida a sus comendadores,<sup>2779</sup> mientras que del otro, podría descubrir, según se ha dicho, la temprana voluntad de la monarquía aragonesa de adherirse a las políticas de reforma que pretendían solucionar los inconvenientes que planteaba la convivencia de mujeres y hombres en comunidades masculinas.<sup>2780</sup> No obstante, la existencia de una cantidad aparentemente exigua de mujeres dispuestas a donarse al servicio de la Orden Sanjuanista en los territorios bajo su dominio,<sup>2781</sup> raramente sería motivo suficiente para empujar al matrimonio regio a involucrarse directamente y a privilegiar la necesidad de reestructuración de las comunidades Hospitalarias tan temprano.

---

*cum omnibus suis terminis, cum villa et terris heremis et populatis, pascuis et montaneis, planis atque garicis, aquis, et cum omnibus que illo pertinent vel pertinere debent castello, et cum omnibus usaticis suis, et cum omni senioratico quod ibi habeo et habere debeo, et pro faciatis ibi mansionem dominarum ad honorem Dei (...). (...) [I]n qua semper permaneant omnibus diebus vite sue domina major cum suis sociabus, quas ego recipio in mea protectione et defensione, ut nullus eis contradicat nec malum faciat. Et mito illas propriis meis manibus in illo castello de Crisen, tali conventu ut ejusdem domus magister vel fratres non commutent illas dominas de illa mansione, set Semper ibi permaneant (...). (...) Sancie, eadem gratia regine Aragonensis, comitisse Barchinonensis, et marchionisse Provincie que hoc laudo et concedo, sicut superius scriptum est, et manibus propriis firmo. (...)* (Yo Alfonso (...) dono a perpetuidad y concedo a Dios, al Hospital de Jerusalén, a ti Pedro López maestro, y a ti doña Mayor, así como a todos los hermanos presentes y futuros el castillo de Grisén con todos sus términos, con su villa y tierras yermas y cultivadas, pastos y montañas, llanos y montes, aguas, y con todo lo que le pertenece o le deberá pertenecer al dicho castillo, con todos los usos, y con todo su señorío que tenía y debo tener, para que estabiezcais una casa de dueñas en honor a Dios (...). (...) En la que siempre permanezcan con todos sus derechos doña Mayor con todas sus asociadas, a quienes recibo bajo mi protección y defensa, y que nada lo contradiga ni lo quebrante. Y pongo mis propias manos en el castillo de Grisén, para que del dicho convento y de la dicha casa, el maestro y los hermanos no expulsen a las dueñas de esa casa, y permanezcan allí siempre (...). (...) Sancha, por la misma gracia reina de Aragón, condesa de Barcelona, y marquesa de Provenza, quien lo laudo y lo concedo, según está arriba escrito, y de mi propia mano lo firmo) [Trad. Autora]: *Cartulaire général de l'ordre des Hospitaliers de S. Jean de Jérusalem, 1100-1310*, 1894-1906, I, N. 523.

<sup>2778</sup> En 1181 Armengaud de Asp devolvía al rey las propiedades donadas en 1177. *"Et reddimus vobis domino regi et vestris quicquid nos habemus (...) in Griseneg ex donatione vestra, sicut nos melius per vos habebamus"* (Y os entregamos a vos, señor rey, y a los vuestros, aquello que tenemos en Grisén por donación vuestra, y que nosotros mejor por vosotros teníamos) [Trad. Autora]: *Cartulaire général de l'ordre des Hospitaliers de S. Jean de Jérusalem, 1100-1310*, 1894-1906, I, N. 598.

<sup>2779</sup> Un documento fechado en 1178 refiere a Elvira, María y Oria como "hermanas del Hospital", avalando la constitución de una comunidad femenina, sobre la cual ejercería la máxima autoridad su priora, Mayor de Aix, y según parecen refrendar tres documentos fechados en febrero, marzo y mayo de 1178 (LEDESMA, 1960, p. 222, doc. 34, p. 224, doc. 36, p. 510, doc. 17), y dónde se cita como priora de Grisén y de Ricla en el valle de Río de Jalón, Cf. SCHULLER, 1994, p. 20, BOM, 2012, p. 93-94. Sólo se especifica que los hermanos Sanjuanistas de Grisén no podrán expulsarlas y que quedan bajo la protección regia.

<sup>2780</sup> BOM, 2012, p. 86-87.

<sup>2781</sup> Las noticias que documentan la afiliación femenina al Hospital anterior a 1184 son sumamente parcas, empezando en 1157 con la donación en cuerpo y alma de un matrimonio que se entrega al servicio del Maestro de Amposta disponiendo para la esposa que, en caso de fallecer antes su marido, conservara durante su vida los bienes que en última instancia se legan al Hospital (LEDESMA, 1963, n. 4). Después cabe esperar hasta 1172 y 1180 para registrar la incorporación también como comadres de dos viudas, Amasalt y Rixen (MIRET, 1910, p. 117; LEDESMA, 1963, N. 41). La situación, sin embargo, no es excepcional de estas geografías pues contando con la excepción de Bona, quien en 1183 se lega al Maestro de Amposta, previendo ante la posible muerte de su esposo, el tomar el hábito Sanjuanista (LEDESMA, 1963, N. 48), sólo las precedería a nivel continental, la oblación de Constanza, condesa de Toulouse, al priorato Hospitalario de Saint-Gilles en 1173 (MIRET, 1910, p. 209; UBIETO ARTETA, 1966b, p. 12; SCHULLER, 1994, p. 19).

Por el contrario, una mayor afinidad por su parte para con la causa económica Sanjuanista en general y su más inestable situación tras los sucesos derivados de la Segunda Cruzada, alimentada sobre todo por lo fructífero de la relación *do ut des* que la casa real mantenía con los Hospitalarios tanto en lo militar como en lo territorial, podría haber estimulado su generosidad lo bastante como para abrazar la causa reformista e impulsar así, la creación del priorato femenino de Grisén. Las circunstancias que podrían haber informado la sensibilidad de los reyes para contribuir a su recuperación económica derivarían del precario estado financiero de la orden tras la expedición que en 1168 promueve Gilbert de Assailly, Gran Maestro del Hospital, para invadir Egipto con el apoyo del rey de Jerusalén, Amalrico I, y la promesa de este último de obtener rentas allí anualmente por valor de 150.000 besantes (piezas de oro).<sup>2782</sup>

El fracaso de la campaña, sumado al despilfarro anterior por la adquisición de castillos, y a la pérdida de los recursos que los Hospitalarios habían reunido en 1157 para auxiliar a Hunfredo II, señor de Toron (Transjordania) y condestable del Reino de Jerusalén, en la defensa de Banias (Cesarea de Filipo), se tradujo en 1169 en un montante acumulado de deuda de 100.000 besantes,<sup>2783</sup> lo que comportó el viaje a Occidente de Gilbert de Assailly para recaudar nuevos donativos.<sup>2784</sup> Junto a ello se gestó una importante misión diplomática, que en un primer intento contó con la participación de Amalrico de Nebles, patriarca latino de Jerusalén, Harvey, arzobispo de Cesarea, y Guillermo, obispo de Acre, pero que frustrado por las inclemencias en alta mar, resultó finalmente encabezada por Federico, arzobispo de Tiro, y Juan, obispo de Banias, quienes, según relata Guillermo de Tiro, fueron enviados a Occidente, con misivas para informar sobre los sucesos en Egipto a Friedrich I, Barbarossa, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico (1155-1190), Louis VII, rey de Francia (1137-1180), Henry II, Plantagenêt, Guillermo II, rey de Nápoles y Sicilia (1166-1189), y los condes de Flandes, Champagne y Chartes.<sup>2785</sup>

---

<sup>2782</sup> En el imaginario cristiano la desunión del Islam resultaba fundamental a sus propósitos por lo que, con el declive del califato Fatimí, la perspectiva de que Egipto fuera sometido por Nūr ad-Dīn, quien reinaba sobre la Siria musulmana, sobretodo tras su intento en 1167, debió precipitar las intenciones del Hospitalario, quien recluta quinientos caballeros y un número idéntico de turcópulos o mercenarios nativos: RILEY-SMITH, 1967, p. 72-73.

<sup>2783</sup> RILEY-SMITH, 1967, p. 72-73.

<sup>2784</sup> *Alexandri III romani pontificis Opera omnia, id est epistolae et privilegia, ordine chronologico digesta: accedunt variorum ad ipsum epistolae*, 1855, p. 600.

<sup>2785</sup> SMAIL, 1969, p. 13.

Estos sucesos sientan un precedente importante de reclamo por parte de la Orden de San Juan del Hospital a los principales soberanos europeos de auxilio económico.<sup>2786</sup> Así, aunque se desconoce si la petición se hizo extensible a los reyes de Aragón, tampoco parece fortuito que su inclinación a abrazar la reforma Sanjuanista en Grisén en 1177 coincidiese en el tiempo con el momento en que se propicia la relativa emancipación de las encomiendas Hospitalarias en Aragón. Sometidas a la autoridad del prior del priorato Hospitalario de Saint-Gilles desde su temprana instalación en la península, ahora las encomiendas aragonesas pasarán a depender de la tutela directa de la recién creada dignidad del Maestro de Amposta, quien en 1177 pasa a absorber la potestad unificada sobre las comunidades Hospitalarias tanto catalanas como aragonesas.<sup>2787</sup> Resulta que la independencia de los prioratos ingleses de la casa tolosana también se produce en correspondencia con el momento del nombramiento de Garnier de Nablus como prior de Inglaterra en 1185, cuando Henry II, Plantagenêt, ratifica la donación de Buckland a la Orden de San Juan. Ambos casos son sintomáticos de que los Maestros inglés y aragonés tuvieron casi con seguridad un papel decisivo en estimular a sus soberanos para promover la reforma Sanjuanista a costa de la creación de prioratos femeninos como fuente de nuevos ingresos a la causa primero de defensa de Tierra Santa y después de cruzada que, en aquellos momentos, es ya la principal causa Hospitalaria.

Para entender mejor cómo hubiera revertido esta reforma en las arcas del Hospital, cabe recordar que el ingreso de laicas que eran aceptadas como *donate*, es decir, mujeres que albergaban seriamente la intención de ser profesadas, predisponía obligatoriamente su origen nobiliario y su aprobación de parte del Maestro regional, lo cual no es baladí, porque la única fuente de nuevos ingresos para la Orden Sanjuanista, a parte de la generosidad de los soberanos europeos, procedía de las dotaciones realizadas con cada nueva oblación, incluyendo las donaciones en el momento de su admisión de las hermanas que decidían profesar (*domne*), por lo que la pertenencia a una familia acomodada garantizaba la percepción de un montante considerablemente más elevado. No debe ser casual, por tanto, que Alfonso II,

---

<sup>2786</sup> Así sucede que el rey de Inglaterra, por ejemplo, será sucesivamente interpelado tanto por el papado, como por los máximos dignatarios religiosos del Oriente Latino, para intervenir personalmente en nuevas tentativas cruzadas. Prueba de ello será la carta *Inter omnia* que el papa, Alejandro III, emite en julio de 1169 tras reunirse con la comitiva liderada por el arzobispo de Tiro, para informar a los gobernantes europeos sobre los desastres de Egipto. De hecho, como hiciera con Henry II, Plantagenêt, el papa dirigirá también sus reclamos de auxilio a otros soberanos, a Louis VII, en este caso, a través de una carta, *Cum gemitus*, enviada el mismo año a Henri, arzobispo de Reims y hermano del rey francés, buscando con ello la convocatoria de un concilio que predispusiera la realización de otra cruzada. Aunque ninguno de ellos comprometió su persona, ambos dispusieron el envío de hombres y recursos monetarios, siendo especialmente interesantes para el caso que nos ocupa, las concesiones del inglés, quien tan temprano como en 1166 genera una nueva medida de tributación para el auxilio del Este; en 1172, -como parte de su penitencia por el asesinato de Tomás Beckett-, promete la suma necesaria para la manutención de doscientos caballeros en Jerusalén; y en 1177 envía 1000 marcos destinados a la defensa del reino hierosolimitano (SMAIL, 1969, p. 14; RILEY-SMITH, 2012, p. 40).

<sup>2787</sup> RILEY-SMITH, 1967, p. 356-357.

el Casto, y Sancha de Castilla, promuevan el establecimiento en Grisén de una casa “*dominarum*”, es decir, de dueñas de alta alcurnia. De ahí, también, la imposición de que el Maestro General de la Orden diera su consentimiento a la entrada de cada *soror*, habiendo evaluado previamente el beneficio que ello podría reportar, teniendo en cuenta, además, el compromiso último de las encomiendas masculinas a aliviar económicamente a las comunidades femeninas en caso de necesidad y, por tanto, no sólo con vistas a ciertos réditos, sino incluso con objeto de evitar desajustes financieros que pudieran perjudicar más aún su situación.<sup>2788</sup>

### **7.1.2 c) La cuestión religioso-militar de defensa y recuperación de los *Loci Sancti*: Sigena como una respuesta a la petición de auxilio de 1184 y a los sucesos de 1187 que precipitarán la Tercera Cruzada**

Las últimas investigaciones de N. Stratford han arrojado nueva luz sobre la importancia de ciertos acontecimientos que hilan un contexto el cual, según el autor, no sólo predispuso el envío a Aragón con la mediación del rey inglés Henry II, Plantagenêt, o alternativamente, de los Sanjuanistas, de los pintores responsables de la decoración de la sala capitular de Sigena, - asunto sobre el que se volverá más adelante-, sino que también estimuló la fundación de parte del mismo monarca del priorato Hospitalario femenino de Buckland. Aunque N. Stratford no hace de este episodio la causa que pudo informar las razones que motivarían la fundación de Sigena (!), su estudio sí revaloriza la figura del Sanjuanista Armengaud de Asp considerando sus relaciones con Inglaterra fundamentales para hacerlo conocedor del alcance político e institucional de estos hechos.<sup>2789</sup>

Se trata de una nueva misión de auxilio de Occidente a Oriente, gestada en un concilio convocado en Palestina en 1183 y, aunque estuvieron ausentes tanto el patriarca de Jerusalén, como los Grandes Maestros del Temple y del Hospital, allí se dirimió el mejor modo de cobrar unas importantes sumas de dinero que el rey de Inglaterra había prometido tanto a Templarios

---

<sup>2788</sup> M. Bom considera incluso que las razones para revisar la política de aceptación de hermanas y para someter la decisión al prior regional y no al Maestro General durante la Asamblea del Capítulo General que tuvo lugar en Acre en 1262, convocada para discutir la situación financiera de la orden, respondían a la circunstancia de que el acceso del prior al conocimiento del estatus económico de sus familias era decididamente más asequible (BOM, 2012, p. 122-123).

<sup>2789</sup> Está de más decir que la idea de N. Stratford sobre la intervención de Henry II, Plantagenêt, en Buckland está de sobras fundada porque así lo avalan los acontecimientos históricos inmediatamente anteriores donde, como se ha dicho, se sienta un precedente (STRATFORD, 2018, p. 109-116).

como a Hospitalarios en 1182.<sup>2790</sup> El cometido oficial de la delegación que se enviaría al Oeste era, sin embargo, el de persuadir a Friedrich I, Barbarossa, y a Henry II, Plantagenêt, de convertirse en protectores de Tierra Santa, especialmente mediante su intervención personal en una nueva cruzada.<sup>2791</sup> El gran interés por convencerlos se hace evidente con los objetos de gran simbolismo que llevará consigo el grupo de delegados, como un estandarte real, las llaves de la Torre de David, las de las Puertas de la ciudad de Jerusalén y las del Santo Sepulcro y que pretendían entregar a dichos soberanos.<sup>2792</sup> Aunque esta misión de reclamo había tenido ya antes otros precedentes importantes como los que se comentaban anteriormente, también contará con otros igualmente significativos y que invitaban a la convocatoria de una nueva cruzada, como la emisión el 16 de enero de 1181 por el papa Alejandro III (1159-1181) de la misiva *Cum orientalis terra*, y la presentación ese mismo día por Templarios y Hospitalarios del *Cor nostrum*, su gran aclamación a la cruzada.<sup>2793</sup> Nada de ello puede desvincularse de la intensificación de los ataques del caudillo musulmán Saladino entre 1180 y 1183.<sup>2794</sup>

Los hechos a los que aludía N. Strafford son, por tanto, los que rodean esa misión, discutida en 1183 y que, entre 1184 y 1185, llevaron a cabo Heraclio, patriarca de Jerusalén, y los Maestros hierosolimitanos del Temple, Arnal de Torroja, y del Hospital, Rogier de Moulins, quienes parten así rumbo a Europa. En noviembre de 1184 se encuentran en Verona tanto con Friedrich I, Barbarossa, como con el papa Lucio III (1181-1185).<sup>2795</sup> Aunque Arnal de Torroja fallece a medio camino, en enero de 1185 la delegación alcanza París, donde Heraclio tiene la oportunidad de predicar ante el rey Felipe II (1180-1223). En febrero de ese mismo año se produce, finalmente, el encuentro con Henry II, Plantagenêt, en Reading. El patriarca iniciaría su visita, sin embargo, en Canterbury dónde predicó sobre el milagro de Tomás Beckett en Tierra Santa, seguramente con la intención de invocar el arrepentimiento y consecuente restitución de parte del monarca, y le transmitió el contenido de una nueva carta de Lucio III, - *Cum cuncti predecessores*-, dónde el papa recordaba sus votos para con Jerusalén, incidiendo en la necesidad de colocar un verdadero gobernante al frente del Reino hierosolimitano. Para

---

<sup>2790</sup> En febrero de 1182, en virtud de su testamento, lega una cantidad de 20.000 marcos de plata, a repartir a razón de 5000 para los Templarios, idéntica cifra a los Hospitalarios y el resto a distribuir entre ambos y demás casas religiosas bajo la custodia del patriarca de Jerusalén, todo con objeto de asegurar la protección de Tierra Santa (SMAIL, 1969, p. 14; RILEY-SMITH, 2012, p. 40).

<sup>2791</sup> MAYER, 1982, p. 731-734; RILEY-SMITH, 2012, p. 40.

<sup>2792</sup> WILLIAM OF TYRE, 1986, p. 1063; RIGORD, 2006, p. 178-182; *Gesta regis Henrici secundi et Ricardi primi*, 1867, I, p. 331; ROGER OF HOWDEN, 1868-1871, II, p. 299; RALPH OF DICETO, 1876, II, p. 27; GERVASE OF CANTERBURY, 1879-1880, I, p. 325.

<sup>2793</sup> SMAIL, 1969, p. 18.

<sup>2794</sup> De hecho, los dichos ataques, como el pillaje a que somete el condado de Trípoli, motivaron una medida de tributación sin precedentes (SMAIL, 1969, p. 16-18) y en 1184 los maestros del Temple y del Hospital son llamados a la *curia generalis*, o parlamento general, convocado por el rey de Jerusalén, Balduino IV, con la intención de orquestar la gran campaña de propaganda para solicitar ayuda al Oeste (WILLIAM OF TYRE, 1986, p. 1133).

<sup>2795</sup> BARBER, 1994, p. 140.



marzo de 1185 tanto Henry II, Plantagenêt, como su homólogo francés habían discutido las demandas y aún sin comprometerse a participar personalmente en una cruzada, autorizarán la predicación de la cruzada en sus dominios y prometerán más fondos.<sup>2796</sup>

Resulta muy sugestivo que justo en 1185 el rey de Inglaterra entregue Buckland a la Orden de San Juan del Hospital, así como también que sea en 1183 cuando el papa Lucio III promueve la fundación de los otros dos prioratos femeninos Hospitalarios más importantes del continente, los de Manetin y Praga.<sup>2797</sup> Para 1184 Sancha de Castilla estaba ya en trámites para organizar la fundación de Sigena. Que todo ello coincida, además, con el momento en que se asegura la independencia de las encomiendas Hospitalarias inglesas con respecto a la autoridad del prior de Saint-Gilles, -en ese momento Armengaud de Asp-, mediante el nombramiento también en 1185 de Garnier de Nablus, quien fuera Gran Comendador de Jerusalén entre 1176 y 1184, como prior del Hospital en Inglaterra, cargo que combinará con el de gran comendador de Francia, no pudo sino suscitar un reacción en Armengaud de Asp que tuvo repercusión en las relaciones aragonesas con el Hospital, un poco frías desde el fracaso de Grisén. Como intuía bien N. Stratford,<sup>2798</sup> como máxima autoridad de Saint-Gilles y también en 1184 de Amposta, Armengaud de Asp debía estar más que bien informado de semejante coyuntura histórica y efectivamente debió moverse pero seguramente no para enviar a Aragón a unos pintores que tenían que decorar una sala capitular que en 1184 y ni siquiera en 1188 debía estar ya construida, sino porque como supervisor de las encomiendas aragonesas entre 1180 y 1185, y de las inglesas desde 1182 y hasta 1185,<sup>2799</sup> Armengaud de Asp fue probablemente responsable para concebir el modo cómo la Corona de Aragón mejor podría contribuir en tales circunstancias.

Lo primero y principal que debe preguntarse uno, viendo que este contexto nunca antes se había puesto particularmente en relación al nacimiento del convento de Santa María de Sigena, es qué obtendría Sancha de Castilla de secundar así la causa Hospitalaria y, por extensión, cruzada. Lo que obtienen los Hospitalarios es claro porque la intervención en la empresa de una reina aseguraba un jugoso número de nuevas oblacones de damas de ascendencia nobiliaria.<sup>2800</sup> Para entender los beneficios de ella, sin embargo, cabe primero

---

<sup>2796</sup> MAYER, 1982, p. 721-739; TYERMAN, 1988, p. 50-56; SMAIL, 1969, p. 18-19.

<sup>2797</sup> Sobre estas fundaciones: BOM, 2012, p. 86-87.

<sup>2798</sup> STRATFORD, 2018, p. 109-116.

<sup>2799</sup> DELAVILLE, 1984, p. 415-416.

<sup>2800</sup> Ya R. Walker había sugerido muy elocuentemente que la fundación de Sigena debió ser una empresa que colegiara los intereses tanto de Sancha de Castilla, como de la Orden de San Juan del Hospital, pese a que sin referir explícitamente todos los argumentos sobre el trasunto de asistencia en la labor religioso-militar de los Hospitalarios que aquí se va a desarrollar (WALKER, 2005a, p. 358). Se observa, en cambio, en el estudio de L. García Guijarro una cierta predilección por conceder a la reina toda la iniciativa fundacional como haciendo ella el proyecto atractivo a los

desmentir una realidad que todavía mantienen algunos respecto de Sigena. No es cierto que el monasterio aragonés funcionara como comunidad dúplice, con monjes y monjas.<sup>2801</sup> En Sigena existía obviamente una encomienda Sanjuanista masculina antes si quiera de que se pensara en la fundación del convento.<sup>2802</sup> No obstante, aunque los *fratres* mantuvieron una estrecha relación con las nuevas religiosas y con su priora, pues así lo imponía el estatuto fundacional de octubre de 1187, esta relación se estableció fundamentalmente como satisfactorios de la *cura monialum*, así como en calidad de servidores laicos,<sup>2803</sup> pues aunque el diploma habla de “*fratres etiam sorores atque confratres*” que deben obedecer a la priora, más abajo se hace una distinción con respecto a los *fratri*, de los que se dice “ya sean clérigos o laicos”, lo que da a entender que los efectivamente profesados eran sólo los que estaban ordenados y, por tanto, los que llevaban a cabo la celebración de los oficios,<sup>2804</sup> mientras que los otros eran, casi con seguridad, hermanos laicos Hospitalarios, cofrades, que se ocuparían de otros servicios que las religiosas no pudieran colmar por ellas mismas.

Por otro lado, es verdad que en el documento fundacional de octubre de 1187 el Hospital ya establece que la comunidad femenina tendrá que satisfacer una rentas anuales en concepto de “limosna” a la Orden Hospitalaria (¡!), del mismo modo como allí se determina que cada nueva oblación estará supeditada a la revisión por la priora y, por encima de ella, a la autorización de Sancha de Castilla, y del Maestro de Amposta (¡!). También se impone desde aquel momento que la priora de Sigena deberá acudir anualmente a los capítulos Generales de la Orden de las encomiendas catalanas y aragonesas para informar de todas las nuevas donaciones que se hayan recibido (¡!). Todo esto es lógico si se entiende el propósito fundamental de la reforma que conlleva la institución de la casa conventual. Pero lo que no es en nada cierto es que los *fratres* de la encomienda masculina de Sigena se vayan a encargar de la administración del temporal de la comunidad femenina. Su gestión, es decir, las operaciones para incrementarlo, distribuirlo o enajenarlo, se la arroga como prerrogativa la que los documentos designarán como *dominatrici*, esto es, la propia reina.<sup>2805</sup> Luego ella informaría convenientemente como se había estipulado y, con ello, el Maestro de Amposta<sup>2806</sup> tendría la

---

Sanjuanistas (GARCÍA GUIJARRO, 2006b, p. 210). Aquí no se puede sino insistir en la idea de una empresa colegiada.

<sup>2801</sup> Aunque el funcionamiento de Sigena como monasterio dúplice (UBIETO ARTETA, 1986b) ya ha sido desmentido y bien explicado (GARCÍA GUIJARRO, 2006a, p. 139-143), todavía se sigue manteniendo en los estudios más recientes: ABELLA, 2015, p. 211.

<sup>2802</sup> UBIETO ARTETA, 1966b, p. 15, 21-22, 25; WALKER, 2005a, p. 358; GARCÍA GUIJARRO, 2006b, p. 205-206, 210-211.

<sup>2803</sup> Para los diversos servicios que desempeñaban afiliados masculinos en Sigena: GARCÍA GUIJARRO, 2006a, p. 140-141.

<sup>2804</sup> Vid Anexo 7.1, PJ 7.02.

<sup>2805</sup> UBIETO ARTETA, 1972, p. 7, doc. 7, p. 44-46, doc. 12-13.

<sup>2806</sup> Para una revisión de los derechos que ejerce el Maestro de Amposta sobre Sigena: MCKIERNAN, 2005, p. 95-98; GARCÍA GUIJARRO, 2006a, p. 113-151; GARCÍA GUIJARRO, 2006b, p. 201-212.

capacidad de reorientar sus estrategias de administración si es que se estaban desviando de la causa.

Respecto de la cláusula según la cual si las nuevas oblatas no procedieran del reino de Aragón los bienes inmuebles serían propiedad de Amposta, no significa que los castellanos hombres de Sigena hubieran de tener un rol en la administración del temporal monástico, sino que ya se estaba imponiendo, de entrada, que había un cierto tipo de bienes, sobre todo los localizados fuera de Aragón, cuya posesión le interesaba particularmente detentar a la máxima autoridad de la orden en aquellas tierras, -Amposta, y no la encomienda masculina de Sigena-, por lo cual, además, se establecía que en dicho caso sería Amposta quien retribuiría al monasterio con un montante de bienes equivalente y, en consecuencia, sin menoscabo para la economía del convento.<sup>2807</sup> En ningún caso se atribuye función alguna a los castellanos varones de Sigena, sino todo lo contrario, pues el documento los somete esencialmente a la autoridad de la priora, con su autoridad supeditada, a la vez, a la de la reina y, por extensión, a la del Maestro de Amposta.

De resultas, Sancha de Castilla conseguía la potestad, no desde el ámbito civil, sino desde el seno religioso, de ejercer un poder real, el de administración de sus propias posesiones con el beneplácito del marido, quien difícilmente podría oponerse siempre que fueran redirigidas a causa tan noble y piadosa, y lo más importante, la capacidad de que el reino suyo y de Alfonso II, el Casto, se adhiriese a la política internacional, sin tener que comprometer, como así lo soluciona también el rey inglés, la integridad física de sus gobernantes, es decir, primero de su esposo y, en caso de fallecimiento, la de su sucesor, esto es, su hijo, de hecho, el futuro rey Pedro II, el Católico (1196-1223). Y seguramente el mayor aliciente era que, con todo ello, se colocaba a Aragón en la esfera internacional sin tener que empeñar directamente grandes sumas de dinero de las arcas de la corona, pues ya recaudaban los Hospitalarios indirectamente a través del convento las de las familias aristocráticas de las nobles que ingresaran como *consorores* o religiosas.

En este sentido, claro, no se pueden olvidar los legados de Alfonso II, el Casto, quien al emitir testamento en 1194 hace una serie importante de donaciones a favor de las órdenes hierosolimitanas. Así al Temple y al Hospital varios bienes muebles e inmuebles, siendo que recuerda especialmente la caridad de los Sanjuanistas y les confía el castillo de San Pedro de Calanda para la asistencia a los pobres y la villa de Ontiñena. A la Orden de Canónigos del

---

<sup>2807</sup> Vid Anexo 7.1, PJ 7.02. De las prerrogativas de la reina en la administración del temporal: UBIETO ARTETA, 1966b, p. 47-51; OCÓN, 1997, p. 35; WALKER, 2005, p. 358; MCKIERNAN, 2005, p. 92; GARCÍA GUIJARRO, 2006b, p. 210.

Santo Sepulcro, en cambio, las villas de Palafrugell y de Llofriu para que se establezcan sacerdotes, cada uno de los cuales, a favor de cada uno de los altares que personifican los *Loci Sancti* más connotados de Tierra Santa, esto es, el del Santo Sepulcro, el de la Santa Cruz, el de la Natividad de Belén y el de la Virgen María en el Valle de Josafat, con la idea de que sus albaceas hagan revertir los réditos de esos altares en las iglesias con advocación al Sepulcro de sus tierras “*usque dum terra Iherosolimitana per gratiam Sancti Spiritus a christianis sit recuperata*”,<sup>2808</sup> es decir, hasta que la tierra hierosolimitana por la gracia del Espíritu Santo fuera recuperada por los cristianos. Sin encontrar la muerte, sin embargo, hasta dos años más tarde, haría el rey redactar todavía otro codicilo, en su caso en 1196, y en virtud del cual:

*“Offero atem Deo et ordini Iherusalem Hospitale et monasterio de Sexena filiam meam maiorem et dimitto ei sex milia solidos qui tradantur cum ea tempori monasterio. Et rogo humiliter inclitam reginam uxorem meam et manumisores (...) mittant ipsam in monasterio dicto”*.<sup>2809</sup>

(Ofrezco a Dios y a la Orden del Hospital de Jerusalén, así como al monasterio de Sigena, a mi hija mayor, y la entrego junto con seis mil sueldos que entrego junto a ella al temporal del monasterio. Y ruego humildemente a la ínclita reina, mi mujer, y a mis albaceas (...) que la entreguen al dicho monasterio) [Trad. Autora].

Todo ello revela ciertamente lo entregado que estaba el monarca a la causa internacional de defensa y recuperación de los Santos Lugares con el auxilio de las ordenes militares. Al mismo tiempo, la maniobra de su esposa para con la fundación de Sigena lo salvaba de tener que orientar a ello su propio capital,<sup>2810</sup> sobre todo, habida cuenta del grave endeudamiento de la corona a causa de la conquista aragonesa de Provenza.<sup>2811</sup> No obstante, si la obligación de atender a la meta cruzada se imponía con cierta urgencia en Europa hacia 1180-1184 y es evidente que la reacción aragonesa más notable se produce justamente en 1184, no es fácil explicar por qué realizados los primeros movimientos en torno a Sigena después la empresa se estanca hasta 1187.

Hay dos razones importantes que justifican que ese primer intento cristalizara efectivamente tres años después y no entonces. En primer lugar que la fundación de Sigena será de iniciativa de la reina y no de su marido. Teniendo esto en cuenta, cabe recordar que en

---

<sup>2808</sup> UDINA, 2001, p. 117-127, doc. 15.

<sup>2809</sup> UDINA, 2001, p. 127-130, doc. 16.

<sup>2810</sup> Cuando estudia los favores de Alfonso II, el Casto, a los Hospitalarios, M. Bonet hace un repaso de todos en modo tal que la mayoría son territorios recientemente recuperados de manos musulmanas, o bien, consisten en el derecho a la recaudación de parias: BONET, 1994, p. 36-40.

<sup>2811</sup> El sangrado de las arcas de Alfonso II, el Casto, a causa de la conquista de Provenza lo pone en contexto M. Aurell: AURELL, 1998, p. 445.

1184 estalla un conflicto militar que enfrenta a Alfonso II, el Casto, con el rey Alfonso VIII, de Castilla, de quien era sobrina, Sancha de Castilla. En virtud de ello, y urdida una trama por la que ella es acusada de apoyar a su tío, la reina es totalmente desposeída de su esponsalicio, el cual no le es parcialmente restituido hasta dos años después. Además, cuando se le concede otra vez en 1186, firmada la paz entre los dos reinos, una nueva dote marital, ésta ya no será equivalente a la generosa parte que se le entrega en 1174, sino que como recuerda M. Aurell se verá reducida a tan sólo diez localidades, la mayoría de las cuales en Aragón y sólo Siurana en Cataluña.<sup>2812</sup>

En segundo lugar, aunque la reina ha visto considerablemente reducido su patrimonio, los acontecimientos en el panorama hierosolimitano han hecho que si entre 1180 y 1184 existía una cierta prisa por auxiliar a los *miles Christi*, ahora esa urgencia se ha convertido en una premura inevitable. En los años inmediatamente posteriores a 1184 los conflictos bélicos parecen relajarse y la situación de los Hospitalarios en Tierra Santa tiende a estabilizarse, sobre todo con la tregua pactada con Saladino en 1185, la cesión de la custodia de los castillos reales al Temple y al Hospital ese mismo año, -durante la regencia de Jerusalén de Raimundo III de Trípoli ante la minoría de edad de Balduino V-,<sup>2813</sup> y la entrega al patriarca de Jerusalén y a los maestros de las ordenes religioso-militares de las llaves de las joyas de la corona en 1186.<sup>2814</sup>

Nada auguraba los sucesos que devendrían sólo un año después. A su regreso de Europa, el 29 de abril de 1187, Roger de Moulins fue enviado junto a Gerard de Ridefort, maestro Templario, y otros dignatarios civiles y religiosos, a negociar en nombre del rey de Jerusalén, Guy de Lusignan, con Raimundo III, quien pretendía hacerse con la corona.<sup>2815</sup> Al abandonar al día siguiente el castillo de La Fève (Valle de Jezreel, Israel), fue advertido junto a los diez Hospitalarios que lo acompañaban por Raimundo III del trato que éste había acordado con Saladino para permitir que una fuerza de reconocimiento musulmana penetrara en Palestina a través del feudo de su esposa, Eschiva de Bures, princesa de Galilea. El 1 de mayo de 1187 Roger de Moulins y Jacques de Mailly, mariscal del Temple, enfrentarán una hueste islámica de 7000 caballos en Zippori (Seforia) (Cressen, Galilea, Israel) que resulta en la muerte de ambos y la masacre del pequeño ejército cristiano.<sup>2816</sup>

---

<sup>2812</sup> Sobre este conflicto y las consecuencias materiales para Sancha de Castilla, aún y sin que se pongan en relación al retraso para la fundación de Sigüenza: AURELL, 1998, p. 446.

<sup>2813</sup> ERNOUL, 1871, p. 116.

<sup>2814</sup> ERNOUL, 1871, p. 133.

<sup>2815</sup> Los Hospitalarios eran aliados naturales de Raimundo III, de quien habían recibido importantes privilegios en Trípoli (RILEY-SMITH, 1967, p. 81).

<sup>2816</sup> ERNOUL, 1871, p. 143-145.

Seguramente la pérdida del Gran Maestro del Hospital propició que, cuando dos meses después Saladino rompe la tregua y cruza el Jordán atacando Tiberiades, cuando en la Batalla del Cuerno de Hattin del 4 de julio habiendo de enfrentar los cristianos en el desfiladero homónimo, al oeste del mar de Galilea, al contingente musulmán más grande que jamás había comandado, la aportación militar de la Orden Sanjuanista fuera comedia. Ello aún y a diferencia sobre todo de la contribución del Temple, quien invirtió las sumas legadas por Henry II, Plantagenêt, en 1182 en enviar soldados a la batalla. Aún así, las pérdidas fueron devastadoras. Las defensas cristianas de Tierra Santa serán prácticamente aniquiladas, la reliquia de la Vera Cruz que el patriarca de Jerusalén había enviado a las fuerzas reunidas en Seforia caerá en manos del Islam y la mayoría de prisioneros Hospitalarios y Templarios ejecutados o hechos cautivos.<sup>2817</sup>

Los desastres de Seforia y Hattin que predispusieron el posterior sitio y caída de Jerusalén entre el 20 de septiembre y el 2 de octubre de 1187, precipitaron un cambio de paradigma en la realidad Hospitalaria hierosolimitana y europea. Con la negociación de la rendición de la ciudad sagrada a Saladino llevada a cabo por Bailán de Ibellin, marido de María Comnena y señor de Nablus, serán Sibila, reina de Jerusalén, el patriarca hierosolimitano Heraclio, y los Sanjuanistas, quienes todavía estaban en posesión de la cantidad que en 1182 les hubo legado el rey inglés, los que se verán forzados, al no haber contribuido al refuerzo militar para la Batalla de Hattin, a retribuir ese dinero sobre todo en el rescate de prisioneros.<sup>2818</sup> Con ello sufrieron, además, las consecuencias últimas de la ocupación de Jerusalén por las tropas de Saladino y de su conquista de los principales puertos, con la Cruz lanzada al suelo desde la torre de la iglesia Hospitalaria, la transformación del Hospital en una madraza y la pérdida de todos los castillos al sur de Tiberiades a excepción de Karak, Shaubak y Belvoir.<sup>2819</sup>

Desinfladas las arcas Hospitalarias y con un alto número de refugiados apremiados a regresar a la seguridad del Occidente Latino,<sup>2820</sup> parece lógico que el devenir de semejante coyuntura disparara el apremio para acelerar el proceso fundacional de Santa María de Sigüenza. No como se ha postulado porque la venida masiva de refugiados del Oriente Latino hubiera

---

<sup>2817</sup> BRONSTEIN, 2005, p. 11; RILEY-SMITH, 2012, p. 41-42.

<sup>2818</sup> ERNOUL, 1871, p. 156-157.

<sup>2819</sup> BRONSTEIN, 2005, p. 11; RILEY-SMITH, 2012, p. 43. Aún con todo, se concedió permiso a diez monjes del Hospital para permanecer durante un año en la ciudad de Jerusalén al cuidado de los enfermos, y contribuyeron además a guiar las columnas de refugiados que abandonaban la ciudad: *Gesta regis Henrici secundi et Ricardi primi*, 1867, II, p. 20; ERNOUL, 1871, p. 211-231; ROGER OF HOWDEN, 1868-1871, II, p. 346.

<sup>2820</sup> DELAVILLE, 1894, p. 139.

motivado la fundación para ser atendidos en nuevas casas asistenciales,<sup>2821</sup> sino porque ahora más que nunca el desastre económico impelía a rellenar las arcas de los Sanjuanistas, sobre todo en vistas de que la Tercera Cruzada, el intento finalmente fallido de contraatacar a las fuerzas de Saladino, había empezado a gestarse tan pronto como en el mismo 1187, para desarrollarse en los largos años que distan hasta que en 1192 Richard Coeur de Lion pacta el sometimiento musulmán de la ciudad de Jerusalén, con la anuencia de Saladino para que los peregrinos pudieran seguir visitándola. Recordemos, en este sentido, como en octubre de 1187, en el documento fundacional de Sigena, Armengaud de Asp hablaba de los múltiples requerimientos que le había hecho el Gran Maestre del Hospital de Jerusalén para que fructificara la fundación del convento.<sup>2822</sup>

---

<sup>2821</sup> SCHULLER, 1994, p. 22. Esta tesis, en realidad, ya ha sido desmentida por M. Bom sobre la base de que no hay evidencia documental que refrende que en Sigena se acogieron refugiados de allende (BOM, 2012, p. 88). La autora, además, también apunta a que la caída de Jerusalén entre septiembre y octubre de 1187 debió ser importante en relación a la fundación de Sigena pero sin tramar especialmente el contexto y los precedentes que aquí se han hilvanado, y sin considerar los desastres que van afectando por el camino la economía Sanjuanista (BOM, 2012, p. 89).

<sup>2822</sup> "*propter crebras preces quas magistro Iherosolimitano Hospitalis inde fecistis*": Vid Anexo 7.1, PJ 7.02.

## 7.2 La empresa arquitectónica: ¿Sancha de Castilla promotora?

El conjunto arquitectónico de Sigena comprende, en las partes más antiguas, la sala conocida como apartamentos de la reina,<sup>2823</sup> adosada a las dependencias claustrales del lado norte, los dos dormitorios, el de “cruces enteras” (religiosas) y el de “medias cruces” (novicias) en la galería septentrional del claustro, todos ellos gravemente afectados por los incidentes e incendios sucedidos en el marco de la Guerra Civil Española y mayoritariamente desaparecidos o desmantelados (Fig. 7.02-7.07),<sup>2824</sup> aunque lo suficientemente bien conocidos los dormitorios gracias a las fotografías de archivo (Fig. 7.08-7.22). A estos espacios, como parte de las primeras estructuras existentes deben sumarse el refectorio, en el ala meridional del claustro, la iglesia conventual y la célebre sala capitular, también todos ellos muy alterados y restaurados.

Aunque se diría que acogiendo uno de los conjuntos pictóricos más importantes del llamado “arte 1200” (Fig. 7.23), la arquitectura monástica de Sigena debería, a estas alturas, haber recibido atención semejante a las pinturas, no es el caso.<sup>2825</sup> No es que falten los estudios pero en ellos a menudo se aprecian graves confusiones entre el análisis de la evidencia material y la documental. A raíz de ello se han defendido varias tesis. La más antigua sostenía que todo ello se habría construido en un período anterior a la supuesta solemne ceremonia fundacional de 1188.<sup>2826</sup> La segunda no es menos problemática porque contempla que una parte de la nave de la iglesia fue reaprovechada de la iglesia Templaria preexistente antes de la fundación del priorato femenino, y que la sala capitular que se apoya en la fachada septentrional de la nave, en consecuencia, se habría construido dentro de un primer impulso constructivo. Como parte de la misma teoría, además, se dedujo que la cabecera del templo y el transepto pertenecen no sólo a una segunda fase edilicia, sino a una cronológicamente bastante más tardía (Fig. 7.24).<sup>2827</sup>

---

<sup>2823</sup> Aunque el estilo de las pinturas de los apartamentos de la reina, hoy conservadas en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 6872-CJT), nos retrotrae a la segunda mitad del siglo XIII, y su promoción seguramente gira en torno a un contexto que involucra al rey Jaime I, el Conquistador, su datación si sirve como *terminus ante quem* (extremo) para la construcción de la dicha estancia. Sobre las pinturas: PAGÈS, 2012, p. 109-118, y sobre todo, la acotación histórica, estilística, iconográfica y cronológica más precisa de M. Castiñeiras (CASTIÑEIRAS, p. 82-84).

<sup>2824</sup> Sobre los incidentes relacionados con la Guerra Civil Español y el convento de Sigena: PALACIOS, 1954.

<sup>2825</sup> Así lo reclamaba ya hace más de cuarenta años J. Gardelles: GARDELLES, 1975, p. 15.

<sup>2826</sup> Se basaba en una supuesta consagración que las fuentes de época moderna decían había tenido lugar en abril de 1188: HUESCA, 1780-1807 (2006), VI, p. 209-210.

<sup>2827</sup> GARDELLES, 1975, p. 15-22. De ella se han hecho eco otros estudiosos cuando se han referido a la arquitectura de Sigena: GARCÍA GUIJARRO, 2006a, p. 121, 127-129; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2015b, p. 130-132; STRATFORD, 2018, p. 109-116.



Todos los documentos que hacen referencia a construcciones relativas a la fábrica monástica del priorato femenino han sido publicados.<sup>2828</sup> Algunos se han puesto en relación a ello, aunque como se verá seguramente malinterpretados, mientras que otros simplemente se han comentado en conexión con el funcionamiento económico del convento y no con el proceso constructivo. Antes de entrar a dar otra valoración conviene, sin embargo, describir la fábrica en sí misma. De las estructuras claustrales que se conocen y que se han conservado, el dormitorio de “medias cruces” se concibió como una diáfana habitación de planta rectangular, dividida en tramadas mediante una serie de arcos diafragma de perfil de medio punto ligerísimamente apuntado, que apoyaban sobre impostas, recogidas éstas por pilastras rectangulares adosadas al muro, y a un nivel relativamente bajo del suelo, y que debieron recibir una sencilla techumbre de madera. El dormitorio de “cruces enteras” es mucho más interesante porque se pensó como una sala de perfil cuadrangular que se acomodaba en ele al ocupar el extremo oriental de la galería norte del claustro y el extremo septentrional de la galería oeste. Segmentado igualmente en tramos gracias a arcos diafragma de idéntica factura que nuevamente arrancan a poca altura del suelo y reposan sobre cimacios e impostas. De hecho, esa articulación en ele de la estancia es de los elementos más particulares de toda la arquitectura del conjunto (Fig. 7.03, 7.09), incluida la iglesia, pues se solucionó con un racimo de tres arcuaciones de hechuras similares que convergen en la esquina como las hojas de una palmera, recibiendo un soporte distinto cada uno de los tres arcos.

La sala capitular se levantó a continuación del último dormitorio descrito en la prolongación de la galería oriental del claustro (Fig. 7.25), tal que una dependencia otra vez rectangular, dividida por una secuencia de arcos diafragma, de fisonomía idéntica a los de los dormitorios, aunque aquí apean sobre ménsulas, a no tener en cuenta pues se saben los soportes obra de una transformación de época moderna. Es de suponer, contrariamente, que en origen el apeo fuera similar al de los dormitorios pues la reforma de las ménsulas se debía a las filtraciones que desde el suelo subían a las paredes y afectaban a las pinturas de los arcos. Además, en la fachada occidental de la estancia se practicaron cuatro aberturas de medio punto doblado descansando sobre pilastras adosadas de perfil rectangular con sus respectivos capiteles lisos (Fig. 7.26). La embocadura se articuló con una arquivolta baquetonada. El refectorio se configura esencialmente como el resto de estructuras ya descritas, esto es, como una larguísima sala fragmentada en tramos mediante una sucesión de arcos diafragma. No

---

<sup>2828</sup> En cuanto a la documentación menos divulgada agradezco a los documentalistas del Archivo Histórico Nacional que me ayudaran a localizar otros documentos, como el importantísimo de una oblación que se realiza en 1177 al preceptor de la encomienda Sanjuanista de Sigüenza y que ayuda a comprender la preexistencia de la dicha encomienda antes de la fundación del priorato: Madrid, Archivo Histórico Nacional, Ordenes Militares, Carp. 705, N. 1. Por supuesto, de todos modos, como se dijo más arriba, la historiografía ya daba por hecho su existencia en base a este y otros documentos desde hace tiempo.

obstante, ahora, las arcadas de medio punto son algo más apuntadas y las arcuaciones también se elevan desde el suelo a mayor altura. Además, el arco se decora con una moldura de media caña, característica que no presentan los otros.

De la iglesia hay varias partes que seguramente no fueron concebidas como parte del proyecto original (Fig. 7-24, 7.27). Es un templo de una sola nave con amplio transepto al que abrían dos capillas laterales orientadas al Oeste, de las cuales, la septentrional se debe completamente a una renovación mucho más tardía, (Fig. 7.28) y el ábside mayor, más ancho y más alto que el absidiolo sur, aunque también de perfil semicircular tanto al interior como al exterior. La capilla mayor con embocadura de arco de medio punto sobre semicolumnas adosas con sus capiteles lisos, cubre con bóveda de horno y está recorrida desde el arranque de la bóveda en horizontal y en todo el perímetro por una imposta doble arriba de toro y debajo de cuarto de bocel (Fig. 7.29). El ábside está precedido por un tramo recto que abre en arco de medio punto doblado, el cual descansa sobre una pareja de soportes formados por dos semicolumnas juntas adosadas al frente que recogen el arco interno mientras que el externo apea al interior y al exterior en una pareja de semicolumnas adosadas a los codillos de la pilastra. El ábside lateral de Mediodía es en todo igual salvo porque internamente la moldura es de caveto (Fig. 7.30).

La nave está dividida en cuatro tramos evidenciados gracias a los soportes de los fajones de articulación de las bóvedas (Fig. 7.31-7.32). Los soportes consisten en pilastras con una semicolumna adosada en el frente que recibe en la cúspide un capitel sin decoración. Los arcos fajones son doblados, de medio punto y apuntados, como de medio cañón apuntado son las bóvedas. Una larga imposta recorre en horizontal todo el perímetro de la nave hasta alcanzar el crucero y su fisonomía es idéntica a la que corre por el interior del ábside mayor. Al brazo norte del crucero se hizo adosar una estructura aneja y el brazo no apoya directamente sobre las dependencias claustrales pues entre él y la sala capitular (Fig. 7.25), que se apoya en el tercer tramo de la nave desde los pies, media una capilla, la llamada de la Concepción cuyo acceso hoy desde la nave está tapiado. El apéndice del brazo septentrional forma en sí mismo una especie de oratorio (Fig. 7.33-7.34). Se trata de una sala rectangular a la que se abre al Este un estrecho absidiolo (Fig. 7.35). Su hechura es exactamente igual a la del ábside mayor de la iglesia, con embocadura de arco de medio sobre una semicolumna adosada, cubierto con bóveda de horno y recorrido incluso por el mismo tipo de imposta doble de toro y cuarto de bocel. La articulación de la ventana sí es menos decorativa pues se resuelve en arco de medio punto. Los vanos axiales del ábside meridional y del ábside mayor son de mayor complejidad en arco de medio punto trasdosado por cuatro arquivoltas en degradación, de moldura de bocel

y descansando alternativamente a contar desde la más interna sobre columnillas o codillos rectos. El de la capilla mayor se entiende debía ser igual aunque la ventana acusó gravemente el incendio y fue muy transformada agrandando el vano y quizá suprimiendo alguna de las arquivoltas de las que sólo se aprecian dos.

En aquel espacio se dispuso un panteón estructurado sobre las paredes norte y oeste, donde abren cuatro parejas de arcosolios de arco de medio punto trasdosado por una arcada que se moldura en nacela y apea sobre columnillas de las que hoy sólo subsisten sus capiteles (Fig. 7.36-7.39). La comunicación con el transepto se solucionó mediante una gran abertura de arco de medio punto apuntado y doblado, los cuales son recibidos al interior, de nuevo, por dobles semicolumnas adosadas y al exterior por una pareja de semicolumnas más estrechas acodilladas. Cada uno de los brazos del transepto cubre con bóveda de medio cañón, mientras que el crucero cierra en bóveda de crucería con las cuatro nervaduras molduradas en bocel. Los torales son de medio punto doblados, menos el que abre a la nave que es de medio punto apuntado. El sistema de soportes es el mismo que en el tramo recto que precede al ábside mayor y en la abertura de comunicación al panteón.

A J. Gardelles, la simplicidad de los soportes que recogen los fajones de la nave y el friso de arcuaciones ciegas que recorre al exterior por debajo de la cornisa en la fachada sur de la iglesia hasta la altura del portal (Fig. 7.40), le hicieron pensar que eran elementos más arcaicos y que, por tanto, la construcción de la iglesia se había empezado por los tres primeros tramos de la nave desde los pies.<sup>2829</sup> El friso de arcuaciones ciegas constituye, en realidad, una remoción posterior, seguramente mucho más tardía y a estilo, pues justamente se aprecia una diferencia en el aparejo de las últimas hiladas bajo las cubiertas, de mayores dimensiones (Fig. 7.40-7.43). Además, si uno atiende a criterios evolucionistas para ofrecer una valoración de los elementos arquitectónicos, en todo caso la hechura apuntada de los fajones de la nave sería posterior a la de los arcos de medio punto de la embocadura de los ábsides. Pero es que, además, el autor atribuía todo el transepto y la cabecera a una fase posterior, sobre todo en base a la “mayor complejidad” de los soportes, con dos semicolumnas adosadas como se ha dicho,<sup>2830</sup> pero es que resulta que ese sistema ya se emplea tanto en los ábsides como en el brazo norte del transepto y en el crucero donde, ¡ojo!, los arcos ya son de perfil apuntado (Fig. 7.44). Se basaba también para establecer la precedencia de los tres tramos de la nave en la trabazón del portal del templo, abierto también en la fachada de Mediodía, como un cuerpo avanzado que ciertamente ocupa el cuarto tramo de la nave y se apoya parcialmente en el

---

<sup>2829</sup> GARDELLES, 1975, p. 22.

<sup>2830</sup> GARDELLES, 1975, p. 22.

tercero (Fig. 7.45-7.46). No obstante... ¡Por supuesto que el tercer tramo es el que apoya el portal existía previamente! Y, es que, resulta que la obra de la portada acusa una cronología muy posterior no sólo a la nave, sino a todos los restantes elementos de la iglesia.<sup>2831</sup>

J. Gardelles fundamentaba también su idea de una construcción previa de los tres tramos de la nave en su observación de un cambio de aparejo a partir del tercer tramo de la nave.<sup>2832</sup> Pero la iglesia, no sólo en la nave, sino en la cabecera y el transepto no acusa realmente ningún cambio en el tipo de aparejo, más que lo que se debe a las restauraciones, - claramente diferenciadas por el color blanquecino de la piedra-, y a obras que obedecen a cronología mucho más tardía como el dicho portal sur o la reforma del absidiolo norte. Todo ello le hacía suponer que un primer edificio formado por esos tres tramos de nave habría contado con un testero recto o un pequeño ábside, y que esa estructura sería la iglesia de la encomienda Templaria que después los del Temple ceden en propiedad a los Hospitalarios, es decir, poco posterior a 1157.<sup>2833</sup> Decía que sólo esa preexistencia podía explicar la presencia de la sala capitular no donde consuetudinariamente uno debería esperarla, es decir, a continuación del brazo norte del transepto, sino a la altura del tercer tramo de la nave (Fig. 7.25).<sup>2834</sup> Pero claro, uno piensa en la arquitectura monástica “contemporánea” promovida por Sancha de Castilla y cae en la cuenta que justamente en el conjunto monástico de Santa María de Vallbona de les Monges el capítulo precisamente no ocupa un espacio a continuación del transepto, sino justo a continuación del espacio del coro que, como en Sigena, debió ocupar los dos primeros tramos de la nave desde la cabecera.

De hecho, las similitudes para con el monasterio urgelitano se hacen extensibles no sólo a esa anómala colocación del capítulo, sino también a que la iglesia acomode una sola nave o que la cabecera tenga sólo tres ábsides, pues en ambos casos ambas decisiones debieron estar determinadas por las necesidades culturales de una comunidad femenina, mucho más reducida que una masculina. Y si las razones para la disposición de la sala capitular en Vallbona se explicaron aquí con anterioridad, en Sigena pudo suceder que si el capítulo y, con él, las demás dependencias de la galería oriental del claustro, es decir, parte del dormitorio de “cruces enteras”, no se construyeron a continuación del brazo norte del transepto fue porque quizá la construcción en aquel espacio del apéndice destinado a acoger el panteón

---

<sup>2831</sup> En el estudio más reciente sobre el conjunto arquitectónico de Sigena, E. Hasta se vuelve a hacer eco de cómo fue el rey Jaime I, el Conquistador, quien ordenó la construcción de un nuevo portal por parecerle el anterior demasiado pequeño, si bien, las obras se retrasaron hasta 1282 (HASTA, 2017, p. 2151).

<sup>2832</sup> GARDELLES, 1975, p. 22.

<sup>2833</sup> GARDELLES, 1975, p. 22.

<sup>2834</sup> En esto ha vuelto a incidir, sin añadir justificación arquitectónica o tipológica alguna L. García Guijarro: GARCÍA GUIJARRO, 2006a, p. 121.

ya fue proyectada con el edificio del templo desde el principio.<sup>2835</sup> Además, el acceso a la sala capitular y a la clausura desde la nave y no desde el transepto facultaba que las religiosas no hubieran de interferir con las zonas tradicionalmente reservadas a sus homólogos masculinos, esto es, los clérigos celebrantes.

Algo similar decía J. Gardelles del refectorio o, más bien, del refectorio y de todas las dependencias de la galería meridional que necesariamente se construyeron como una prolongación de la nave de la iglesia.<sup>2836</sup> En este caso, sin embargo, hay otras razones que pueden explicarlo. Si el nuevo templo se construyó ex novo respetando el emplazamiento anterior de la iglesia Templaria, *aka.* después de propiedad Sanjuanista, queriendo orientar el nuevo necesariamente hacia Levante, la iglesia no podía sino tener la misma disposición por la que se optó. Por otro lado, en la voluntad de construir el capítulo en la galería donde consuetudinariamente se emplazaba, esto es, en la oriental, las estancias del ala sur no podían sino edificarse tal y como se hizo, respetando el espacio a continuación de la iglesia. De hecho, la antigua iglesita, que necesariamente fue arrasada, -a no ser que algún día alguna prospección arqueológica demuestre lo contrario-, tiene muchos números para haber ocupado el mismo lugar que la que hasta hoy ha sobrevivido, pues los espacios reservados a los hombres de la encomienda Hospitalaria también se dispusieron en el flanco de Mediodía, en el lado de la iglesia opuesto al claustro.

Por otro lado, opinaba el mismo autor que el último tramo de la nave desde los pies, el transepto y la cabecera no habían sido contemplados en el proyecto que sucede a la fundación pero que por su aspecto “románico”, su construcción no podía retrasarse demasiado. Lo único que anteponía J. Gardelles a la construcción de toda esa parte era la sala capitular, pues se apoyaba, efectivamente, sobre el tercer tramo de la nave y con ello, daba un contexto posible para que su decoración pictórica pudiera haberse ejecutado tan temprano como cuando los iluminadores de Winchester concluyen su aportación a la biblia homónima.<sup>2837</sup> Por oposición, conviene intentar aproximarse en la medida de lo posible a los datos materiales y documentales que arrojen algo de luz sobre el proceso constructivo.

De entrada, en el diploma de octubre de 1187 a Sancha de Castilla se le encomienda “*quod vos construatis et faciatis in loco illo de Sexena, domum Deo et Hospitali*”, literalmente que construya y establezca en Sigena una casa del Hospital donde puedan habitar las religiosas. Nadie sabe si la iglesia Templario-Hospitalaria preexistente habría sido adecuada o

---

<sup>2835</sup> *Vide infra.*

<sup>2836</sup> GARDELLES, 1975, p. 22.

<sup>2837</sup> GARDELLES, 1975, p. 26.

no a satisfacer los requisitos de culto o incluso si hubiera bastado con una ampliación de la misma para incorporar el panteón regio. Tampoco se conoce si las estructuras de la encomienda Sanjuanista habrían en algún modo podido adaptarse como dependencias para las nuevas religiosas pero nada en lo que se conoce de las estancias claustrales que han sobrevivido permite colocar su arquitectura antes de los años de 1187-1188, cuando se funda el convento,<sup>2838</sup> por lo que, evidentemente, no se aprovecharon. Cuando la reina hace suyo tan encomiable encargo, mucho antes de la ceremonia por la que Armengaud de Asp sanciona la fundación y aprueba la institución de la nueva regla monástica el 6 de octubre de 1188, Sancha de Castilla había decidido entregarse ya en cuerpo y alma a servir a la Orden de San Juan del Hospital. Así es que en el diploma de octubre de 1187 la reina afirma:

*“Et ego Sancia, Die gratia Aragonis Regina, Barchinone comitissa, Provincieque marchionissa, offero me ipsam domino Deo et beate Virgini Marie et beato Iohani et infirmis pauperibus Hospitalis Iherosolimitanorum in vita et in morte. Et eligo mihi sepulturam in supradicto loco, et non possim me alteri religioni unquam trasferre.”*<sup>2839</sup>

(Y yo Sancha, por la gracia de Dios reina de Aragón, condesa de Barcelona y marquesa de Provenza, me ofrezco a mi misma al Señor Dios y a la bendita Virgen María y al bendito Juan y a los pobres enfermos del Hospital de Jerusalén en la vida y en la muerte. Y elijo ser sepultada en la arriba mencionada localización y no me coloquéis ni siquiera me transfiráis a otra orden religiosa.) [Trad. Autora].

Tan pronto como en 1187 la reina ya había hecho pública su intención de sepultarse en Sigena, hecho que vendría a confirmar que la estructura del panteón regio hubiera formado parte desde el principio del proyecto constructivo de la iglesia. Pero es que además allí se declara, en efecto, sierva del Hospital, aunque no como tradicionalmente se ha sugerido tal que monja.<sup>2840</sup> Ni lo demuestra lo que dice en ese documento ni tampoco, como se suele defender, el calificativo que en 1197 refiere a la reina el papa Celestino III como “*sorori ordinis Sancti Iohannis in cenobio Xixenensi*”,<sup>2841</sup> pues más que como religiosa, desde el principio se declaró hermana del Hospital, pero su adscripción debe entenderse más que de *soror* como de *consoror*, esto es, tal que con afiliación laica, sin profesar ni someterse a la clausura, sino todo lo contrario sin perder el contacto constante con el siglo, pero además disfrutando de una serie de prerrogativas en calidad de *domina*, tanto para la administración del temporal del convento como para la supervisión de su priora.

---

<sup>2838</sup> *Vide infra.*

<sup>2839</sup> Vid Anexo 7.1, PJ 7.02.

<sup>2840</sup> UBIETO ARTETA, 1966b, p. 47-48; BERLABÉ, 2001, p. 257. Cfr. ZURITA, 1562-1580 (1967), I, p. 324.

<sup>2841</sup> UBIETO ARTETA, 1972, p. 57, doc. 24.

En todo caso, sí es cierto que Sancha de Castilla se volcó completamente en el proyecto Sanjuanista y de ahí, como ya se dijo, que seguramente confiara el progreso monástico y edilicio de Vallbona a su congregación, pues ya se advirtió que el del cenobio urgelitano tenía que entenderse como un caso de patronazgo colectivo donde el protagonismo fue esencialmente de su comunidad y sus *dominae*.<sup>2842</sup> Es quizá, incluso, de todas las mujeres aquí estudiadas, aquélla de la que más claramente puede inferirse gracias a la documentación que supervisó y dirigió los trabajos edilicios. Las obras en torno a la nueva fundación debieron iniciarse tan pronto como después de que en 1188 se ratificara su institución y su regla pues tan sólo tres años después se habla de ellas. El 25 de octubre de 1191 se produce el ingreso en el convento de la viuda María de Estopiñán y en ocasión de la oblación, Sancha de Castilla envía a Sigena a un sarraceno “*pro constructione molendini*”, para la construcción de un molino, y ordena a las religiosas “*curate illum construere et edificare prout assignatum est*”, que velen porque lo construya y lo edifique tal y como ella se lo ha impuesto.<sup>2843</sup> Pero es que, además, en el mismo instrumento expresa:

*“Desidero vehementer ut turris vestra quam edificatis inter muros et menia monasterii sit citius facta, non pro custodia monialum nec pro clausura (...), sed ad prespectivam et bellum visum nam de longe videtur quasi propugnaculum et castrum bellicum cum in eo non sint arma offensiva nisi defensiva, prout sunt orationes monialum et lacrimae (...).”*

(Deseo vehementemente que vuestra torre, la que edificué dentro de los muros y paredes del monasterio sea rápidamente terminada, no para la custodia de las monjas ni para la clausura (...), y que sea en su perspectiva y en su apariencia bélica para que se vea de lejos, pero sólo casi como una fortaleza o un castillo militar pues allí no hay armas ofensivas ni defensivas, sino las oraciones de las monjas y lágrimas (...)). [Trad. Autora].

A R. del Arco le hizo sospechar si se podría tratar de la torre-campanario que todavía hoy alza adosada al brazo sur del transepto (Fig. 7.47)<sup>2844</sup> pero aquí se intuye que la propia Sancha de Castilla seguramente podía estar hablando de las sistematización del panteón regio, justo adosado al flanco opuesto del transepto, habida cuenta de que lo que debe contener el dicho espacio son los sufragios y las lágrimas de las religiosas, lo que ciertamente podría aludir a la conmemoración de la *memoria* funeraria. De hecho, la urgencia de la reina por la construcción del panteón regio estaría justificada si se atiende a la muerte de la infanta Dulce en 1189,<sup>2845</sup> la hija menor de Sancha de Castilla y de Alfonso II, el Casto, que había profesado

---

<sup>2842</sup> Vide supra CASE STUDY 06.

<sup>2843</sup> UBIETO ARTETA, 1972, p. 42-43, doc. 10.

<sup>2844</sup> ARCO, 1942, I, p. 394-412.

<sup>2845</sup> ARCO, 1945, p. 176-177. Seguramente de no estar ya proyectado y en marcha el panteón regio, contando con el precedente de elección de sepultura de su padre en Santa María de Poblet, Pedro II, el Católico, no habría decidido tan pronto como en 1196 sepultarse en Sigena: UBIETO ARTETA, 1972, p. 56-57, doc. 23. Cfr. PAUL, 2012, p. 256-257.

como monja en Sigena años antes. Esto significaría, a priori, que para 1191 ya estaba en pie parte de la cabecera de la iglesia y del transepto.

Que las obras se habían desempeñado con bastante agilidad lo demuestra el que dos años después, en marzo de 1193, Alfonso II, el Casto, confirme a su esposa la propiedad franca de las montañas de Siurana para que pueda seguir explotándolas hasta que las deudas contraídas por la reina se hubieran saldado. Después de que se extinguiera la deuda, el rey las cedía a Sigena por un período de dos años, mientras que pasado ese tiempo debían retornar a la corona. Que lo ratifique el hijo y sucesor, Pedro II, el Católico, significa que el monarca quería asegurarse de que el heredero no podría impedir a la madre que ella siguiera sirviéndose de las mismas hasta que fuera conveniente.<sup>2846</sup> Como apunta L. García Guijarro, aunque no se informa el origen de las deudas de Sancha de Castilla, es muy probable que las mismas dependieran de lo invertido en Sigena,<sup>2847</sup> y aunque el autor no especifica, aquí se intuye que seguramente estaban relacionadas con el dispendio constructivo. En octubre de 1196 la reina dicta una serie de prescripciones a observar en el convento:

*“Ratio postulat ne personas laicas, aliquo pretextu se misceantur personis Deo dedicatis, maxime in choro presertim et dum divina officia celebrantur (...) Ideo dilecta priorissa vos attente rogamus et per viscera misericordie Dei nostri vos obsecramus et in quantum nobis est mandamus estricte, ne permitatis in posterum ullo modo intus stallum chori, dum sorores officium percantant nulla femina laica simul cum sororibus assistat nisi esset nobilissima et filia alicuius principis nam tunc in hac declaratione comprehendere Constantiam, filiam nostram nec sorores nostras, quia bene credimus quod vos simul in extractu vestro eam seu eos faciatis sedere, non sedes prioralis solum competit priorisse et personis ex progenie regali procedentibus et non aliis nisi sint in dignitati aliqua constitutis nullo modo aliter faciatis, (...). (...) consolete filiam meam Constantiam, reginam Ungarie, et si quid opus est nunciate mihi.”<sup>2848</sup>*

(La razón es que personas laicas, con cualquier pretexto no se mezclen con las religiosas, sobre todo en el coro y especialmente durante la celebración de los divinos oficios (...). Así querida priora te ruego y por la misericordia de nuestro Dios te oramos y por mandamiento nuestro estrictamente, que no permitas en lo sucesivo de ningún modo que estas estén el coro, que mientras las religiosas asistan a los oficios ninguna mujer laica asista con las religiosas a no ser que sea aristócrata o hija de algún príncipe de modo que con ello, en virtud de esta declaración, se comprenda en esa categoría a Constanza, hija nuestra así como a nuestras religiosas, a las que creemos aptas y a las que tú en el espacio vuestro y suyo las hagas sentar, siendo que los asientos de la priora y de la progenie de procedencia regia son sólo vuestros y de nadie más, a excepción de quienes tengan una dignidad equivalente, y no lo hagáis de otro modo (...). (...) consolad a mi hija Constanza, reina de Hungría, y si hubiera alguna obra anunciármelo.) [Trad. Autora].

<sup>2846</sup> UBIETO ARTETA, 1972, p. 47-48, doc. 15.

<sup>2847</sup> GARCÍA GUIJARRO, 2006a, p. 128.

<sup>2848</sup> UBIETO ARTETA, 1972, p. 58, doc. 25.



De este interesantísimo diploma se deduce, primero, que los trabajos debían haber alcanzado el coro y, con ello, seguramente el último tramo de la nave desde los pies para 1196; segundo, que la presencia en el coro durante los oficios estaba vetada a toda persona laica que no fuera parte de la comunidad, de origen real, o de dignidad nobiliaria equivalente; finalmente, que la reina quiere estar absolutamente informada de cualquier obra que se lleve a cabo en el convento. El instrumento sirve, igualmente, a confirmar que al menos durante un tiempo Constanza de Aragón, hija de Sancha de Castilla y de Alfonso II, el Casto, residió entre los muros del priorato, siendo ya además reina de Hungría, por lo menos *in pectore*. Esto es algo conflictivo porque cuando el padre testa en abril de ese mismo año establece la oblación de su hija mayor en Sigena para lo cual entrega una dote de seis mil sueldos.<sup>2849</sup> Las crónicas hacen a Constanza de Aragón efectivamente hija mayor de los reyes,<sup>2850</sup> pero hay un documento que podría contradecir que la oblación del monarca estuviera destinada a ella. En 1212 Pedro II, el Católico, entrega al convento de Sigena una villa por valor equivalente a ciertas donaciones que tanto él como sus progenitores habían prometido sin hacerlas efectivas. Entre esos compromisos el por entonces rey menciona seis mil sueldos que había comprometido a Sigena cuando algunos años antes había decidido casar a su hermana, Leonor de Aragón.<sup>2851</sup>

Aquí la equivalencia del valor de la dote que ofrece Alfonso II, el Casto, con el monto que dona Pedro II, el Católico, para excluir a su hermana, se antoja indicativo de que la muchacha a la que en abril de 1196 se entregaba para servir como religiosa en Sigena era Leonor de Aragón.<sup>2852</sup> Que en octubre de aquel año Constanza de Aragón estuviera también en el convento podría significar que aguardaba allí hasta viajar a Hungría y proclamarse consorte. De hecho, si las monjas tenían que consolarla bien puede ser porque sólo unos meses antes su padre había fallecido. Y tampoco puede olvidarse que a continuación de la suma para la oblación, en su codicilo de 1196 Alfonso II, el Casto, también disponía una cantidad muchísimo mayor de veinte mil sueldos como dote de una hija suya que debía casarse.<sup>2853</sup> Esto podría ser indicativo de que Constanza de Aragón no sólo se había prometido ya a su futuro marido, el rey Mirko I, de Hungría (1196-1204), sino que su padre contemplaba en su testamento su dote matrimonial. De hecho, que se sepa que el obispo de Huesca, Ricardo, había viajado a Hungría

---

<sup>2849</sup> UDINA, 2001, p. 127-130, doc. 16.

<sup>2850</sup> GARCÍA GUIJARRO, 2006a, p. 133.

<sup>2851</sup> "*sex milium solidorum que nos dare tenebamur eidem monasterio et promisimus tunc temporis quando de monasterio illo traximus dompnam Alionorem, karissimam sororem nostram comitissam Tolose*" (seis mil sueldos que nosotros teníamos que dar a ese monasterio y que prometimos en el momento cuando de aquel monasterio sacamos a doña Leonor, nuestra querida hermana condesa de Toulouse) [Trad. Autora]: UBIETO ARTETA, 1972, p. 99-101, doc. 60.

<sup>2852</sup> Así lo entendía también ya M. Aurell (AURELL, 1998, p. 494).

<sup>2853</sup> UDINA, 2001, 127-130, doc. 16.

tan pronto como en 1190 para negociar el casamiento,<sup>2854</sup> no significa que este no se consumara hasta años después. Y, de hecho, tiene lógica que se celebrara en 1196, año en que con la muerte del rey húngaro Béla III (1172-1196), Mirko I se proclama de iure rey de Hungría.<sup>2855</sup>

En 1198 Sancha de Castilla todavía aparece insistiendo en el veto a la presencia en el coro a toda persona laica, pero también determinando el modo como las personas deben sentarse en el coro y el orden a seguir en las procesiones. Aquí la reina dice que no se pueden admitir en el coro a excepción de las de alta alcurnia o si pertenecen a la casa real, en cuyo caso se les debe conceder sitio en el espacio ocupado por la priora, justo por detrás de ella, mientras que cuando los reyes vayan al monasterio, -habiendo muerto Alfonso II, el Casto, en 1196, los reyes son Sancha de Castilla, a título honorífico, y su hijo Pedro II, el Católico-, la priora debe sentarlos a su lado, y a sus hijos detrás de ellos.<sup>2856</sup> Las normas que impone la reina son reveladoras de la presencia asidua en el convento no sólo de las mujeres de la casa real, sino también de sus varones y, de hecho, de otras personalidades de estatus distinguido.

Así las cosas no es hasta 1202 cuando se vuelve a tener alguna noticia que, al menos indirectamente, se pueda relacionar con las obras. En ese año el Maestro de Amposta pide al rey Pedro II, el Católico, que les conmute la obligación establecida en los estatutos fundacionales de Sigena de tener que auxiliar económicamente a la comunidad en caso de necesidad.<sup>2857</sup> Es posible que para entonces las deudas contraídas a causa de la edificación del conjunto cenobítico fueran tales que los Hospitalarios quisieran desentenderse de tener que costear la suntuosa fábrica que estaba promoviendo Sancha de Castilla. Un impulso considerable se lo habrían dado las rentas a cobrar de los territorios aragoneses de Ontiñena y de San Pedro de Calanda que Alfonso II, el Casto, le había legado a la orden. Siempre y cuando, por supuesto, los Sanjuanistas las hubieran derivado hacia Sigena. Los seis mil sueldos dados sabemos que no se “cobraron” hasta 1212. Por todo ello es factible pensar que la reina costeó las obras a costa del patrimonio monástico y de su propio bolsillo.

Por lo demás, otros dos datos importantísimos los contiene una carta que la reina envía en abril de 1208 a Ozenda, priora de Sigena:

*“Credimus quod Maria, regina Aragonum, et Constanza, regina Sicilia, nos et sorores nostre ad festum dedicationis templi de Xixena erimus simul cum cum*

---

<sup>2854</sup> DURÁN, 1960, p. 138.

<sup>2855</sup> Sobre las efemérides de los reyes húngaros a los que se alude: URBAŃCZYK, *et al.*, 2013, p. 178.

<sup>2856</sup> UBIETO ARTETA, 1972, p. 65-66, doc. 30.

<sup>2857</sup> UBIETO ARTETA, 1972, p. 68, doc. 33.

*nobis et aliis sororibus si aliud in contrario non evenerit; de Magno Magistro ordinis nostri recipi litteras et cum magna festi et gratulatione mitit aprovationem monasterii de Sixena, (...) unum magistrum pro opere ecclesie mitto; rogamus vos faciatis laborare dum tempus est bonum.*<sup>2858</sup>

(Creemos que María, reina de Aragón, y Constanza, reina de Sicilia, yo misma y nuestras religiosas iremos a la fiesta de dedicación del templo de Sigena, y junto con nosotras otras hermanas si nada dispone lo contrario; del Gran Maestro de la Orden recibí cartas sobre la aprobación con gran festejo y agradecimiento, entrego para las obras de la iglesia un maestro; os rogamos que lo hagáis trabajar cuando el tiempo sea bueno.) [Trad. Autora].

En la misiva Sancha de Castilla informa no sólo de que el día fijado para la consagración del templo estaba cerca en abril de 1208, sino que tanto ella, como María de Montpellier, la esposa de su hijo Pedro II, el Católico, y por tanto, reina consorte de Aragón, así como su hija Constanza, por entonces ya prometida a Friedrich II, Hohenstaufen, rey de Sicilia, habían decidido asistirían a las ceremonia junto con otras tantas hermanas. Pero además, las obras del templo habían avanzado lo suficiente como para poder consagrarlo, pese a que todavía no habían finalizado en aquella fecha pues para continuar con los trabajos ponía a disposición a un maestro de obras que debería trabajar sólo cuando el tiempo fuera propicio, por lo que se descartan, obviamente, las debidas interrupciones del invierno.<sup>2859</sup>

Generalmente se ha entendido que este maestro de obras debía emplearse en la construcción del panteón regio, pero esto se basaba en las teorías de J. Gardelles sobre que a la iglesia preexistente se le habrían añadido la cabecera y el transepto y, con ello, por supuesto, el panteón regio que allí estaba adosado.<sup>2860</sup> Pues bien, lo que se puede inferir de la documentación es que la construcción del conjunto monástico abarcó más de veinte años, desde como mínimo 1188 y hasta después de abril de 1208; tiempo constructivo, por otro lado, coherente. La presencia de soportes sencillos con una sola columna en los ábsides, así como en la nave, evidencia que aunque en la cabecera y en el transepto se empleara la doble semicolumna, esto no es indicativo de que el soporte más complejo sea sinónimo de mayor sofisticación y, con ello, de una cronología más tardía. De hecho, si en la nave se emplearon las columnas únicas debió ser porque el grosor pensado para los fajones hacía más adecuado un tipo de soporte más estrecho. Por otro lado, los arcos de medio punto se hacen presentes en las que evidentemente deben ser las partes más antiguas de la construcción, esto es, en los

<sup>2858</sup> UBIETO ARTETA, 1972, p. 85-86, doc. 49.

<sup>2859</sup> Que el 27 de octubre de 1208 Pedro II, el Católico, se comprometiera a pagar las deudas de su madre y cediera el control de las montañas de Siurana al Maestro de Amposta debe leerse conforme las obras todavía no estaban lo suficientemente rematadas: UBIETO ARTETA, 1972, p. 86-88, doc. 50.

<sup>2860</sup> Así vuelve a decirlo L. García Guijarro (GARCÍA GUIJARRO, 2006a, p. 129. Cfr. GARDELLES, 1975, p. 21.

ábsides, así como en el arco que abre el crucero a la nave, siendo que allí, como se ha dicho, se usan los mismos soportes que en la nave.

Ocurre, además, que el aparejo, como se dijo, no acusa divergencias notables. Es cierto que para las arcadas y las bóvedas se empleó el una piedra terrosa rojiza, mientras que en el resto de elementos se usó una piedra arenisca de color ocre. De hecho, el remoce de muchos elementos estructurales como de algunos paños murales con una piedra calcárea más resistente a la meteorización y fácilmente identificable gracias al color más blanquecino, sólo son sintomáticos de las muchas reparaciones que se hubieron de obrar en la fábrica de la iglesia a causa de los destrozos ocasionados con los incendios de la Guerra Civil. Así, en general, se recurrió a sillares de tamaño mediano, bien escuadrados, cuyas juntas fueron repasadas y engrosadas a razón de las mismas restauraciones. En algunos lienzos se detecta, además, la utilización de una arenisca de color más rojizo, -como la de las bóvedas-, seguramente la misma piedra afectada en su cromatismo por la oxidación debida a la exposición al fuego, pero que, en cualquier caso, presenta las mismas dimensiones y las mismas características de talla y trabazón. Esto se aprecia, igualmente, no sólo en la iglesia, sino también, por ejemplo, en los lienzos de la sala capitular. Y, de hecho, todos los elementos murales y estructurales de las dependencias claustrales están aparejados en modo similar, lo que denuncia que no hubo grandes interrupciones en el proceso constructivo. Sólo hay algunos bloques de dimensiones considerablemente más grandes en las hiladas que forman el zócalo del ábside mayor, así como en su ventana, pero el color de la piedra evidencia que se deben a las reparaciones.

Así, el proceso edilicio bien pudo ser bastante similar al que se obró en la otra gran fábrica a la que contribuyó financieramente Sancha de Castilla, esto es, a la Vallbona de les Monges. Sería lógico pensar que la construcción en Sigüenza se inició por los ábsides laterales que servirían de apoyo al central. La documentación denuncia que seguramente se avanzó hacia el transepto e incluso para con la obra del panteón regio como puede se mencionara en 1191. En su testamento de 1208 la reina ya decía que quería ser sepultada en la capilla de San Pedro,<sup>2861</sup> es decir, en la capilla del panteón, por lo que no tiene sentido que el maestro de obras que envía en 1208 tuviera que dedicarse todavía a construirla, más si Sancha de Castilla había dispuesto ya en 1187 que quería ser sepultada en Sigüenza. Poco después se avanzaría hacia los primeros tramos de la nave, donde se situaría el coro desde 1196, seguramente lo

---

<sup>2861</sup> Desafortunadamente, del testamento de Sancha de Castilla sólo se conoce una brevísima regesta que especifica, entre otras cosas, lo relativo a su sepelio: UBIETO ARTETA, 1972, p. 85, doc. 48. La fecha del óbito de la reina se ha fijado tradicionalmente y en base a la conmemoración secular de su muerte, el 9 de noviembre de 1208: PANO, 1944, p. 108.

suficiente como para iniciar la construcción de las dependencias claustrales que debían apoyarse en ellos, esto es la sala capitular y, terminada ésta, el dormitorio de “cruces enteras” y su prolongación en la galería norte, así como después, el dormitorio de “medias cruces”.<sup>2862</sup>

De hecho, la imposta que recorre el ábside central es del mismo tipo que la que recorrerá la nave y sobre el cambio de arcadas privilegiando sucesivamente desde el transepto y hasta la nave las de medio punto apuntado, sólo puede invocarse el recurso de amplísima difusión en la arquitectura propia de Templarios y Hospitalarios a esta tipología.<sup>2863</sup> Subrayaba no hace mucho tiempo J. Martínez de Aguirre que el recurso a construir todas las dependencias claustrales con el sistema de arcos diafragma no sólo se había pensado a imprimir cierta prisa al proceso edilicio, -que también-, sino a evocar asimismo la arquitectura propia de las construcciones asistenciales, esto es, de los hospitales. Al respecto señalaba los ejemplos conservados de Roncesvalles y, más particularmente, del interior de la Itzandegüía.<sup>2864</sup> Aquí se concuerda pero hay un elemento que, de todas todas, no puede justificar el adelantar la cronología constructiva de la sala capitular antes de 1188. En primer lugar porque hasta 1196 no se habían alcanzado los tramos de nave que le servirían de apoyo y, en segundo lugar, porque si en Vallbona a principios del siglo XIII todavía se estaba construyendo un dormitorio según la tipología típicamente Templaria más arcaica de arcos diafragma que arrancan casi a nivel del suelo o desde un zócalo bajísimo,<sup>2865</sup> no puede ser que los arcos diafragma de las dependencias capitulares y de pernocta de Sigena, con sus arcos diafragma elevados a considerable altura del suelo y apoyados en soportes con cimacios y pilastras sean anteriores al momento cuando esta tipología empieza a democratizarse según J. Fuguet en las iglesias típicamente Templarias a finales del siglo XII, o en las cistercienses.<sup>2866</sup> Siendo además, y en todo caso, quizá anteriores las de Sigena a las del segundo dormitorio de Vallbona por apoyarse allí los diafragmas en pilastras con semicolumnas adosadas mucho más altas y con mayor apuntamiento los arcos.

Por otro lado, aunque el sistema de articulación cantonero del dormitorio de “cruces enteras” pueda inspirarse en los pilares que como en racimo recogen las nervaduras de las

---

<sup>2862</sup> La fábrica del refectorio podría ser, incluso, bastante más tardía que la de los dormitorios pues la molduración de los diafragmas es como la de los torales del crucero de la iglesia cenobítica de Santa María de Vallbona de les Monges.

<sup>2863</sup> FUGUET, 1995. Que en la fábrica de Sigena se había querido emular la arquitectura típicamente Templaria y Hospitalaria ya lo decía J. Gardelles: GARDELLES, 1975, p. 24-26.

<sup>2864</sup> MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2015b, p. 133-134.

<sup>2865</sup> *Vide supra* CASE STUDY 06. Cfr. FUGUET, 1988, p. 230-231.

<sup>2866</sup> FUGUET, 1986, p. 437-451.

bóvedas en otros monasterios cistercienses como el de Veruela,<sup>2867</sup> de hacia los años 60' del siglo XII, el modo de articular los arcos con sus soportes en aquella esquina todavía se intuye algo tosco (Fig. 7.03, 7.09). Si para las bóvedas de crucería de las galerías más antiguas del claustro de Vallbona se decía que la articulación de los nervios con respecto a los soportes, - los pilares de separación de la estructura porticada y sus machones-, representaban un estadio intermedio entre el claustro de Tarragona y el de Poblet, al quedar en el tarraconense los nervios angulares suspendidos sin soporte propio, la solución de Sigena no puede adelantarse mucho más al abovedamiento de Tarragona.<sup>2868</sup> Por ello es factible que quizá, y sólo quizá, la sala capitular de Sigena se empezara a construir como cuando en Vallbona se inicia la construcción de la galería oeste, es decir, cuando se ha alcanzado el espacio del coro en 1196. Es plausible pensar que entonces la obras en la nave se interrumpieran y que se reprendieran cuando hubieran avanzado lo suficiente en el capítulo. Quizá si la reina necesitaba enviar a un maestro de obras en 1208, y no a una fuerza de trabajo de mazoneros, fuera porque para entonces se había previsto iniciar el abovedamiento de algunas partes. La bóveda de crucería que cierra el crucero sería un buen ejemplo de ello (Fig. 7.44).

De hecho, este tipo de cubrición, junto con el sistema de soportes a base de pilastras con semicolumnas adosadas son los dos únicos elementos que emparentan la fábrica de Sigena con la de la iglesia de Santa María de Santa Cruz de la Serós. No se puede aceptar, en cambio, la afinidad en términos de su supuesta apariencia de “fortificación” que señalaba E. P. McKiernan,<sup>2869</sup> pues aunque la reina quiso dar al panteón seguramente el aspecto de un torreón, la estructura acabó adoptando la fisonomía más propia de un oratorio. Tampoco se conoce cómo debían ser sus apartamentos, adosados por el exterior al dormitorio de “medias cruces” de la galería norte, del que algunos especulaban con que pudiera haber sido un “palacio real”.<sup>2870</sup> Aunque aquí si se cree que la reina debió contar con una sala destinada como aposento personal, que bien pudo ser aquella, no se sabe si la estancia tuvo la apariencia de un castillo. Y además, a lo que E. P. McKiernan daba el aspecto fortificado era a la iglesia y no a las dependencias extra-claustrales.

Del aparato decorativo que se aplicó al exterior en las arquivoltas y capiteles del vano axial del ábside mayor o en el vano del brazo sur del crucero, con un repertorio fitomórfico que bebe de los repertorios de la segunda flora languedociana y que M. Niñá coloca en afinidad a una parte de la escultura del transepto de la Seu Vella de Lleida que data de mediados del

---

<sup>2867</sup> Ya E. P. McKiernan señalaba cierta “influencia” de la arquitectura cisterciense en Sigena, aunque de un modo algo vago (MCKIERNAN, 2005, p. 150-156).

<sup>2868</sup> *Vide supra* CASE STUDY 06.

<sup>2869</sup> MCKIERNAN, 2005, p. 156-165.

<sup>2870</sup> BERLABÉ, 2001, p. 257.

siglo XIII (Fig. 7.48),<sup>2871</sup> sólo se puede decir que tanto la abertura del ventanal del transepto al que se alude, como la decoración exterior del vano absidal pudieron obrarse en un momento mucho más tardío y sin que ello afecte a que la construcción de las estructuras sobre las que se practicó la dicha decoración fuera muy anterior. Además, la comparecencia, entre los motivos de la ventana absidal, de algunos elementos zoomorfos en los que resuena el impacto de los bestiarios ingleses de los que se impregnan (Fig. 7.49-7.50), asimismo, las pinturas de la sala capitular, podría incluso servir a adelantar esa escultura. En caso extremo, si la construcción de la cabecera fuera una ampliación de principios del primer cuarto del siglo XIII como quería J. Gardelles, ¿qué se estaría a punto de consagrar en 1208 cuando Sancha de Castilla, Constanza de Aragón y Maria de Montpellier están ya prestas para la ceremonia? O, es que, ¿cabecera, transepto y panteón regio, junto al último tramo de la nave se construyen y abovedan en ocho años? ¿Qué se había edificado, pues, hasta entonces? Evidentemente, todas estas preguntas nos llevan, de nuevo, a concluir que la tesis de J. Gardelles erraba.

De todo lo anterior es posible inferir, por tanto, que no sólo Sancha de Castilla hubo de ocuparse de financiar la mayor parte del conjunto monástico, sino que también atendió sucintamente a la supervisión del proceso constructivo y que incluso intentó dirigirlo como cuando quiere determinar la apariencia que deben tener algunas estructuras y lo demuestra ya sea documentalmente, -en la del panteón regio-, ya sea con la apropiación de recursos formales e iconográficos de otras obras por ella patrocinadas (Vallbona). ¿Sería también ella quien promovió y supervisó la decoración de la sala capitular?

---

<sup>2871</sup> NIÑÁ, 2014, I, p. 451-452.

### 7.3 La empresa decorativa: las pinturas de la sala capitular ¿Sancha de Castilla promotora?

Las pinturas de la sala capitular de Sigüenza, hoy conservadas parcialmente in situ y mayoritariamente en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 068703-CJT-068709-CJT) (Fig. 7.51), epitomizan algunos procesos de creación y transmisión artística muy complejos, cuya desambiguación, -que aquí seguramente será imposible de resolver-, o todas las tentativas que se han hecho de ello, resulta imprescindible para mejor comprender cómo el intercambio artístico en torno a 1200<sup>2872</sup> pudo contribuir a la reformulación de la cultura visual en el reino de Aragón. Un proceso en el que el posible encargo de ejecución de las pinturas a artistas foráneos jugaría, como siempre se ha pensado, un rol crucial.

Sobre las pinturas generalmente se ha admitido son un ejemplo de la aplicación de modelos iconográficos propios de la tradición figurativa bizantina y, en concreto, procedentes de los grandes ciclos veterotestamentarios y novotestamentarios de los mosaicos sículo-normandos de la Cappella Palatina de Palermo (Fig. 7.52-7.53) y el Duomo de Monreale de la segunda mitad del siglo XII (Fig. 7.54-7.55),<sup>2873</sup> pero mediada, no obstante, esa aplicación de los modelos sicilianos por su recepción anterior en la miniatura y pintura mural anglo-normanda del último cuarto de la misma centuria.<sup>2874</sup> Por correlación, se ha entendido también que las pinturas de Sigüenza no representan un eco occidental del estilo pictórico tardo-Comneno que caracteriza esos mosaicos sicilianos, sino más bien de la estética occidental que resulta de la asimilación de ese lenguaje propiamente bizantino, a la que la historiografía ha llamado bizantinizante o “estilo 1200”.

En consecuencia, las pinturas aragonesas se han considerado, también generalmente, ejecutadas por de los mismos pintores o iluminadores a los que se atribuyen las obras que se han entendido como fuente específica de los modelos a los que se recurre en Sigüenza, esto es, algunas de las miniaturas de la *Winchester Bible* (Winchester Cathedral, Ms. 17) y algunas de

---

<sup>2872</sup> HOFFMANN, 1970.

<sup>2873</sup> KITZINGER, 1949, p. 269-292; KITZINGER, 1960.

<sup>2874</sup> Sobre la caracterización de las pinturas como propiamente de filiación inglesa: BOASE, 1953, p. 275; ZARNECKI, et al., 1984, p. 195-198. Cfr. SCHAPIRO, 1952, p. 181-182. No se valorarán aquí otros supuestos paralelismos con los ciclos de los ancestros de las vidrieras de Canterbury, que hoy ya no se mantienen (CAVINESS, 1977; CAVINESS, 1985, p. 34-47), ni tampoco los supuestos ecos de la recepción del lenguaje de las pinturas de la sala capitular de Sigüenza, sobre todo en la pintura mural, tal y como se han propuesto (CZERNIAK, 2003, p. 75-88; CZERNIAK, 2008, p. 261-274). Tampoco se discutirán propuestas de atribución a la promoción artística de Sancha Castilla como las llamadas *Biblias de Pamplona* (BOUCHER, 1970), cuyo estudio requeriría exceder el horizonte cronológico aquí propuesto.



las del *Great Canterbury Psalter* (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Lat 8846).<sup>2875</sup> Por extensión, habiéndose comprendido hace tiempo que las pinturas de Sigena no reflejan el estilo de los artistas responsables para la iluminación del *Great Canterbury Psalter*, ni tampoco el de todos los iluminadores que intervinieron en la decoración de la *Winchester Bible*, -si es que lo reflejan en realidad-,<sup>2876</sup> sino si a caso el de dos de ellos, esto es, los llamados *Genesis Master* y *Morgan Master* (Fig. 7.56),<sup>2877</sup> es a estos últimos a los que más homogéneamente se les ha atribuido la autoría de las pinturas aragonesas.<sup>2878</sup> A la mano del artista conocido como *Morgan Master*, por ser el pintor, que no diseñador, de las miniaturas del famoso folio procedente de la *Winchester Bible* conservado en la Morgan Library (New York, The Morgan Library and Museum, Ms. M. 619) (Fig. 7.57-Fig. 7.58), tradicionalmente se atribuían igualmente las pinturas murales de la Holy Sepulchre Chapel de la catedral de Winchester (Fig. 7.59). No obstante, se debe decir, que los últimos estudios que insisten en la atribución de las pinturas de Sigena a aquella pareja de iluminadores de la *Winchester Bible*, seguramente por influencia de las investigaciones de D. Park en que el autor descartó la intervención del célebre iluminador en la decoración pictórica de la capilla de dicha catedral,<sup>2879</sup> se decantan por restringir la autoría en torno al llamado *Morgan Master*.<sup>2880</sup>

Por otro lado, sobre todas estas hipótesis a lo largo de los años se fueron concretando otras teorías sobre la filiación y condición de los artistas de las pinturas de Sigena, ofreciéndose dos alternativas. En primer lugar, hay quienes dedujeron que aquellos iluminadores ingleses eran artistas itinerantes que antes de trabajar en los *scriptoria* de las catedrales de Winchester y de Canterbury habían recibido parte de su aprendizaje y de primera mano en un entorno bizantino del Mediterráneo oriental.<sup>2881</sup> Más recientemente, en cambio, se ha postulado que al menos uno de los pintores de Sigena, seguramente el maestro

---

<sup>2875</sup> MORGAN, 2006a; MORGAN, 2006b, p. 31-55.

<sup>2876</sup> Hasta seis iluminadores distintos que se conocen con los nombres que les asignó W. Oakeshott, esto es, "The Master of the Leaping Figures", "The Apocrypha Master", "The Genesis Master", "The Morgan Master", "The Amalekite Master" y "The Master of the Gothic Majesty" (OAKESHOTT, 1945. Cfr. DONOVAN, 1993). Para un estudio de los procesos de iluminación de los volúmenes de la *Winchester Bible*: OAKESHOTT, 1981; DONOVAN, 1993. Para una estratigrafía de las manos: NORTON, 2018, p. 117-142.

<sup>2877</sup> OAKESHOTT, 1945, OAKESHOTT, 1981; DONOVAN, 1993.

<sup>2878</sup> Estas hipótesis fueron desarrolladas en toda una serie de investigaciones que se dedicaron a estudiar en profundidad, desde 1952 y hasta fechas muy recientes, todas las obras aludidas y sus posibles relaciones con Sigena: SCHAPIRO, 1952, p. 181-182; BOASE, 1953; GRABAR, 1958, p. 68-117; PÄCHT, 1961, p. 166-175; OAKESHOTT, 1972a; ZARNECKI, 1984; PROBST, 1985; SCHULLER, 1994.

<sup>2879</sup> PARK, 1973, p. 38-62.

<sup>2880</sup> STRATFORD, 2018.

<sup>2881</sup> PÄCHT, 1961, p. 166-175; OAKESHOTT, 1972a; BORRÁS, GARCÍA GUATAS, 1978; PROBST, 1985; SCHULER, 1994; OCÓN, 2007. Sin considerar si quiera la posible filiación inglesa de los pintores de Sigena, en los primeros estudios de las pinturas, se formuló la tesis de que los pintores fueran directamente de origen bizantino: ESCUDERO, CARDERERA, 1882a, p. 247-250; ESCUDERO, CARDERERA, 1882b, p. 318-319; LAMPÉREZ, 1908-1909.

responsable del taller, fuera de origen bizantino, mientras que otro segundo grupo podría ser de formación inglesa.<sup>2882</sup>

Con tantas cuestiones relacionadas con los procesos de creación y transmisión artística, cuya solución pasa por el estudio conjunto del estilo, la técnica, la iconografía y las motivaciones de sus posibles promotores, las pinturas de la sala capitular de Sigüenza representan, ciertamente, una de las partes de más difícil resolución de todos los case studies de la tesis. Además, a este respecto, no puede dejar de advertirse que las pinturas fueron severamente dañadas por los incendios del convento en los meses previos al estallido de la Guerra Civil Española en 1936. En consecuencia, las grandes lagunas, tanto de las capas pictóricas como de las capas preparatorias, causadas tanto por el fuego como por el subsiguiente arrancamiento de las pinturas a razón de su restauración, lo hacen todavía aún más difícil.

### 7.3.1 Sobre el estilo y la técnica de ejecución

Desde el punto de vista técnico, en los últimos años R. Gasol y D. Ocón han distinguido varios procedimientos técnicos típicos de la tradición de la pintura mural bizantina. Afectan a las capas preparatorias, al uso de los pigmentos, al diseño preparatorio y a la aplicación de motivos y molduras en relieve.<sup>2883</sup> No obstante, esta suposición es en algunos extremos problemática y así lo explicaba también la primera,<sup>2884</sup> pues muchas de esas técnicas se detectan ya importadas a Occidente en cronologías parejas o anteriores al supuesto horizonte temporal de las pinturas de Sigüenza que la historiografía ha situado en un arco que alcanza desde c. 1190 hasta c. 1210.<sup>2885</sup> Otros procedimientos, en cambio, se asocian más estrictamente con la tradición local como el uso de la *aerenite*, específico de la pintura mural de los Pirineos, debido a la disposición del material. Aunque ello, más que contribuir a identificar la filiación de los artistas, puede intuirse como un factor condicionado por los promotores en aras de un menor dispendio económico que el que hubiera supuesto la importación de pigmentos.

---

<sup>2882</sup> OCÓN, 2015, p. 277-296.

<sup>2883</sup> GASOL, 2012, p. 113-126; OCÓN, 2015, p. 277-296.

<sup>2884</sup> GASOL, 2012, p. 140-142.

<sup>2885</sup> Para profundizar en las concomitancias, tanto por lo que respecta al uso de decoración en madera o en estuco aplicada, como en la aplicación del pigmento azul natural o artificial, en Bizancio y Occidente, remito a: FRINTA, 1981, p. 333-347; FRINTA, 1983, p. 147-167; FRINTA, 1986, p. 539-544; RICKERBY, 1990, p. 249-261; PLESTERS, 1993, p. 37-66; HOWARD, 1995, p. 91-104; NADOLNY, 2001.

De todas las recetas que las autoras identificaron, destaca una relativa a la aplicación de los colores. En la pintura del fondo de los retratos de los ancestros de Cristo, sobre una capa de color rojo hecha a base de una laca roja, se aplicó otra azul a base de azurita. Como determinó R. Gasol, el uso de una laca roja para un campo tan grande no tiene precedentes en la pintura mural y seguramente se utilizó probablemente en Sigena por sus cualidades cromáticas, pues al mezclar la laca roja con la azurita, el resultado era una tonalidad azul purpúrea más cercana al color real del lapislázuli, un pigmento que seguramente por su alto coste no estuvo a disposición de los pintores de Sigena. Además recordaba que en la tradición occidental, la mezcla de la laca roja con un pigmento azul para emular los efectos del lapislázuli no se halla en los recetarios hasta el siglo XIV, cuando se recoge en el tratado de Cennino Cennini. Sin embargo, lo que ninguna de ellas dijo sobre este detalle es su especial conexión con la tradición pictórica bizantina, pues la receta para hacer el “*lazouri*” a partir de la “*tzimarismata*” roja está incluido en la *Hermeneia* de Dionisos de Fourná, donde se recogieron recetas pictóricas que remitían a las técnicas de la pintura mural medieval.<sup>2886</sup>

Desde el punto de vista del estilo, seguramente, de entrada podría decirse que la tesis sobre la intervención de artistas de filiación distinta, unos occidental y otro/os bizantina, en la ejecución de las pinturas, o el considerar que la decoración pictórica fue obra de un amplio taller, adolece la aparente homogeneidad que caracteriza el estilo de todas las pinturas de la sala capitular. Si a caso, podría entenderse la intervención de un maestro, responsable probablemente de la mayor parte del diseño, composición y ejecución, mientras que algunos sutilísimos y a penas distinguibles detalles que acusan un modo ligerísimamente más tosco, - con el preceptivo cuidado de atender a lo que pueden ser posibles repintados-, se deberían quizá a un pintor auxiliar o, al máximo a un par de ellos.

En cuanto al estilo de las pinturas, la mejor manera de definir el lenguaje de los pintores parece en términos de *koiné* o de dialecto, pues no hay una adhesión estricta ni al lenguaje propiamente bizantino ni al que se puede asociar a la tradición occidental. Por un lado, O. Pätch<sup>2887</sup> y después J. Ayres<sup>2888</sup> apuntaron al lenguaje “bizantinizante” del llamado *Morgan Master*, sobre todo, en cuanto a una concreción más elegante del dinamismo, como más propia del clasicismo heleno que caracteriza la pintura bizantina del llamado *Renacimiento macedonio* de los siglos IX-X y, con ello, totalmente alejada del estilo pictórico tardo-Comneno que caracteriza los mosaicos sicilianos. A su vez, W. Oakeshott, en su genial análisis de la escena de la Natividad de Sigena, subrayaba el recurso a una cierta “mundanización” de los

---

<sup>2886</sup> Para una edición del Manual de Pintor de Monte Athos de Dionisos de Fourná: HETHERINGTON, 1981.

<sup>2887</sup> PÄTCH, 1961.

<sup>2888</sup> AYRES, 1974, p. 201-223.

personajes y de los objetos,<sup>2889</sup> que en nada se emparentaba con la pintura tardo-Comnena en la que la caracterización del mobiliario y de las arquitecturas con un aspecto suntuoso y la representación frontal y más estática de los personajes servían fundamentalmente al sentido iconológico detrás de la concepción de las imágenes propio del mundo Bizantino, esto es, el de manifestar visualmente un total alejamiento de los personajes representados con respecto a la esfera humana como connatural a su naturaleza divina. Rasgos que, de nuevo, el autor definía en términos de “clasicismo”.

Por otro lado, D. Ocón ya destacó un cierto alejamiento con respecto al vocabulario propio del llamado *Morgan Master* en el tratamiento plástico de los retratos de los ancestros, primero, con respecto a su relación con el enmarque, pues la definición plástica de las figuras denota una concepción del volumen y de proximidad para con el espectador que convierte al marco en un simple pretexto. Destacaba también como el repertorio gestual servía a una representación más naturalista. Ella lo decía, muy sugestivamente, más cercano a la pintura clásica de caballete y lo emparentaba con un tipo de concepción típicamente bizantina del retrato, la de representación de los profetas en los llamados *Libros de los Profetas* (Fig. 7.60-7.64).<sup>2890</sup> En segundo lugar, hacía una observación muy sugerente en cuanto al prototipo compositivo empleado en la representación por parejas de algunos de los ancestros de Cristo dentro de un mismo recuadro, a razón de mostrar juntos al padre y al hijo. Entendía que el tipo de relación entre las figuras era tan próxima que servía a transmitir una cierta ternura, y la hacía derivar del tipo iconográfico bizantino de san Simeón que, a su vez, bebía del tipo de la Virgen Eleousa. Además, apreciaba que el canon de las figuras encontraba mayor afinidad con la figuración “monumentalizada” de las figuras propia de los iconos bizantinos o de la representación de las figuras a cuerpo entero de la pintura monumental bizantina. Propuso como fuente de inspiración para todo ello los iconos murales de la Panagia Arakos de Lagoudera en Chipre y otros conjuntos de pintura mural bizantina de las últimas décadas del siglo XII (Fig. 7.65-7.66).

Ocurre, no obstante, que de todo lo anterior, es de la conexión chipriota propuesta por D. Ocón de donde más se intuye poder abundar. Resulta que algunos de los estilemas que la literatura anglosajona relacionaba con el llamado *Morgan Master* concurren, precisamente, no sólo en las pinturas de Lagoudera (1192), sino también en los frescos del Bema y de la celda de la Enkleistra de la iglesia de Hagios Neophytos en Paphos (Chipre) (1182/1183) (Fig. 7.67). Algo que, además, es lógico, pues ambos se atribuyen al mismo artista, un pintor de origen

---

<sup>2889</sup> OAKESHOTT, 1972a, p. 119-122.

<sup>2890</sup> LOWDEN, 1988.

constantinopolitano llamado Thedoro Apseudes.<sup>2891</sup> No sólo sus figuras reflejan la misma concepción elegante que se observa en Sigena y en la *Morgan Leaf* (Fig 7.68-7.71), sino que también son afines sus creaciones en la preferencia por los colores brillantes como el verde o el salmón. Además, algunos de los rasgos más propios de las pinturas de la sala capitular que no se pueden asociar, en cambio, a las creaciones del llamado *Morgan Master*, como la representación de gusto clasicizante más naturalista y humanizada, o la serpentina agitación del drapeado, son también rasgos comunes a aquellas pinturas chipriotas (Fig. 7.72-7.74).<sup>2892</sup> Con esto, sin embargo, no se quiere decir que se obró una transferencia de artistas de origen chipriota hasta Aragón, ni que el estilo de los frescos de Lagoudera y Hagios Neophytos fuera fuente directa para la interiorización de ese lenguaje por los pintores de Sigena. Lo que se quiere decir es que su asimilación y concreción de aquél lenguaje pictórico difícilmente puede explicarse por el simple recurso a modelos miniados, apuntando más bien a un conocimiento directo de la pintura mural bizantina, ya fuera de aquellos ciclos, o de otros conjuntos murales similares en otras geografías del Imperio que desafortunadamente no se hayan conservado o cuyo conocimiento escape, por el momento, a quien rubrica estas líneas.

Otra cuestión significativa es que si el lenguaje de los pintores de Sigena se informa por un lado de ese estilo propio de hacia 1180-1190, al mismo tiempo, se detectan en las pinturas del capítulo otros rasgos que seguramente se originan en un lenguaje bizantino distinto pero que, curiosamente, también tiene manifestación en el mismo contexto chipriota. Se observa, por ejemplo, en el tratamiento de las figuras de Sigena un efecto más gráfico (Fig. 7.75-7.81), resultado del recurso de los pintores a perfilar no sólo los contornos de las figuras sino también todos los pliegues e incluso los detalles anatómicos con un grueso trazo negro, así como de un modelado de los pliegues más rígido y caligráfico. En las pinturas de Apseudes y del llamado *Morgan Master* estas cuestiones se solucionaban simplemente a base de una sutil transición de color mediante la superposición de pinceladas de diversos tonos (Fig. 7.82-7.83). Por ello, el mayor grafismo que acusan las pinturas de Sigena se intuye una contaminación derivada del conocimiento del estilo linealista que caracteriza una parte de la pintura bizantina de finales del siglo XII y principios del siglo XIII. En Chipre ese vocabulario lo representan las pinturas de la naos de la misma Hagios Neophytos que se datan hacia 1200

---

<sup>2891</sup> PAPAGEORGIOU, 2005. Sobre las repercusiones de la pintura mural y de iconos chipriota en el arte catalano-aragonés hacia 1200: CASTIÑEIRAS, 2014b, p. 9-26; CASTIÑEIRAS, 2015b, p. 297-326; CASTIÑEIRAS, 2016, p. 207-222. En cuanto a la circulación de repertorios en el Mediterráneo occidental y en tierras catalanas propios del Mediterráneo oriental que refieren esos estudios, por lo que respecta a sus vías de transmisión y el recurso a los llamados *anthibola*: CASTIÑEIRAS, 2015a, p. 87-100. Cfr. ANDALORO, 2002, p. 567-580. Un estudio de los mismos en: HUTTER, 1999, p. 117-146.

<sup>2892</sup> Para los frescos de Lagoudera: WINFIELD, WINFIELD, 2003.

(Fig. 7.84-7.85).<sup>2893</sup> Este nuevo lenguaje que, en lo que respecta a Chipre, se verá también más tardíamente en los frescos de Moutoullas, se caracteriza por la monotonía de las expresiones faciales y una aplicación del color con la finalidad de ensombrecer los rasgos faciales y el drapeado en una manera muy rígida y esquemática.<sup>2894</sup> Tampoco con esto se pretende afirmar que los pintores de Sigena asimilaran estos recursos por el conocimiento preciso de estos frescos chipriotas, pero sí que este rasgo quizá permite retrasar la cronología de las pinturas a un momento no tan próximo al de las creaciones de Apseudes sino más cercano al entorno de 1200.

### 7.3.2 Iconografía

Las pinturas murales de la sala capitular del convento, al comprender esencialmente dos grandes ciclos con escenas extraídas del Viejo y del Nuevo Testamento entroncan con la tradición decorativa de los capítulos monásticos aunque, tal y como recordaba K. Schuller, prescindiendo del repertorio de imágenes que aludiría a la propia realidad institucional del priorato, esto es, sin escenas o retratos especialmente referidos a la Orden de San Juan del Hospital o a su santo titular, san Juan Bautista.<sup>2895</sup> El mismo autor reconocía, al revisar su propia aproximación iconográfica años más tarde,<sup>2896</sup> que un retrato del promotor/a bien podría haber tenido cabida en el espacio del muro oeste, del que a penas han subsistido las pinturas de los intradoses de los arcos de comunicación con el claustro. Al respecto conviene recordar que si las fotografías tomadas antes del incendio y en las diversas campañas de arrancamiento de las pinturas han sido el auxilio fundamental al estudio iconográfico del conjunto, entre las dichas instantáneas y los fragmentos murales conservados y expuestos en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, no se suple un vacío que afectaría a los posibles temas de la fachada de Poniente, donde a tenor de las aberturas de comunicación al claustro, aun es posible imaginar que, entre ellas, se hubieran pintado por lo menos cinco escenas más de las que, por tanto, no se sabe nada en absoluto.

---

<sup>2893</sup> MANGO, HAWKINS, 1966, p. 119-206. Cfr. STYLIANOU, STYLIANOU, 1985, p. 351-380. Para el recurso en los frescos de Lagoudera y Hagios Neophytos de las mismas técnicas de raíz bizantina que R. Gasol individualizó en Sigena: WINFIELD, 1969-1970, p. 377-380; WINFIELD, 1971, p. 259-264. Sobre estas técnicas en el contexto bizantino: WINFIELD, 1968, p. 61-139.

<sup>2894</sup> MOURIKI, 1984, p. 171-213.

<sup>2895</sup> SCHULER, 1994.

<sup>2896</sup> SCHULER, 2004.

En cuanto al ciclo veterotestamentario, recorría todas las enjutas de los lados este y oeste de los cinco arcos diafragma de la sala, en cada uno de sus frentes norte-sur y facilitando un orden de lectura correlativo que se inicia, para cada arcada, en la cara septentrional de la enjuta este, prosigue en el mismo frente en la enjuta del flanco opuesto, para a continuación seguir en la cara meridional de la enjuta oeste y después en la enjuta contraria del mismo frente. Así sucesivamente hasta alcanzar el último de los arcos. En total se figuraron, por tanto, veinte escenas (Fig. 7.86-7.105):

- [Arco 01, Enjuta este, Frente norte]** Creación de Adán (Gn 1, 27)
- [Arco 01, Enjuta oeste, Frente norte]** Creación de Eva (Gn 2, 21-24)
- [Arco 01, Enjuta oeste, Frente sur]** Dios muestra el Paraíso y prohíbe el fruto del Árbol de la ciencia (Gn 2, 15-17)
- [Arco 01, Enjuta este, Frente sur]** Tentación de Eva (Gn 3, 1-6)
- [Arco 02, Enjuta este, Frente norte]** Expulsión del Paraíso (Gn 3, 23-24)
- [Arco 02, Enjuta oeste, Frente norte]** El Arcángel distribuyendo los útiles del trabajo (Apócrifo de la Vita Adami et Evae, 18-22)
- [Arco 02, Enjuta oeste, Frente sur]** Adán trabajando la tierra y Eva tejiendo (Gn, 3, 23)
- [Arco 02, Enjuta este, Frente sur]** Ofrendas de Caín y Abel (Gn 4, 3-5)
- [Arco 03, Enjuta este, Frente norte]** Fratricidio (Gn 4, 8)
- [Arco 03, Enjuta oeste, Frente norte]** Construcción del Arca de Noé (Gn 6, 14-16)
- [Arco 03, Enjuta este, Frente sur]** Retorno de la Paloma después del Diluvio Universal (Gn 8, 10-11)
- [Arco 03, Enjuta oeste, Frente sur]** Entrada de los animales en el arca (Gn 7, 1-9)
- [Arco 04, Enjuta este, Frente norte]** Embriaguez de Noé (Gn 9, 21-23)
- [Arco 04, Enjuta oeste, Frente norte]** Sacrificio de Isaac (Gn 22, 8-14)
- [Arco 04, Enjuta oeste, Frente sur]** Hundimiento del Ejército del Faraón al paso del Mar Rojo (Ex 14, 15-31)
- [Arco 04, Enjuta este, Frente sur]** Los milagros del desierto del Sinaí (Ex 16, 10-12)
- [Arco 05, Enjuta este, Frente norte]** Moisés recibiendo las Tablas de la Ley (Ex 24)
- [Arco 05, Enjuta oeste, Frente norte]** Adoración del Becerro de Oro (Ex 32, 4-5)
- [Arco 05, Enjuta oeste, Frente sur]** Moisés hace brotar agua de la roca (Nm 20, 7-13)
- [Arco 05, Enjuta este, Frente sur]** Unción de David por Samuel (1S 16, 11-13)

La distribución del ciclo novotestamentario es, en cambio, más original pues abarcaba dos tipos de espacios bien diferenciados, esto es, las paredes perimetrales de la sala y el intradós de los arcos diafragma. Arrancando la figuración del Nuevo Testamento en la fachada norte, allí se agruparon un total de ocho escenas divididas en dos grandes registros horizontales y obedeciendo, a su vez, a una compartimentación vertical, con un orden de lectura que se iniciaba en el nivel superior, disponiendo cronológicamente las escenas por todo este registro y enlazando la más cercana al muro este con la primera escena del nivel inferior.

Este esquema de lectura se rompe, contrariamente, en la pared de Levante por donde continua el ciclo. Allí se comprendieron un total de doce escenas, distribuidas en otros dos niveles pero organizadas siguiendo una secuencia cronológica de arriba hacia abajo, en modo tal que si la última escena del registro inferior de la fachada septentrional daba paso a la

primera del nivel superior de la fachada este, ésta en cambio enlazaba con la pintada debajo de la misma y, ésta a su vez con la segunda del registro superior y así hasta alcanzar el muro de Mediodía. Aquella pared tenía, en cambio, una organización aún distinta pues sólo se compartimentó horizontalmente los laterales de tal forma que si una gran composición centraba el muro a los flancos se pintaron otras cuatro escenas divididas en dos registros (Fig. 7.106-7.117). En la fachada de Poniente es de suponer que se dispuso en buena medida una concepción para organizar las escenas en modo análogo al muro oriental, salvo porque como se advirtió la perforación del lienzo inferior de pared con cuatro aberturas pudo suponer que la pared se rellenara con otras cinco que ocuparían el nivel superior sobre los accesos. A todo ello debe sumarse la decoración que recibe el intradós de las aberturas de entrada desde el claustro, de tipo vegetal.

Como se anticipó, de los fragmentos pictóricos que sobrevivieron y de las fotografías antiguas sólo es factible el reconocimiento de todas las escenas del Antiguo Testamento y de la decoración novotestamentaria del intradós de los arcos diafragma, mientras que de los episodios que remiten al relato de los Evangelios sobre las paredes perimetrales sólo pueden identificarse con solvencia doce pasajes.<sup>2897</sup> De los libros que integran la Vieja ley, sin embargo, se hizo una selección muy específica que afecta fundamentalmente al Eneateuco, -entendiendo se comprenden en la tal denominación los libros Primero y Segundo de Samuel-, privilegiando los extractos del Génesis y del Éxodo. La destrucción o la falta de información gráfica no impiden, sin embargo, poder elucubrar sobre los posibles temas de las lagunas que acusan las paredes, sobre todo gracias a que lo conocido revela que se hizo una selección de los episodios del Nuevo Testamento de mayor divulgación en el período medieval y que, además, se dispusieron atendiendo a criterios cronológicos.

Así, si en la fachada norte el registro superior acogió la Anunciación, la Visitación, la Natividad y la Adoración de los Pastores, es factible pensar que a continuación de la última se representaran el Viaje de los Magos, los Magos ante Herodes, la Adoración de los Magos y el Sueño de los Magos. Se deduce ello de que la figuración, en la pared oriental se inicie con dos escenas que, por anteceder a la que ocupaba el nivel superior del segundo compartimento vertical, la Presentación en el Templo, es plausible que la precedieran la Huida a Egipto y la Matanza de los Inocentes. A la Presentación en el Templo bien podía suceder debajo el Bautismo de Cristo pues, de nuevo, a continuación y arriba se enlazaría con una de las Tentaciones de Cristo. Si se favoreció una glosa de la Tentaciones como era habitual en

---

<sup>2897</sup> Quiero agradecer a Núria Peris, de la Fundació de l'Institut Amatller d'Art Hispànic no sólo que me permitiera el estudio de todas las instantáneas relacionadas no sólo con las pinturas, sino con todo el monasterio, así como que me facilitara su copia digital al propósito de este estudio.



espacios de marco de representación restringido, la segunda parte de la síntesis podía aparecer debajo de la primera y a continuación la que se conoce de la Resurrección de Lázaro. Son una completa incógnita las cinco escenas que completaban la pared pero, nuevamente, sabiendo que la fachada meridional estaba dedicada al Calvario y a la Resurrección de Cristo, se puede especular con que la fachada este se rematara con la Entrada en Jerusalén, la Expulsión de los Mercaderes del Templo, la Última Cena, la Oración el Huerto así como el Prendimiento y/o Juicio de Pilatos.

Mejor se puede intuir la figuración ausente del muro de Mediodía. Abajo, en el primer registro vertical lateral se representó la Flagelación por lo que sería verosímil la Coronación de Espinas arriba. El centro de la fachada está totalmente ocupado por la Crucifixión; la siguiente escena conocida en el registro vertical del otro lateral y en la parte de abajo es la *Visitatio Sepulchri*, y arriba suyo la Anástasis.

Sin atender, por lógica, a una secuencia cronológica, al intradós de los arcos diafragma se reservó la representación en busto de los Ancestros de Cristo según fueron extractados de las Genealogías bíblicas de Lucas y de Mateo. Se siguió aquí, sin embargo, un modelo en parte asociado a la representación tradicional de las genealogías cristológicas con los ancestros enmarcados por una cornisa, y en parte, disímil del resto de ejemplos conservados, pues los que se extrajeron de la Genealogía de Mateo se representaron por parejas de padres-hijos. Además, al grupo de Lucas se hizo corresponder para cada uno de los ancestros una inscripción con el nombre según la fórmula “QUI FUIT X”, y a los del relato de Mateo siguiendo otra fórmula distinta, esto es, “X A(utem) G(enuit) X”.

<p><b>ARCO 01 Intradós este (Fig. 7.118)</b></p> <p>NAASON Gen. Mateo 1, 2-16/ Lucas 3, 23-38                  AMINADAB Gen. Mateo 1, 2-16/ Lucas 3, 23-38                  ARAM Gen. Mateo 1, 2-16/ Lucas 3, 23-38                  ESRON Gen. Mateo 1, 2-16/ Lucas 3, 23-38                  PHARES Gen. Mateo 1, 2-16/ Lucas 3, 23-38                  IUDA Gen. Mateo 1, 2-16/ Lucas 3, 23-38                  IACOB Gen. Mateo 1, 2-16/ Lucas 3, 23-38                  ISAAC Gen. Mateo 1, 2-16/ Lucas 3, 23-38</p>	<p><b>ARC0 01 Intradós Oeste (Fig. 7.119)</b></p> <p>SALMON Gen. Mateo 1, 2-16/ Lucas 3, 23-38                  BOOZ Gen. Mateo 1, 2-16/ Lucas 3, 23-38                  OBETH Gen. Mateo 1, 2-16/ Lucas 3, 23-38                  JESSE Gen. Mateo 1, 2-16/ Lucas 3, 23-38                  DAVID Gen. Mateo 1, 2-16/ Lucas 3, 23-38                  SALOMON Gen. Mateo 1, 2-16                  ROBOAN Gen. Mateo 1, 2-16                  ABIAN Gen. Mateo 1, 2-16</p>
---	--

<p><b>ARCO 02 Intradós Este (Fig. 7.120)</b></p> <p>ZOROBABEL Gen. Mateo 1, 2-16                  SALATHIEL Gen. Mateo 1, 2-16/ Lucas 3, 23-38                  IECHONIAS Gen. Mateo 1, 2-16                  IOSIAN Gen. Mateo 1, 2-16                  AMON Gen. Mateo 1, 2-16/ Lucas 3, 23-38                  MANASSES Gen. Mateo 1, 2-16</p>	<p><b>ARC0 02 Intradós Oeste (Fig. 7.121)</b></p> <p>ABIUT Gen. Mateo 1, 2-16                  ELEACHIM Gen. Mateo 1, 2-16/ Lucas 3, 23-38                  AZOR Gen. Mateo 1, 2-16                  SADOCH Gen. Mateo 1, 2-16                  ACHIM Gen. Mateo 1, 2-16                  ELIUT Gen. Mateo 1, 2-16</p>
---	--

EZECHIAS Gen. Mateo 1, 2-16 ACHAZ Gen. Mateo 1, 2-16	ELEAZAR Gen. Mateo 1, 2-16/ Lucas 3, 23-38 MATHAN Gen. Mateo 1, 2-16
---	---

<b>ARC0 03 Intradós Este (Fig. 7.122)</b> NAUM Gen. Lucas 3, 23-38 AMOS Gen. Lucas 3, 23-38 MATHATHIE Gen. Lucas 3, 23-38 IOSEPH Gen. Lucas 3, 23-38 IAMNE Gen. Lucas 3, 23-38 MELCHI Gen. Lucas 3, 23-38 LEVI Gen. Lucas 3, 23-38 MATAT Gen. Lucas 3, 23-38	<b>ARC0 03 Intradós Oeste (Fig. 7.123)</b> NAGGE Gen. Lucas 3, 23-38 SEMEI Gen. Lucas 3, 23-38 IOSEPH Gen. Lucas 3, 23-38 IUDA Gen. Lucas 3, 23-38 IOHANNA Gen. Lucas 3, 23-38 RESA Gen. Lucas 3, 23-38 ZOROBABEL Gen. Mateo 1, 2-16/ Lucas 3, 23-38 SALATHIEL Gen. Mateo 1, 2-16/ Lucas 3, 23-38
--	---

<b>ARC0 04 Intradós Este (Fig. 7.124)</b> SYMEON Gen. Lucas 3, 23-38 IORAM Gen. Lucas 3, 23-38 ELIEZER Gen. Lucas 3, 23-38 IHESU Gen. Lucas 3, 23-38 HER Gen. Lucas 3, 23-38 ELMADAN Gen. Lucas 3, 23-38 COSAM Gen. Lucas 3, 23-38 ADDI Gen. Lucas 3, 23-38	<b>ARC0 04 Intradós Oeste (Fig. 7.125)</b> IONA Gen. Lucas 3, 23-38 ELEACHIM Gen. Lucas 3, 23-38 NATHAN Gen. Lucas 3, 23-38 DAVID Gen. Mateo 1, 2-16/ Lucas 3, 23-38 IESSE Gen. Mateo 1, 2-16/ Lucas 3, 23-38 OBED Gen. Mateo 1, 2-16/ Lucas 3, 23-38 BOOZ Gen. Mateo 1, 2-16/ Lucas 3, 23-38 SALMON Gen. Mateo 1, 2-16/ Lucas 3, 23-38
---	---

<b>ARC0 05 Intradós Este (Fig. 7.126)</b> NOE Gen. Lucas 3, 23-38 SEM Gen. Lucas 3, 23-38 ABRAHE Gen. Mateo 1, 2-16/ Lucas 3, 23-38 ISAAC Gen. Mateo 1, 2-16/ Lucas 3, 23-38 IACOB Gen. Mateo 1, 2-16/ Lucas 3, 23-38 ARAM Gen. Lucas 3, 23-38 AMINADAB Gen. Lucas 3, 23-38 NAASON Gen. Lucas 3, 23-38	<b>ARC0 05 Intradós Oeste (Fig. 7.127)</b> ARPHAXAD Gen. Lucas 3, 23-38 LAMECH Gen. Lucas 3, 23-38 MATUSSALE Gen. Lucas 3, 23-38 MAHALALEEL Gen. Lucas 3, 23-38 CAINAM Gen. Lucas 3, 23-38 ENOS Gen. Lucas 3, 23-38 SETH Gen. Lucas 3, 23-38 ADAN Gen. Lucas 3, 23-38
--	---

### 7.3.2 a) Nuevas precisiones en torno a los modelos

Estudiada escrupulosamente la iconografía de la sala capitular casi ininterrumpidamente desde la primera mitad de la pasada centuria y hasta el presente, la discusión tradicionalmente ha gravitado alrededor de la *recensión pictórica*,<sup>2898</sup> es decir, en el estudio de fuentes manuscritas o monumentales que hubieran funcionado como repositorios a nivel compositivo para la iconografía de Sigüenza. El interés siempre había residido mayormente,

<sup>2898</sup> PÄTCH, 1961; OAKESHOTT, 1972a; SCHULER, 1994; SCHULER, 2004; LEWITTES, 1938; PROBST, 1985; OCÓN, 1997, p. 27-39; OCÓN, 2007, p. 81-94; OCÓN, 2015b, p. 277-295.

por tanto, en poder encontrar algún detalle que permitiera decantar la balanza hacia una filiación inglesa o bizantina de las pinturas.

Además, las fuentes de los ciclos ya habían sido casi desde el principio bien individualizadas. Y, es que, se sigue fundamentalmente el relato bíblico salvo para la representación de dos escenas en las que el contenido se extrae de los textos apócrifos. En primer lugar, la representación del arcángel Miguel distribuyendo los útiles del trabajo y enseñando a Adán a cultivar la tierra está tomada, como ya notó O. Pätch en su momento, del relato apócrifo de la versión latina de la *Vita Adami et Evae*.<sup>2899</sup> La fuente para la escena de la Anástasis es el apócrifo de san Bartolomé. Por último, no menos exógena a la narración canónica, por lo menos aparentemente, es la representación en la escena de Moisés recibiendo las Tablas de la Ley de un árbol con unas aves colgantes de las ramas a las que acecha una zorra.

Pese a que W. Oakeshott y O. Pätch identificaron hace tiempo el árbol representado junto a la Entrega de las Tablas de la Ley con el árbol del *Barnacle Goose*,<sup>2900</sup> o árbol de los gansos colgantes, que se reproduce en los bestiarios ingleses de hacia 1200, fue C. R. Dodwell quien se encargó de hacer notar las discrepancias para con una antigua fábula de origen irlandés descrita en 1188 por Gerald de Wales en su obra *Topographia Hibernica* y que supuestamente habría inspirado dichas figuraciones;<sup>2901</sup> pues allí se especificaba que los gansos nacían de troncos caídos y no directamente de las ramas de los árboles como en Sigena. Además, L. Ayres supo rastrear la tradición para con la representación del *Barnacle goose* hasta la Biblia de Rodes, mientras que C. R. Dodwell acotaba todavía más el posible origen del motivo hasta una epístola de Pedro Damiano.<sup>2902</sup> A todo lo dicho, aceptando que en la representación del Antiguo Testamento de Sigena se siguió con bastante tenacidad la narración bíblica canónica, y entendiendo que el Evangelio de Mateo, en la narración de los milagros cristológicos pone en boca de Jesús la siguiente parábola "*Vulpes foveas habent et volucres celi nidos*", es decir, "Las zorras tienen cuevas, y las aves del cielo nidos" (Mt 8, 20), nunca se ha contemplado que el ciclo veterotestamentario pudiera haberse interpolado con una representación del verso, sin desdeñar, claro, que las fuentes figurativas bebieran en la concreción de la imagen de las representaciones del *Barnacle Goose*. Sobre todo sorprende porque aunque en Sigena no tuvo cabida la representación de los milagros de Cristo, cuando se representan en el *Great Canterbury Psalter* sí se dio espacio a una manifestación visual de

---

<sup>2899</sup> PÄTCH, 1961.

<sup>2900</sup> PÄTCH, 1961, p. 169-170; OAKESHOTT, 1972a, p. 92.

<sup>2901</sup> DODWELL, 1993 (1995), p. 372.

<sup>2902</sup> AYRES, 1974, p. 223.

este verso (f. 3v), siendo el caso que en Sigena las aves cuelgan de los árboles y merodeándolas aparece una zorra. Este tipo de interpolación, además, estaría en línea con la concepción de *marginalia* que se dio al bestiario en los diafragmas, especialmente, siendo tan habituales estos juegos icono-textuales en la tradición occidental de iluminación de manuscritos medievales.

La representación más frecuente de los ciclos novotestamentarios tanto en la tradición occidental como en la bizantina, frente a la menos habitual de una figuración tan completa de un ciclo veterotestamentario, ha hecho que casi toda la atención historiográfica se dirigiera hacia las escenas de los arcos. Así, si la intensa dedicación al estudio tanto iconográfico como estilístico de las pinturas ha permitido acotar, como se decía arriba, unas pocas obras que pudieron suministrar los supuestos modelos, entonces de antemano cabe reconocer que cualquier aproximación a la cuestión temática deberá partir necesariamente de las precisiones que ya se han hecho si, es que, todavía cabe cuestionarlas de algún modo. No obstante, a los mosaicos sículo-normandos y manuscritos ingleses ya mencionados, se deben sumar los modelos que proveen los octateucos bizantinos, que también fueron siempre considerados.<sup>2903</sup>

En lo que respecta al Nuevo Testamento, en realidad, la adhesión a composiciones y detalles propios de la tradición bizantina y de la tradición occidental se entiende más uniforme de lo que se podría suponer pues, en realidad, no serán tantos los particulares que las diferencian. Además, hay ciertos indicios que permiten pensar que esta opción por fórmulas de uno u otro origen, incluso pudo estar determinada por el interés de asociar al contenido, como después se verá, ciertas connotaciones semánticas. Algo parecido ocurre, además, en el ciclo novotestamentario. Si bien hay escenas, como la Flagelación, que no se encuentran en la tradición figurativa bizantina, también sucede a la inversa, como por ejemplo con la Anástasis. Además, así como en la formulación de esa misma escena del Descenso a los Infiernos se privilegió un particular propio de la tradición occidental, esto es, la representación del Infierno como la boca del Leviatán, así la composición de la Natividad<sup>2904</sup> y de la Resurrección de Lázaro son típicamente bizantinas.<sup>2905</sup>

---

<sup>2903</sup> WEITZMANN, 1999. Para la opinión crítica de J. Lowden sobre la difusión y uso sistemático de los manuscritos bizantinos del Octateuco en Occidente como fuente de modelos de los programas "bizantinizantes": LOWDEN, 1992.

<sup>2904</sup> En este sentido merece la pena recordar como la recepción de fórmulas iconográficas propias de la tradición bizantina en estas geografías es muy temprana y que así lo ilustran las miniaturas de la Biblia de Ripoll, muy claramente, por ejemplo, en la escena de la Natividad (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat Lat. 5729, f. 366v). Sobre esta cuestión: MUÑOZ MARTÍNEZ, 2005, p. 215-226.

<sup>2905</sup> Todas estas particularidades para con el ciclo novotestamentario ya las notó K. Schuller (SCHULER, 1994).

En cuanto a los detalles específicamente ingleses, o bien, bizantinos, aislados perfectamente por la historiografía,<sup>2906</sup> sólo se pueden hacer aquí, unas pocas nuevas observaciones. Así, por ejemplo, en la escena del Fratricidio, M. Schapiro, en un artículo brillante, sugirió el origen anglosajón del empleo de la quijada.<sup>2907</sup> Ciertamente no es el arma más habitual en la tradición bizantina, pues en los octateucos se prefieren piedras y en los mosaicos sículo-normandos hachas. No obstante, ha podido pasar desapercibido que en Sigena se haya producido una contaminación entre la representación habitual de Sansón, un personaje cuyo carácter agresivo está sobradamente acreditado en el relato bíblico, y la de Caín. De hecho, hasta se podría decir que el prototipo más exacto para Sigena se halla en los octateucos bizantinos y, en particular, en la escena de Sansón asesinando a los filisteos con una quijada, como ilustra, por ejemplo, la escena en el Monte Athos, Vatopedi Ms. 602, f. 441r (Fig. 7.128).

En cuanto a la Introducción de los animales en el Arca, recordaba K. Schuller que era difícil encontrar paralelos compositivos ajustados a la imagen de Sigena, y el autor apuntaba, con acierto, un ejemplar miniado emparentado con la miniatura de los talleres de Acre (London, The British Library, Add 15268 f. 7v),<sup>2908</sup> bastante más tardío pero, aún así, efectivamente más cercano. Lo que escapó al autor, sin embargo, es que pese a que la Biblia ofrece un recuento determinado de la descripción arquitectónica del arca según Dios se la provee a Noé, de la caracterización bíblica como una nave techada con techumbre piramidal, -de lo que se hacen eco, por ejemplo, el *Great Canterbury Psalter* (f. 1v) o los mosaicos de Monreale-, nunca se especifica que tuviera que adquirir la fisonomía de una verdadera ciudad. Así es como se representa en Sigena y es, curiosamente, en el mismo manuscrito indicado por K. Schuller, en una escena en la que varios constructores están dando forma a varias edificaciones de la ciudad de Roma donde se recrean los templetos cupulados y casitas techadas del arca de Sigena. Es probable, sin embargo, que en la escena aragonesa se pretendiera recrear una parte del paisaje de Tierra Santa donde los diseñadores del programa de la sala capitular entenderían se habrían desarrollado los hechos del diluvio.

---

<sup>2906</sup> Además de los que se van a comentar aquí, en la escena de la Tentación de Eva, de la ensoñación de Adán se había dicho no existían paralelismos, pero el precedente iconográfico fue hace ya tiempo detectado en un ejemplar miniado de las Homilias de Juan Climacus (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Gr. 394, f. 78): PÄTCH, 1961, p. 179; SCHULER, 1994, p. 68. Con frecuencia, además, se ha querido destacar el detalle de la caracterización del navío de Noé como una embarcación típicamente anglo-normanda, a lo que remite el cascarón en forma zoomorfa. Sobre esta cuestión, sin embargo, se ha dicho ya (PROBST, 1986) que hay algún precedente, efectivamente, en las pinturas murales de Saint-Savin-sur-Gartempe, al tiempo que es justo en los modelos miniados anglo-sajones que se suelen invocar para establecer los posibles modelos de las imágenes de Sigena, esto es, en el *Great Canterbury Psalter* y en la *Winchester Bible*, donde justamente no se da al arca esta característica anglo-normanda.

<sup>2907</sup> SCHAPIRO, 1942, p. 205-212. También se ha señalado su presencia en otros posibles precedentes que afectan a otros media, como en los relieves de bronce de las Puertas de Bonanus del Duomo de Pisa (PAGÈS, 2012, p. 59),

<sup>2908</sup> SCHULER, 1994, p. 55.

En la escena del Paso del Mar Rojo se recoge de nuevo la iconografía más habitual de los octateucos bizantinos, incluso para con las poses dramáticas que adopta el faraón retorciéndose dentro del carro por encima de sus soldados mientras estos se ahogan. No obstante, se ha hecho destacar como una anomalía la posición de las lanzas dirigidas simbólicamente a la otra orilla del Mar Rojo, donde deberían aguardar los israelitas salvados que aquí no se representan.<sup>2909</sup> Difícilmente, sin embargo, puede encontrarse en ello un particularismo iconográfico habida cuenta de las muchísimas escenas de batalla que se incluyen en los octateucos y en las que las lanzas de los soldados enemigos se posicionan idénticamente.

Ofreciendo tanto la tradición figurativa occidental como la Bizantina amplio sustrato para la configuración en Sigena de un ciclo novotestamentario tan amplio, ciertos particulares compositivos e iconográficos permiten deducir, ya de entrada, que el diseñador del ciclo tenía un profundo conocimiento de sendas tradiciones, recurriendo a elementos propios de ambas para confeccionar un ciclo realmente original. Esta hibridación figurativa connatural y sintomática de la adscripción de la decoración de la sala capitular al llamado “arte 1200”, más que permitir individualizaciones que decanten la balanza hacia un *concepteur* de filiación occidental o bizantina, facilitan justamente todo lo contrario.

En cuanto a lo problemático que resulta la redundancia en modelos y repertorios figurativos extraídos de los manuscritos de Winchester y de Canterbury, ésta parece confinarse a un número muy limitado de composiciones, a ciertos tipos humanos, a dos clases de motivos de tipo geométrico como son los semi-roleos laberínticos y las flores octopétalas, y al corpus de imaginería animalística y fantástica que procede, no de aquellos manuscritos, sino de otros, en particular, de las miniaturas de los bestiarios ingleses.<sup>2910</sup> Es cierto, que el característico acanto se encuentra ya, además, no sólo en la *Morgan Leaf* sino en obras incluso más tempranas de la miniatura inglesa, como el llamado *Winchester Psalter* de c. 1150 (British Library, Cotton Ms. Nero C. iv). En consecuencia, quizá la concurrencia de esos repertorios en las pinturas de Sigena debía interpretarse de la manera como T. A. Heslop estudió las implicaciones del *Utrecht Psalter* (Utrecht, Rijksuniversiteit Bibliotheek Ms. 32) en la formación del lenguaje románico típicamente inglés, esto es, aceptando que quizá un específico conjunto de motivos y de repertorio decorativo afectó a la imaginación visual de los pintores ingleses en la concepción

---

<sup>2909</sup> SCHULER, 1994, p. 58.

<sup>2910</sup> A ello habría que sumar el estilo de las rúbricas que estudió W. Oakeshott: OAKESHOTT, 1972b, p. 90-92.

de ciertos temas no para un período de tiempo muy restringido, sino a lo largo de los siglos en los que la estética inglesa se define por las experiencias figurativas románicas.<sup>2911</sup>

Lo que se quiere proponer es que, quizá, el recurso a los mismos motivos no debe restringirse a la mano de un grupo reducido de artistas ni a una aplicación circunscrita a un periodo de tiempo muy restringido. Además, del motivo del acanto octopétalo, aunque se puede decir, -como decía W. Oakeshott-, típicamente inglés, pues de hecho, campea en buena parte de la miniatura inglesa de finales del siglo XII y principios del siglo XIII, precisamente en el horizonte temporal cuando la Isla británica pero, en realidad, casi todo el continente europeo acusa el desarrollo del llamado estilo bizantinizante o “de 1200”, -incluida la península-, se puede entender de dos modos. O derivado, en primer lugar, en la miniatura inglesa precisamente de la asimilación y reformulación del lenguaje pictórico bizantino tardo-Comneno, pues motivos similares los hay ya en los frescos de Kurbinovo, o viceversa, es decir, que la pintura bizantina tardo-Comnena hubiera acusado algún tipo de influencia del arte occidental. Ocurre, sin embargo, que todo ello se inscribe en la problemática sobre la ambigüedad de la dirección que toman las respectivas influencias y lo difícil que es determinar en qué tradición figurativa de las dos se halla la génesis. Así lo afirmaba X. Muratova cuando estudiaba la presencia de un repertorio animalístico similar y de ciertos motivos, como los tocados, tanto en la miniatura inglesa como en los mosaicos bizantinos de Sicilia. En consecuencia, la pregunta clave para Sigena se debe formular en términos del tipo de respuesta figurativa que se da en las pinturas del capítulo como resultado del acceso de los pintores a este *resservoir* de motivos y que, como ya se ha insinuado, parece ciertamente limitada.

De hecho, en muchos sentidos podría interpretarse hasta como una respuesta absolutamente innovadora, que no necesariamente reflejara el sólo conocimiento de obras de un período o períodos como el de c. 1175-1185 en que se acota la iluminación de la *Winchester Bible*, o el de 1190-1196 en que se circunscribe la iluminación del *Great Canterbury Psalter*, sino incluso de obras iluminadas incluso algo más tarde, especialmente en lo que se refiere al repertorio animalístico, más afín al que se experimenta en los llamados Bestiarios ingleses “de la segunda familia”, como el Oxford, Boleian Library, Ms. Ashmole. 1511, el Oxford, Bodleian Library, MS Bodley 764, y el Oxford, St. John College, MS 61.<sup>2912</sup> De ser así, ello revelaría el impacto en Sigena de una familia de Bestiarios que, como estudió X. Muratova, revela un conocimiento directo del arte asociado a la corte sículo-normanda en la segunda

---

<sup>2911</sup> HESLOP, 2008, p. 267-289.

<sup>2912</sup> Sobre las diferentes problemáticas asociadas a la asimilación y contaminación de modelos entre fuentes occidentales y orientales, y/o bizantinas, remito a: PACE, 2002, p. 237-250. Cfr. SCHELLER, 1995, p. 383-393. En cuanto a la asimilación del llamado “arte cruzado” de esas mismas fuentes y su reinterpretación, así como el uso de modelos: FOLDA, 1982; FOLDA, 1995; esp. FOLDA, 2003, p. 113-134.

mitad del siglo XII.<sup>2913</sup> Bestiarios que, a su vez, se datan generalmente de hacia 1200. En consecuencia, del artista/as responsable/es para la ejecución de las pinturas de Sigena se podría decir simplemente que más que referir esos motivos y modelos por haber participado en la creación de obras que los contienen, su respuesta al conocimiento de una larga tradición, puede explicarse incluso en términos de transformación figurativa.

Esto, además, suscita la pregunta de hasta qué punto se trató de un pintor/es cuya formación se limitó a las artes de la miniatura o, en su lugar, un artista multidisciplinar, con el tipo de *curriculum vite* que M. Castiñeiras identificó para algunos pintores en la pintura románica catalana, y que se inicia en una formación temprana en la iluminación de manuscritos para adquirir más tarde los conocimientos propios de la pintura mural.<sup>2914</sup> De hecho, todo parece indicar que las experiencias creativas detrás de las pinturas de Sigena difícilmente pueden explicarse por la sola transposición de modelos en miniatura a una representación a mayor escala, sino más bien como el producto de una experiencia de primera mano en la pintura monumental. Esto parece reforzarse por los métodos empleados en Sigena para el dibujo preliminar, que fueron bien individualizados gracias a los análisis de laboratorio que llevó a cabo R. Gasol.<sup>2915</sup>

Esta cuestión, a su vez, motiva muchas preguntas sobre qué tipo de procesos de creación, además de la mediación de modelos miniados, tuvieron cabida en la composición del programa. La respuesta no es sencilla, pero es muy factible que el resultado o reinterpretación de esos modelos y de algunas composiciones, propios de las tradiciones figurativas inglesa y bizantina, fuera influenciada por los intereses del promotor/a de las pinturas. En todo caso, la configuración espacial del programa al adecuarse a las estructuras de la sala capitular tal que permitiendo su lectura como si fuera un libro, podría asociarse a una composición propia del arte de la miniatura y, con ello, a favor de una filiación inglesa de los artistas que, en todo caso, habrían recibido formación de primera mano en un ambiente bizantino.

### 7.3.2 b) ¿Un programa esencialmente narrativo o alegórico?

La única vez que el enfoque esencialmente filológico en el estudio de la iconografía de las pinturas se abandonó para intentar averiguar si se concibió o no un programa, K. Schuller

---

<sup>2913</sup> MURATOVA, 2002, p. 477-496.

<sup>2914</sup> CASTIÑEIRAS, 2008a.

<sup>2915</sup> GASOL, 1999, p. 467-472; GASOL, 2003, p. 91-97; GASOL, 2012.



concluyó que los ciclos de Sigena eran fundamentalmente narrativos y que carecían de cualquier interés alegórico.<sup>2916</sup> Si a caso, según el autor, las imágenes ponían un cierto énfasis en los temas del juicio y del castigo, algo que, en su opinión, estaba en línea con la función de la sala capitular como el espacio donde las monjas recibían su instrucción religiosa y se administraba la disciplina. Aquí, contrariamente, se piensa que se pudo privilegiar una intención ciertamente simbólica.

En primer lugar, la configuración de las escenas del Génesis se pensó para dar un protagonismo inusual a Eva. Este énfasis, además, respondió tanto a la voluntad de hacer recaer sobre ella no sólo la causa y consecuencia del Pecado, sino también a convertirla en adalid de la redención, rol que habitualmente se atribuye a la Virgen. Así, en cuanto a lo primero, en la escena de Dios mostrando a Adán y Eva el Paraíso, la sola presencia de Eva de pie y junto a Adán supone una contravención cronológica del relato bíblico,<sup>2917</sup> pues es sólo a él a quien Dios muestra el Jardín del Edén y le transmite la consigna de no alimentarse con los frutos del Árbol de la ciencia del bien y del mal. Resulta sugerente pues, la aparición de Eva como preludeo de la Tentación y la incidencia deliberada sobre su persona como causante del Pecado, sobre todo al apuntar directamente con su mano hacia el árbol y adelantar el cuerpo.

Del mismo modo, en la escena de la Tentación de Eva, no es que la representación rompa precisamente la tradición por caracterizar únicamente a Eva en la comisión del Pecado, pues en los octateucos bizantinos se contempla ya, por ejemplo, una exegesis figurativa más cercana al relato de la Biblia y, como tal, la representación del Pecado Original se desglosa en varios episodios, correspondiendo el primero de los mismos a la Tentación de Eva que es, en concreto, el particular que se figura en Sigena. Así se privilegia también en otros ciclos de la tradición pictórica mural occidental donde se concede a la primera mujer mayor protagonismo, tal que en Saint-Savin-sur Gartempe (Fig. 7.129). La anomalía recae, no obstante, tanto en la representación de Adán dormido, siguiendo el modelo compositivo de la Creación de Eva, como en la ausencia de las escenas donde su mujer lo persuade de comer el fruto prohibido, y aquéllas donde aparecen ambos comiéndolo, saltando directamente, por tanto, a las consecuencias e inhibiéndose al primer hombre de cualquier implicación en la comisión del Pecado Original.

En la escena de la Expulsión del Paraíso, la primera mujer y el primer hombre todavía están desnudos, de pie junto a la figura angélica. Destaca, sin embargo, que Adán parece

---

<sup>2916</sup> SCHULER, 1994, p. 183-196.

<sup>2917</sup> SCHULER, 1994, p. 47.

interpelar al ángel sobre la causa de la expulsión al apuntar con su mano alzada en dirección a Eva, mientras que, al mismo tiempo, el ángel parece responderle al agarrar a la mujer del hombro, tal que vertiendo, otra vez, sobre ella, la raíz de todos sus males. Como señalaba K. Schuller, el particular del ángel agarrando no a Adán, sino a ella, sólo encuentra precedente en las pinturas murales de Sant'Angelo in Formis.<sup>2918</sup>

Respeto a la representación de Eva como fuente de la redención, se debe decir que de la escena del arcángel distribuyendo los útiles del trabajo, se cuenta, ciertamente, con escasísimos precedentes, como una miniatura del AElfric's Hexateuch (segundo cuarto s. XI-segunda mitad s. XII) (London, The British Library, Ms. Cotton B IV, f. 7v) y varios ejemplos contenidos en manuscritos de filiación inglesa.<sup>2919</sup> No obstante, lo más particular es que en Sigena, frente a la síntesis que afecta a otros pasajes, aquí se advierte la intención de querer recrearse particularmente en las consecuencias del Pecado Original pues la tradición figurativa suele privilegiar la figuración del acto del trabajo y no el aprendizaje del mismo. En todo caso, a reforzar esto contribuye una observación de K. Schuller sobre la presencia de la serpiente del Edén justo bajo los pies de los primeros hombres y asomándose en dirección a la tierra que trabaja el arcángel.<sup>2920</sup> Lo que resulta especial es que aunque se insiste en la representación del Pecado, al mismo tiempo, ya se pone en la mano de Eva lo que puede entenderse como una aguja o un huso. Esta particularidad sólo suele aparecer en la representación de las Consecuencias del Pecado, pero parece que el tema se quiso desdoblar precisamente para redundar en la capacidad redentora de la mujer por medio del trabajo.

Señaló ya además K. Schuller que con la afrontación espacial de las escenas marianas de la Infancia de Cristo a las primeras del Génesis se pudo querer connotar la dicotomía EVA/AVE. Parece, la verdad, muy sugerente. En este sentido, los programas pictóricos y escultóricos que gravitan en torno a la representación de la dicotomía EVA/AVE con la finalidad de significar el Pecado y sus consecuencias de los que se hace responsable a la primera mujer, y su redención por vía de las virtudes que encarna la Virgen María serán tan frecuentes del período medieval como poco específicos de un ámbito territorial concreto. En Sigena, sin embargo, este tipo de contenido dogmático de signo escatológico, todavía se refuerza con el planteamiento de otra parte de la figuración, y en concreto, la del Bestiario, en clave de psicomaquia, con la lucha de las bestias que encarnan el Bien con las que personifican el Mal.<sup>2921</sup>

---

<sup>2918</sup> PÄTCH, 1961, p. 169; SCHULLER, 1994, p. 69.

<sup>2919</sup> PÄTCH, 1961, p. 169; SCHULLER, 1994, p. 69.

<sup>2920</sup> SCHULLER, 1994, p. 51.

<sup>2921</sup> Así lo advirtió ya también K. Schuller (SCHULLER, 1994).

Tampoco puede pasar desapercibido que, además, parece que se hizo una selección de escenas del Eneateuco deliberada, no en atención a contar los episodios más importantes de la narración bíblica para poder así formar a las monjas en el Credo, sino especialmente pensada para combinar escenas que representan tanto el Pecado como la Redención. Así, en la Construcción del Arca de Noé se elude la habitual presencia de operarios que colaboran en las tareas de construcción de la nave<sup>2922</sup> y, con ello, la escena de Sigena es más fiel a la narración de la Biblia que a las representaciones contemporáneas donde, generalmente, se aprovecha la presencia de los auxiliares constructores para ofrecer un retrato de la tradición edilicia del período. Aquí el énfasis, en cambio, del trabajo manual se pone directamente en la figura de Noé. También recae directamente sobre Noé la tarea de introducir los animales en el arca antes del diluvio. Este papel, como recordaba K. Schuller, le es más frecuentemente atribuido a él y no a sus colaboradores, -como sucede en los mosaicos sicilianos-, en los octateucos bizantinos. Por lo que este énfasis en retratar el trabajo manual como consecuencia del Pecado parece significativo. Señalaba el mismo autor, asimismo, como una particularidad, el que junto a las aves, aguardaran para entrar en el arca otras bestias como dragones o serpientes, pero en la Biblia ya se recoge como Dios ordena a Noé que se acojan animales de dos tipos: de los limpios, y de los inmundos (Gn, 7, 2).

En el regreso de la paloma, el particular de la representación de los anegados vuelve a insistir en esta recreación entre la salvación de los que obran el bien, los elegidos, y la condena que espera a los pecadores. En modo similar, en la escena de la embriaguez de Noé, sin preocuparse por recrear la planta de la vid de cuyo vino se embriaga Noé, en Sigena se prefiere representarlo recostado y durmiendo, teniendo incluso que intuir su desnudez por la pierna descubierta que asoma entre sus ropas y sin que ello sea excesivamente explícito. Lo que interesa aquí, fundamentalmente, es mostrar la desaprobación de los hijos de Noé, Sem, Cam y Jafet, dos de ellos cubriéndose el rostro y el tercero sosteniendo la manta con la que se deben cubrir las vergüenzas del padre. De nuevo, por tanto, se subrayan principalmente las consecuencias del pecado o, en su caso, de embriagarse. Por último, aunque en la Adoración del Becerro la fidelidad al texto bíblico es tan palmaria como en otras escenas, aquí la atención se desdobra hacia el acto idólatra con un gentío que dirige la atención hacia la columna y el ídolo que están venerando, y la única figura aislada de Aarón, no consintiendo a los israelitas la falsa adoración como se aprecia en los octateucos, sino enfatizando sus remordimientos, llevándose la mano a la cabeza.<sup>2923</sup>

---

<sup>2922</sup> SCHULLER, 1994, p. 54.

<sup>2923</sup> Aunque sin destacar la clara contraposición visual entre el bien y el mal que aquí se intuye se quiere significar con la escena, ya K. Schuler había notado la representación del arrepentimiento de Aarón (SCHULLER, 1994, p. 62).

Esa polarización se vuelve a significar precisamente al intercalar escenas como los Milagros del Sinaí, el Sacrificio de Isaac o la Entrega del Decálogo, que básicamente transmiten un mensaje de misericordia, esperanza y capacidad redentora.

Abundando en este tipo de contenido, en las Ofrendas de Caín y Abel se ha favorecido una distinción clara en cuanto a la personificación de la virtud que encarna un Abel joven, imberbe, e inocente, y del Mal con Caín caracterizado, según decía K. Schuller, como un “semita”,<sup>2924</sup> aunque, en realidad, la diferencia es su aspecto adulto y experimentado pues se le puebla el rostro de abundante barba. Sobre la representación del Fratricidio, insistía el autor en destacar que para la figuración de Caín se opta otra vez por la caracterización “semítica”.<sup>2925</sup> Es posible, de hecho, que algunos detalles iconográficos se pensaran seguramente a connotar a los justos y a los gentiles. Ciertamente, la presencia de ciertos personajes diferenciados por tener la tez oscura sólo en algunas escenas y mezclados, ya fuera con el pueblo elegido, en los casos donde los cristianos cometen herejías como en la Adoración del Becerro de Oro, o ya fuera con los personajes que tradicionalmente representan el Mal, como entre los romanos de la Crucifixión o la Flagelación, contribuiría a glosar un mensaje de piedad e impiedad, -siempre acorde, claro, al pensamiento medieval de signo cristiano.

Al margen de todo ello, otras escenas y detalles iconográficos puede que fueran pensados para significar mensajes complementarios. Es el caso de la Unción del rey David por Samuel. Aunque la iconografía parece casi una transliteración del relato del Primero de Samuel, dotando a un jovencísimo rey David con el callado para gobernar a las ovejas, si bien, es tal que así como se figura en la *Morgan Leaf*, aquí la escena se reduce de nuevo al mínimo y se prescinde de los testigos de la unción. Interesa, sobre todo, plasmar la intención del acto, así como la bendición divina con la representación de la *Dextera Domini*. Aunque W. Oakeshott apreciaba en la escena de Sigena un cierto carácter sacerdotal,<sup>2926</sup> casi como queriendo manifestar que se resaltaba menos la alusión a la regalidad de David pues, es cierto que en la *Morgan Leaf* se hace acompañar de otras escenas donde se representa al soberano entronizado y coronado, la representación de Sigena podría estar en consonancia a la tradición regia de los reinos de Navarra y de Aragón, donde los monarcas reinaban al ser ungidos por la gracia de Dios, y expresándose tal cual documentalmente desde los tiempos de García Sánchez III de Navarra.<sup>2927</sup>

---

<sup>2924</sup> SCHULER, 1994, p. 52-53.

<sup>2925</sup> SCHULER, 1994, p. 53.

<sup>2926</sup> OAKESHOTT, 1972a, p. 16.

<sup>2927</sup> Vide supra CASE STUDY 03.

Estudiadas en profundidad por M. Caviness las obras medievales, -bizantinas y occidentales- que contenían la representación de las genealogías cristológicas,<sup>2928</sup> sus investigaciones revelan que con este tipo de temas, pensados a codificar un mensaje concreto sobre la transmisión hereditaria familiar, la preferencia por representar un número mayor de los ancestros que recoge Lucas frente a los que extracta Mateo, o viceversa, servía a poner el énfasis del programa al que acompañaban o en un sentido sacerdotal, o bien, en la regalidad pues, en la exégesis ambrosiana la genealogía de Lucas representaba la ascendencia espiritual y la de Mateo la descendencia carnal. K. Schuler pensaba que en Sigena no había un particular interés en connotar la regalidad,<sup>2929</sup> pero M. Caviness notó que aunque ciertamente sólo los reyes David y Salomón se tocaron coronas, había que tener cuidado en hacer semejante afirmación, pues Sigena no era monasterio fundado para acoger a monjas humildes e iletradas sino a damas de la nobleza.<sup>2930</sup> Al respecto se podría decir, además, que quizá la representación de la escena de la Anástasis según la fórmula bizantina se pensó a hacer aparecer, de nuevo, según será propio de esa tradición, a los reyes David y Salomón coronados mientras son rescatados por Cristo.

Por otro lado, en la escena de la Creación de Eva, como relata el Génesis, Dios hace caer a Adán en un profundo sueño, con el personaje apoyado con el codo sobre unas rocas y recostando la cabeza sobre el brazo, para hacer surgir de su costilla a Eva, a la que insufla la vida con su bendición, y a quien el Padre agarra nuevamente, esta vez por la muñeca y mientras la bendice. El gesto es muy similar al de la escena de los mosaicos de Monreale donde el Creador presenta a Adán a su mujer, condesando, de hecho, otro de los versículos que corresponde al mismo pasaje bíblico de la Creación de la primera mujer, salvo porque allí se desglosa en dos escenas distintas pero aquí se concretan sumariamente ambas. El detalle es fundamental porque el versículo que lo sucede, “Por cuya causa dejará el hombre a su padre y a su madre, y estará unido a su mujer, y los dos vendrán a ser una sola carne” (Gn, 2, 24) conceptualiza la unión matrimonial y la indisolubilidad del matrimonio.

Finalmente, en la escena contigua se plasma la consecuencia más mundana del destierro, esto es, el trabajo. De nuevo se redonda en la distribución de las tareas por género, correspondiente a Adán trabajar la tierra, representándose encorvado y removiendo unas rocas con una pala. A su mujer se vincula el tejido y el hilado, y así sostiene con una mano el huso, mientras que de la contraria pende una aguja. La tradición pictórica románica de Saint-Savin-

---

<sup>2928</sup> CAVINESS, 2013, p. 69-97.

<sup>2929</sup> SCHULER, 1994, p. 255.

<sup>2930</sup> CAVINESS, 2013, p. 89.

sur-Gartempe ya hace especial incidencia, por ejemplo, en la representación de Eva con los utensilios de costura (Fig. 7.130). Hasta aquí, además, se hace patente la literalidad con que la escena puede beber de los modelos en mosaico sicilianos (Monreale), salvo porque en Sigena se ha favorecido destacar otra valencia particularmente asociada a Eva, la de la maternidad. Es habitual que en la tradición de los octateucos se incluya la representación de Caín niño pero en el episodio que refiere el Lamento tras la Expulsión del Paraíso. Así se refleja allí fielmente el siguiente versículo del Génesis al de la condena al Trabajo, esto es, el del alumbramiento de Caín (Gn, 4, 1), pero en Sigena se insiste en recalcar las connotaciones maternas, incluyendo la representación al otro flanco de Eva de Abel. No deja de estar ello en consonancia, nuevamente, con la narración bíblica, según la cual al parto de Caín sucede inmediatamente después el de su hermano.

Para K. Schuler,<sup>2931</sup> quizá el recurso a significar una parte del bestiario en clave de psicomaquia,<sup>2932</sup> tanto como la caracterización de personajes muy específicos con la tez oscura, podrían ser, de hecho, otra de las pocas referencias alegóricas del conjunto, con la que, además, se reflejara el trasunto de “conquista” y “reconquista” de las tierras fronterizas de los dominios catalanes y aragoneses por el que los soberanos de la Corona de Aragón estaban ahora sí ahora también en “conflicto” con el Islam. Dilatándose ciertamente el dominio cristiano de la Península hasta casi tres siglos después, la representación de temas asociados a esta trama será habitual, por supuesto. Aquí se intuye, sin embargo, que si se pretendió de algún modo representar la “Lucha contra el Infiel” que pregonaba la Santa Sede, no se buscó retratar la del contexto peninsular precisamente, sino la de ultramar y, más en concreto, la de Tierra Santa.

M. Castiñeiras recordaba la importancia de las donaciones de Alfonso II, el Casto, a las ordenes hierosimiltanas y su institución de cinco beneficios a favor de los altares más importantes de los *Loci Sancta*, entre ellos, la Natividad de Belén, Santa María de Josafat y el Santo Sepulcro, para explicar como esta adhesión ideológica de los soberanos de la Corona de Aragón a la protección y recuperación de los Santos Lugares sería determinante en buena parte del desarrollo temático del arte catalano-aragonés de hacia 1200, incluido el de Sigena.<sup>2933</sup> Del mismo modo, se ha intentado aquí razonar la importancia para la reina Sancha de Castilla de amparar la misma causa a través, precisamente, del auxilio a los Hospitalarios en esa labor mediante la fundación de Sigena como un priorato Hospitalario femenino.

---

<sup>2931</sup> SCHULER, 2004, p. 245-256.

<sup>2932</sup> SCHULER, 1994, p. 116-139.

<sup>2933</sup> CASTIÑEIRAS, 2015b, p. 297-326; CASTIÑEIRAS, 2016, p. 207-222.

Y así, fue mérito justamente de K. Schuller pero también de D. Ocón, el de identificar en la escena de la Crucifixión de Sigena una evocación mediante la representación de las arquitecturas, de los edificios más connotados de Jerusalén,<sup>2934</sup> esto es, la Cúpula de Roca, la iglesia del Santo Sepulcro e incluso su torre-campanario.<sup>2935</sup> No obstante, cuando uno echa un vistazo al resto de escenas del ciclo novotestamentario enseguida se aprecia que en la representación de todos los episodios del relato evangélico que la Biblia conecta con un lugar específico, un *locus sancto*, se solucionaron mediante el recurso formal a enmarcar las escenas bajo arcuaciones recorridas arriba por una serie de micro-arquitecturas.

Se podría proponer, por extensión a lo que ellos apercibieron en la escena de la Crucifixión, que bien podría haberse querido plasmar en el ciclo evangélico una representación alegórica de cada uno de los *Santos Lugares*. Este tipo de alusión a la topografía sacra de Tierra Santa, cuando puesto en relación con los detalles iconográficos pensados a reflejar la dicotomía del Bien y del Mal y del combate al Islam que apreciaba K. Schuller, no se antojan sino pensados para volver a reforzar esa adhesión simbólica de los promotores de la decoración de las pinturas a la causa más pía, la de recuperación de los Santos Lugares. En realidad, ésta había sido también la razón subyacente detrás de la fundación del priorato años atrás. De hecho, como ha estudiado el propio M. Castiñeiras, cuando circunstancias afines a éstas lo requirieron, como la expedición a Acre en 1269 del rey Jaime I, el Conquistador, la adhesión de la soberanía catalano-aragonesa a la causa cruzada tuvo una manifestación pictórica entre los propios muros de Sigena, en su caso, con la representación de la toma de Acre de 1191 en las pinturas profanas que procedían de los llamados Apartamentos de la Reina.<sup>2936</sup>

Por ello, si así sucede casi medio siglo después, no hay razón para pensar que en un contexto anterior, afín al de realización de las pinturas de la sala capitular, en que los soberanos de la Corona de Aragón tuvieran alguna necesidad de manifestar públicamente su apoyo a la causa cruzada y, en general, hacia las ordenes hierosolimitanas, la decoración pictórica y el programa iconográfico bien se hubiera concebido en términos simbólicos y no narrativos como siempre se ha defendido y, más en particular, tal que un manifiesto visual. En el momento de buscar un contexto que efectivamente lo hubiera estimulado, uno podría retrotraerse hasta la Caída de Jerusalén en 1187 o el sitio de Acre en 1189 pero sucede que el estudio de la arquitectura, revelaría que para entonces la sala capitular no estaba si quiera

---

<sup>2934</sup> Para una visión de la aplicación de este recurso en los iconos cruzados de hacia 1200: WEITZMANN, 1963, p. 179-203. En cuanto a la miniatura cruzada: FOLDA, 1976.

<sup>2935</sup> SCHULER, 1994, p. 86-115; OCÓN, 2015, p. 287-292.

<sup>2936</sup> CASTIÑEIRAS, 2018b, p. 82.

todavía construida. Uno podría colocar también las pinturas justo poco después de la muerte de Alfonso II, el Casto, un momento especialmente afín para expresar esa devoción hacia las ordenes hierosolimitanas.

Entendiendo que para 1196, año de la muerte del monarca, las obras de la iglesia ya habrían alcanzado el coro y, con ello, los dos primeros tramos de la nave desde la cabecera en los que se apoyaría parte de la sala capitular; admitiendo también que en los años inmediatamente sucesivos las labores edilicias pudieron continuar tanto en el siguiente tramo de la nave en el que apoya el resto de la sala capitular y así continuar en dirección normal de construcción hacia los pies de la iglesia, como simultáneamente iniciarse las obras en las dependencias del claustro; y aceptando, por último, que las obras del capítulo debieron avanzar con un ritmo relativamente rápido, pues el sistema de construcción basado en salas rectangulares articuladas con arcos diafragma así lo permitía,<sup>2937</sup> entonces sería factible pensar que hacia 1200 la sala capitular ya se hubiera construido e incluso que su remate ni siquiera tuviera que coincidir con ese año, sino incluso con uno o dos años antes.

Pues bien, que la sala capitular estuviera construida no significa, claro, que debiera pintarse inmediatamente. De hecho, el horizonte temporal en el que puede situarse su construcción coincide con el reinado de Pedro II, el Católico, pero los estudiosos que han analizado en profundidad la documentación diplomática de su reinado así como las fuentes cronísticas que lo refieren, han detectado que los documentos de su reinado no evidencian una especial afición del monarca por la causa cruzada.<sup>2938</sup> No porque no estuviera en buenos términos con la ordenes hierosolimitanas sino, de hecho, todo lo contrario, pues ya muy temprano había decidido que se sepultaría en Sigüenza, cuando, en realidad, y atendiendo a la tradición, de haber seguido el ejemplo de su padre debería haber escogido Poblet. En esto siguió la devoción de su madre. Además, se entiende que si el monarca no pudo implicarse demasiado en la causa cruzada internacional es porque la mayoría del tiempo que fue soberano de la Corona de Aragón coincidió con una coyuntura, la de emergencia de la herejía cátara y la cruzada albigense que suscitaron problemas regionales de gran trascendencia en la política aragonesa y que empeñaron muchos de sus esfuerzos. Se sucedieron también durante su gobierno, sin embargo, las nuevas llamadas de asistencia a la Cuarta Cruzada y la

---

<sup>2937</sup> Aunque aquí se desconfía de criterios atribucionistas basados únicamente en asociaciones mediadas como, por ejemplo, la atribución de la promoción de las pinturas de la sala capitular a Constanza de Aragón, en base a la relación sui generis entre el "bizantinismo" de las pinturas y el que ella fuera reina consorte de Sicilia, tampoco puede dejarse de comentarse la cronología propuesta por B. Cabañero para la techumbre mural con que se decoró el capítulo, de estilo mudéjar, hacia 1210, y que aquí escapa el horizonte temporal del estudio, acotado hasta 1208, fecha de la muerte de Sancha de Castilla, pero sirva como indicador de que se han realizado otros estudios en relación a la sala capitular que barajan fechas bastante bajas con respecto al momento de la fundación: CABAÑERO, 2000.

<sup>2938</sup> ALVIRA CABRER, 2016, p. 127-153.



culminación de las campañas militares a ella asociadas con la toma de Constantinopla en 1204.

Parece, no obstante, éste un contexto extraño para que los aragoneses se mostraran particularmente afines a la causa cruzada o, más en concreto, no los aragoneses en general, sino los reyes de Aragón, habida cuenta de cómo se sucedieron las cosas en ese marco histórico. Resulta que los venecianos, en la primera gran acción de la Cuarta Cruzada, con la toma de Zara de 1202 perjudicaron indirectamente los intereses de la monarquía aragonesa. Los venecianos estaban enemistados con el rey Mirko de Hungría, el primer marido de Constanza de Aragón, -la hija de Sancha de Castilla y hermana de Pedro II, el Católico-, por su dominio sobre la Dalmacia, -a la que pertenecía la ciudad croata de Zara- que la República de Venecia consideraba situada en una posición estratégica para extender su área de influencia en el Mediterráneo.<sup>2939</sup>

No obstante, ocurrió precisamente la muerte de Mirko de Hungría muy poco después, en 1204, momento en que inmediatamente empezaron las negociaciones para concertar el nuevo matrimonio de la viuda, Constanza de Aragón, con el rey de Sicilia Frederick II, Hohenstaufen.<sup>2940</sup> Uno, en este punto podría pensar que éste habría sido el contexto perfecto para querer impresionar a los sicilianos y al emperador con una sala capitular que, como decía D. Ocón, fue vestida con un decoración casi evocativa de las grandes salas de representación de la realeza, como el Palacio de la Aljafería de Zaragoza o la Cappella Palatina de Palermo.<sup>2941</sup> De hecho, una lectura apriorística permitiría conectar muy fácilmente ese contexto con el eco de los grandes programas iconográficos de los mosaicos bizantinos siculo-normandos en las pinturas de Sigena. Eco que, además, hoy se entiende interpolado, no sólo por la miniatura inglesa sino seguramente por otros modelos pictóricos del contexto Cruzado.

Además, aunque uno podría pensar que las connotaciones asociadas a la regalidad de las pinturas del capítulo servirían a presentar a Constanza como una buena candidata para ser reina a ojos de su futuro marido, otros detalles del programa, como las referencias al contexto cruzado y hierosolimitano seguirían sin justificarse del todo. Por ello, de todo el reinado de Pedro II, el Católico, se antoja que la coyuntura que mejor pudo suscitar una declaración visual en la que se quisiera conjugar la adhesión a la causa cruzada y la afección por las ordenes religioso-militares con los tintes de la regalidad de los soberanos aragoneses, se dio entre 1205

---

<sup>2939</sup> Para profundizar en estos acontecimientos: JASPERT, 2006, p. 52-53.

<sup>2940</sup> De hecho, después de que años más tarde se formaliza el enlace, en 1217 Constanza de Aragón enviaría a la prioría de Sigena sus cartas de dote para que fueran allí custodiadas: UBIETO ARTETA, 1972, p. 129-130, doc. 80.

<sup>2941</sup> OCÓN, 1997, p. 27-39; OCÓN, 2015b, p. 277-278.

y 1206, cuando después de las cuitas con su esposa Maria de Montpellier, precisamente por querer arrebatarle Pedro II, el Católico, los territorios en torno a Montpellier que le habían sido dados como dote para agregarlos a su propio haber real, el monarca concita un plan para repudiarla y casarse con María de Monferrato, la legítima heredera, entonces, al trono de Jerusalén. Las negociaciones, con la aquiescencia del Papado, para consumarlo no sólo empezaron al año siguiente de que Pedro II, el Católico, hubiera sido coronado en Roma por el papa con una serie de insignias que después de la coronación se custodiarían justamente en el monasterio de Sigena,<sup>2942</sup> sino que para diciembre de 1206 los Hospitalarios y los Templarios habían cerrado el trato.<sup>2943</sup>

No obstante, si las alusiones a la regalidad se hubieran pensado a favor de retratar a Pedro II, el Católico, como el perfecto candidato en vistas a que fructificara su casamiento con la heredera al reino hierosolimitano, parece extraño que esas connotaciones se hubieran conjugado con otras alusiones simbólicas al vínculo matrimonial y a su indisolubilidad, así como a la maternidad. ¿Y si... las metáforas sobre el Bien y el Mal, el Pecado y sus consecuencias, y las posibilidades de redención por vía de una mujer no se hubieran pensado a connotar lucha alguna, ni si quiera la cruzada? ¿Podrían entenderse las referencias topográficas a los Santos Lugares simplemente como un modo de retratar el contexto de la promoción de las pinturas? ¿Y si con la representación de las genealogías se quiso poner precisamente el acento en la descendencia carnal y, más en concreto, en la sucesión al trono de la casa real aragonesa? Con ello, se ha llegado casi al punto más trascendente para con el enfoque de este estudio, esto es, entender si alguno de los hermanos o su madre, la reina Sancha de Castilla, estuvieron detrás de la promoción de las pinturas.

Resulta que el casamiento de Pedro II, el Católico, y Maria de Monferrato no sólo no llegó nunca a celebrarse, sino que el matrimonio del rey y Maria de Montpellier, -la dama bizantina como la llama E. Marcos Hierro-, no fue nunca disuelto. Además, sobradamente conocidas son las referencias cronísticas acerca de las presiones ejercidas sobre Maria de Montpellier para tener un desciente varón, el heredero al trono.<sup>2944</sup> De hecho, sólo dos años después del intento del monarca por repudiarla la reina alumbraría al futuro Jaime I, el Conquistador. Por todo ello, se hace plausible que los ciclos de Sigena sí fueran susceptibles de una lectura programática y simbólica, pero en clave de admonición para evitar que Pedro II, el Católico, se separara de Maria de Montpellier y se centrara en concebir con ella al sucesor. Recordemos el énfasis puesto en caracterizar específicamente una concepción paterno-filial de

---

<sup>2942</sup> SMITH, 2000, p. 163-179.

<sup>2943</sup> Informa muy pormenorizadamente todo este contexto D. J. Smith (SMITH, 2016, Cap. II).

<sup>2944</sup> MARCOS, 1996; MARCOS HIERRO, 2003, p. 23-78; MARCOS HIERRO, 2004.

las genealogías cristológicas, a lo que responde la concreción del recuento bíblico no sólo por vía de las inscripciones colocadas debajo de los ancestros de Mateo con la fórmula que utiliza el evangelista del "*autem genuit*" para poder designar al "concebido por", sino también a través del recurso a representar a los ancestros del evangelio de Mateo no individualizados sino en parejas de Padres-Hijos, exclusiva de Sigena.

Si tal hubiera podido ser la lectura del programa, ¿significa ello que podría atribuirse a María de Montpellier la promoción de las pinturas? La relación de la reina con el cenobio, por la evidencia que se tiene, se circunscribe básicamente a su asistencia a la consagración del templo en 1208. Además, esa noticia, si a caso, pone de manifiesto los excelentes términos en que se encontraba su relación con suegra, Sancha de Castilla. Fue ella, además, la única persona sobre la que, con seguridad y gracias a las pruebas documentales, se sabe que ejerció como promotora en torno a Sigena. Ideó su fundación y la construcción de su iglesia y dependencias claustrales, e incluso gestionó seguramente todos los recursos para financiarla. Por ello, en este caso, el contenido iconográfico no serviría a dar a conocer con certeza la identidad de la promotora, pero todo lo anterior se debe interpretar como indiciario de que debió ser la propia Sancha de Castilla, quien pudo oponerse a los planes de su hijo y querer así reconducir las políticas matrimoniales y sucesorias en otros términos. Con ello, en la configuración tipológica de los retratos de los ancestros se habría pretendido no sólo moldear la memoria *familiar*, esto es, la de sus descendientes, sino la propia de Sancha de Castilla.

## Conclusiones

- Existieron varias motivaciones detrás de la fundación del priorato Hospitalario de Sigena que respondieron al consorcio de intereses de la reina Sancha de Castilla y de la Orden de Juan del Hospital. La razón fundamental para la creación de prioratos femeninos Hospitalarios se halla en la necesidad de crear, con ello, una nueva fuente de recursos para la orden y, sobre todo, sus empresas cruzadas para la recuperación de los Santos Lugares. La razón fundamental de la fundadora, la reina, para involucrarse en la fundación se halla, más que en su voluntad de hacer del convento un espacio donde poder ejercer su poder, en su voluntad de adherirse a la causa cruzada internacional, apoyando especialmente a los Sanjuanistas, en el suministro de recursos para que puedan desempeñarla sin pasar apuros económicos, y sin tener que concretar ella el auxilio de parte de la Corona de Aragón que las ordenes religioso-militares de Tierra Santa reclamaban a los principales soberanos europeos empeñando la participación personal de su marido, Alfonso II, el Casto, y de su hijo, Pedro II, el Católico, y sin tener que comprometer, así, ni la integridad física de ellos, ni el capital propio de la monarquía aragonesa.
- Por todo ello, el proceso fundacional de Sigena debe entenderse como sustanciado en los intereses de varios agentes, pero no como una incitativa colectiva pues el protagonismo en la fundación es esencialmente de Sancha de Castilla.
- El estudio formal de la arquitectura de la iglesia conventual y de las dependencias claustrales, así como de su decoración escultórica, han permitido concluir que, frente a las antiguas suposiciones sobre la preexistencia de una iglesia y el reaprovechamiento de parte de la misma en la nueva fábrica del templo, la construcción de todo el conjunto monástico fue unitaria, sin experimentar grandes interrupciones y sin que se reaprovecharan estructuras precedentes. Además es factible suponer que los trabajos edilicios empezaron tan pronto como después de la aprobación de la regla conventual en 1188; que para 1191 estaba construida buena parte de la cabecera o, por lo menos, se había proyectado ya el espacio del panteón regio que ocuparía un espacio anejo al brazo sur del transepto; que para 1196 las obras habrían alcanzado los primeros tramos de la nave del templo donde se situaría el coro, y que para ese momento pudieron empezar los trabajos en las dependencias del claustro y no antes, habida cuenta del apoyo de una parte de la estructura de la sala capitular en aquellos dos primeros tramos de la nave desde la cabecera de la iglesia.
- Del estudio de la construcción conventual se puede deducir que la sala capitular no pudo estar en pie antes de 1196 y, con ello, debe necesariamente colocarse el *terminus post quem* del capítulo en esa fecha. Además, las comparaciones de la arquitectura de Sigena con otra arquitectura más o menos contemporánea formal y tipológicamente afín, invitan a pensar que la sala capitular y los dormitorios del claustro no se pueden colocar demasiado antes de principios del siglo XIII.
- La reina Sancha de Castilla fue la principal promotora de la construcción y decoración del convento, incluidas, quizá, las pinturas de la sala capitular. Se le debe asociar el rol de patrona y a las prioras el de mediadoras. También fue la reina quien gestionó la financiación de toda la empresa. De los miembros de su familia, al único al que se le puede atribuir un rol como promotor y, concretamente, como donante, es a Alfonso II, el Casto.
- No hay indicios documentales de que Sancha de Castilla fue la promotora de las pinturas de la sala capitular. La lectura iconográfica de los ciclos representados en el capítulo en clave programática y alegórica y no puramente narrativa, como se ha habido propuesto fundamentalmente hasta ahora, permite conectar su contenido con un contexto que situaría su ejecución hacia 1206.
- La aproximación estilística a las pinturas del capítulo ha servido para abundar en las teorías que ya rechazan su atribución al llamado *Morgan Master* así como para

destacar ciertos estilemas propios del arte bizantino de hacia 1200. Al mismo tiempo, la respuesta de los pintores de la sala capitular al conocimiento de ciertos modelos de origen bizantino y anglo-sajón, es una respuesta figurativa innovadora que no se basa en la literalidad y que no se explica por la simple trasposición de modelos miniados a un formato a escala monumental, lo que apuntaría a una formación de los artistas en la pintura mural y no sólo en la miniatura, y que seguramente denuncia el conocimiento de la miniatura anglo-sajona pero no de la producción de un solo período muy específico de tiempo sino de una tradición que, en cierto modo, se dilata desde mediados del siglo XII y hasta como mínimo principios de la centuria siguiente. La concepción compositiva de las pinturas y su articulación espacial, especialmente, pensada a facilitar la lectura de las imágenes como si fuera un libro, seguramente revela que el diseñador del programa tuvo formación en las artes de la miniatura. El conocimiento de los pintores de Sigüenza de ciertas recetas y procedimientos técnicos típicamente bizantinos sirve a confirmar las viejas teorías sobre que los pintores hubieran recibido una parte de su formación en un contexto bizantino. Al mismo tiempo, el conocimiento de los pintores de las fuentes inglesas denuncia seguramente su filiación inglesa.



## Outlines

Female artistic agency must be understood as an essentially dynamic, changing phenomenon, influenced by conditioning factors that escape the artistic. To the extent that the socio-cultural, religious and political-economic reality in which a woman endorses the creation of a work of art or architecture as a patron or donor, it can become completely different from another's agency in a time horizon not necessarily too remote and even in neighbouring areas.

The study of all those factors determines, from the outset, the different ways to approach the research about the agency of a specific work. Simultaneously, certain patterns have been identified that are not related to each of the women who acted as an agent but to the phenomenon itself, such as shared motivations or common strategies or a manifestation of the agency conveyed through the same types of phenomenology.

From the methodological point of view, if one of the methods of approach to the female artistic agency that this Doctoral Thesis wanted to prioritize was the application of the approaches resulting from the so-called "Gender Studies", one of the most important conclusions that can be drawn, indeed, after trying to apply it more or less systematically, is that, as a phenomenon not only sociological, but also fundamentally artistic, it was necessary to resort more often than expected to Art History methodology, specially as to obtain answers to questions that emerged not in the person, but rather in art and in the works of art.

Contrarily, one has also the feeling that thanks to having raised a study of works of art and architecture from the perspective of the Social History of Art and starting from the premises more or less well established by gender studies, it was possible to formulate the right questions to build a methodology that is intuited to be applicable in other contexts, both in other areas and in other time horizons.

At a very embryonic moment of this research, it seemed that finally it would be necessary to focus more on the formal study of the works than on the dynamics associated with the agency of the same, in order to obtain the relevant information about the female agents. It was not the case and it did not make sense.

The original purpose was to study the artistic objects not per se, but as "*indexes*", that is, as Alfred Gell defined the works of art and interpreted them as effects of "social agency". Thus, although stress has not always been put on the female agent's action, as specified from

the start that the approach would be mediatized by different methodologies, it is no less true that, on many occasions, a careful attention to the work has been mandatory.

This has been due to several reasons. First, because when studying them from a prism different from the most common for art historians, it was soon perceived that prioritizing the approach to works essentially from a social point of view, helped to solve more easily controversial issues with years and years of academic discussion behind. At the same time, that has encouraged to dwell in discussions the extremes of which had been considered well solved at the beginning, realizing afterwards they were not.

It has been the case of Ermesenda of Carcassone's sigil stone. It was thought at first there was no doubt it had always belonged to the unpreserved Girona's cathedral altar frontal. Research showed there were some doubts about it. To the extend the seal was or was not given by the countess to decorate the altar frontal she commissioned, her social agency could had been understood in very different ways. Thus, it was mandatory to deal with it. Solving the issue has become crucially to offer an alternate view of her social agency from the one it was traditionally offered, particularly, one that is based on issues of hierarchy and self-representation.

Although the group of case studies was selected as it seemed a priori to be sufficiently representative of the phenomenon, the questions and doubts surrounding the works of art they concern about which historiography had not provided with a few possible alternatives, but rather a large amount of them but very contradictory between themselves, were more numerous than initially suspected even if very often they were the cases of artistic agency better acknowledged by literature. That has been the second fundamental reason why a careful attention to the works has been mandatory.

Thus, the innate difficulty in the study of works of art and architecture that have not even been preserved, which was already identified from the beginning as a possible obstacle, often added to the problems of having to study these works of art with a fresh approach, not adulterated by a prioris that relegate the agency action to the background. That approach should be and has been that of social perspective. Thus I have had to start almost from scratch in almost all cases, both in terms of the study of the founding processes of religious houses, as well as their architecture, their decoration, styles, iconographies, techniques, and same for portable objects or civil buildings. All this, along with the laborious task, of course, of having to know, study and interpret all the known documentation and even look for any unpublished



documentation, and having to familiarize with the specificities of very different types of work, indeed with almost all of them, from architecture, sculpture, goldsmithing, miniature, ivory carving, to textiles, because these women were patrons and donors, of course, of all kinds of works.

If I have finally decided this effort was worth it has been because at no time I wanted to focus on the works per se, but rather always to the phenomenon. Moreover, because I soon discovered that only thus all the dynamics associated with female artistic agency in Catalonia, Navarre and Aragon during the 11<sup>th</sup> and 12<sup>th</sup> centuries could be better known, and that only by rigorously complying with the formal study of these works, we would come to understand whether a woman had been their patron or donor and what kind of agency dynamics were associated with each specific case.

Finally, with the systematic study of the known works and the disappeared ones, of the women whose names were traditionally associated with the artistic agency in these space-temporal contexts, but also of a whole group of women and actions never before put in relation to artistic agency, it seems that I have managed to give a an overview of the whole phenomenon, at least concerning the chronology and the spaces proposed (Navarre, Catalonia and Aragon between 1000 and 1200).

With the previous definition of some essential aims to reach in the course of my research, the reasoned explanation of their “accomplishment” seems the best way to synthesize the contributions of this Doctoral Thesis, as well as the conclusions drawn from the laid questions and premises. I will expose the conclusions according to the aims and objectives, i.e. according to their contribution to the study of the phenomenon and to the study of some female agents of works of art and architecture, as well as according to their possible relevance for the History of Art, although the first is understood in relation to the later.

#### **AIM 1**

- **Definition of the phenomenon of artistic agency based on the cases of female agents and according to the study context that was here proposed.**

Female artistic agency should be defined as a polysemic phenomenon inherent to artistic creation and according to the different answers that every woman (agent) links to an action of agency. The best way of conceptualizing a series of roles around the female agents is

to define the contents of the responses, in such a way that the sum of them will entail all the possible meanings that can be related to the concept.

Thus, referring to those found for the framework Aragon-Navarre-Catalonia (1000-1200), it has been considered necessary to factor in patronage, i.e. everything related to the generation of the idea and the managing of the order. Concerning the donation, up to three different roles have been postulated according to which an agent can be considered a donor. First, if the resources necessary for the artistic creation are provided. A donor is also the woman acting as patron of a work of art that, by essence, cannot be understood as such until its semantic association opens to a specific context through the action of donation. Finally, a donor is the woman that previously has been recipient of a work of art and who at a certain moment decides to carry out an action of artistic agency, when the creation of the new work of art implies the delivery of this work of art that she owns or this is the will of the agent. Dynamics of reciprocity related to artistic agency, as had been postulated by other scholars, should be considered when dealing with the study of artistic agency. Last, it has been outlined the possible association of the role of *concepteur* to the patron, when perhaps informing it with a specific example that seems to reveal it.

To illustrate the abovementioned roles, a great number of cases has been compiled. Some of them have been commented succinctly and others have been analysed in depth in the second part of this Thesis, always according to the established parameters with the definition or characterization of the different roles or responses. One of the maybe most relevant contributions is that the convenience to studying individual artistic agency initiatives has been limited to dwell into collective agency. As a result, certain types of actions not necessarily exclusive of these areas and of the 11<sup>th</sup> and 12<sup>th</sup> centuries have been established, and they have in common precisely that one or several of the different roles with which the phenomenon has been defined are shared or assumed simultaneously by more than one person. They were collective initiatives in which women participated.

In this sense, the study of material and documentary evidence has allowed to draw very interesting conclusions about the frequency of the collaboration between women and their families; on how the most important construction projects and their necessary time delay often entailed a transmission of patronage between several generations; about how the resource to place the artistic agency of a work under anonymity could respond to dynamics of patronage and collective donation in order to represent and immortalize the action not of a single woman but of a group; and it has made possible to make an original proposal regarding the possibility

that the agency of works of art involving the use of a significant number of resources or the use of high-cost materials could be conceived as a collective initiative with social and religious implications and, in particular, the democratization of the agency action to less able potential patrons.

## **AIM 2**

- **Determine the arguable and irrefutable extremes of the sources.**

One of the main contributions derived from the attempt to understand to what extent the sources offer dubious or less questionable terms around an action of female artistic agency, has been to offer a wide range of cases that, although not studied in depth, serve to offer a portrait of the type of works that were sponsored, as well as to clear up the doubts about the abundant and diversified scope that the phenomenon had in the female reality.

To the extent that the system to solve this aim has been applied as a way of dealing with the different problems and controversies already associated with the historiography of the phenomenon, in cases where many of these issues could not be sufficiently reported or no examples related to them were found, the questions have been raised equally and the way of discussing them has been proposed. All of that has been done in the intention, as said, to define a possible method of study.

When those premises are confronted with the Navarrese, Catalan and Aragonese reality of the 11<sup>th</sup> and 12<sup>th</sup> centuries, some constants were identified, compared to a certain number of extremes very difficult to solve. Among the first, the recurrent use of conventional forms and standardized formulas such as certain verbs connoted to the action of giving or performing.

On the contrary, among the second, it is considered, for example, very difficult to specify if behind a donation initiative there could also be agency in terms of patronage, specially in certain circumstances in which there is only evidence of the offering of works that may or may not already be manufactured or made at the moment they are donated.

The interpretation of family transmission of certain objects or of donations of certain objects in favour of a religious institution also raises problems as, to a certain extent, when they were works that could be used in a domestic or cultural context, they could be understood as works of art or not, that is as the product of female artistic patronage or something else. It is not

that works of art should be strictly linked to religious use, but to understand an object not as such but as a work of art there must be intentionality, agency. By contrast there is evidence of cases in which the agent specifies the destination or function for which she conceives the donation of those objects.

One of the extremes that shows greater ambiguity is, as it is traditionally recognized, that of donations "*ad opera*", so that in this sense I have tried to go through a variety of cases to understand to what extent they are more or less confusing.

One of the problems commonly associated with agents involved in artistic creation is the use of the verb "*facere*" as a synonym of agency. I have insisted on the necessity of not focusing the approach on determining whether the intention by using such formulae was to identify the agent or the author. By the way, this problem is never identified to the creators of semantic contents nor with the agents of consumption, i.e. the receivers, although those were also responsible of the creation of the work in the first place. It should be important to place them within the discussion. In fact, I have reflected about the resort to formulae that use the same verb as a symptom of future actions of artistic agency. I have envisaged the necessity of dwelling in a not thoroughly discussed dynamics – the frequency of the delegation of patronage to third parties or of certain aspects of artistic agency that allow to conceptualize a different role from the described ones – the female mediator's role.

### **AIM 3**

- **Identify the types of motivations informed by each one of the artistic agency actions studied.**

The existence of a motivation, a reason or interest behind artistic agency is necessarily associated with a connotation of reciprocal action and, thus, frequently the study of the phenomenon is discussed in relation to the praxis of gift-giving or even to the dynamics of *do ut des*. However, I have come to the conclusion that the best way to determine if artistic agency could be assimilated to it, should be to deepen not in the modern concept of artistic patronage that one has or has tried to define, but in the idea of it that the agents themselves had in the Middle Ages.

In this regard, I have seen how documents of the period introduce a fundamental nuance in the definition of that reciprocity, the expectation rather than desire of donors to receive a counter-gift, generally associated with the interests or motivations that stimulated in

the first place that act of artistic agency. It seems to be very important because it shows that the security of receiving a counterpart is not a sine qua non condition for an action of artistic agency and therefore the commercial or transactional component associated to gift giving is eliminated from the phenomenon, turning it into something different.

A constant in past generic reflections on medieval artistic agency was the singling out of a certain type of motivation, that is to say, fundamentally of religious character. Once this type of supposition was overcome, nowadays, others are usually recognized as related to the political and to the construction of *memory*.

In this regard, conclusions that I have drawn up from case studies have allowed me at the same time to draw new conclusions about several motivations of political nature, yet not only political, but also religious at the same time, which had never been related to various agency initiatives. For example, the foundation of the convent of St. Daniel in Girona by Ermesenda of Carcassonne is suspected to respond to the Countess' will to solve an endemic situation around the female monastic reality, as well as its agency around the golden altar frontal of Girona cathedral is suspected to have served her to avoid the questioning of her rights on the county-regency of Osona's government. Studying agency around Nájera's *Privilegio* by Estefanía de Foix has allowed me to suspect that her patronage could be associated to her will to legitimize the authority of her own lineage, whereas the foundation of the convent of Santa Maria de Vallbona was also probably informed by reasons of political nature.

Regarding the motivations related to the construction of memory, the need of not connecting them exclusively with funeral commemoration has been outlined, but rather with the intention of defining a woman's, her family members' or an institution's identity. Perhaps the most significant is how it has been identified that the installation of the female family pantheon in the convent of Vallbona by queen Violante de Hungría was meant to establish a symbolic model of hereditary transmission to legitimize the real lineage implied by the burial of several women from the same family in the same space. Thus, it involved the burial of several women of the same family in the same context, but the commemoration of the deceased did not inform the queen's decision to protect the female monastery. It was artistic agency of her and her husband ancestors that stimulated her decision to establish the female royal pantheon of the House of Aragon in Vallbona.

#### **AIM 4**

- **To inform the social, cultural and artistic dynamics associated with female artistic agency and to put them in relation with the premises pre-established by gender studies and the types of phenomenology inherent to art and sociology according to what the study of the phenomenon reveals in Aragón, Navarre and Catalonia between 1000 and 1200.**

From the study of dynamics associated to female artistic agency, several hypothetical conclusions have been drawn up that are considered of hypothetical special art historical transcendence in regard to the art of these realms between 1000 and 1200. Thus, for example, the alleged frequent use by female agents to sponsor the manufacture of works by foreign artists, such as with Ermesenda de Carcassone, Estefanía de Foix, Sancha de Castilla and Felicia de Roucy, is worth being considered within the emergence of new visual languages and diverse aesthetics.

In this regard, however, the study of some of the works traditionally linked to the direct or indirect intervention of a foreign artist, such as in the *Sarcófago de Doña Sancha*, has thrown opposite hypothetical conclusions, in terms of being able to trace the alleged formative milieu and genesis of the visual language and style associated to the sculptors responsible for its decoration not in Northern Italy as it was traditionally proposed, but in the wide spectrum of “Hispano-languedocian” Romanesque sculpture. As such, it paradoxically represents Sancha Ramírez’ resort to local artists, as well as its hypothetical transcendence in the same terms.

Also of special importance to the issues that impact the relationship of female agents with artists, to be able to study several cases, such as those of the queens Sancha de Castilla and Estefanía de Foix, has proven useful to understand how by means of exercising agency, female agents were associated, by means of expressing it themselves or not, to a certain self-representation that is based on the public acknowledgement of the expertise and status of the artists to whom they place an order.

Further to the same dynamics of designation and representation through typological representation or anonymity, to privilege a sociological approach in the study of some works of art, has been translated into the possibility of considering new avenues of research for some issues concerning authorship, devotion, and collective patronage.

In fact, some of the ideas that may have made a more meaningful contribution involve these same dynamics of self-representation that are associated with female artistic agency, as well as anonymity as opposed to them. As so, it has been suggested that anonymity, in certain cases, could represent by itself a form of self-designation of the female agent, which also has associated a conceptualization of anonymity in typological key as always had been said, as in the *Estola de san Narciso* and the *Estandarte de san Odón*, with a designation not only of individual agency, but collective. It has also been suggested that all this is conditioned by the nature and function of the works and motivations behind female artistic agency.

The cases that affect self-signification by way of portraits and inscriptions have been raised, insisting on the need to abandon the tendency to categorize any portrait of an agent as attached to the typology of donor portrait, emphasizing also the importance that not all these visual devices should be understood in the key of self-praise, as some of them serve a hierarchy related to the status that was conferred upon the various roles around the artistic agency. According on this, a proposal has been made, in addition, to make a distinction with respect to the captions containing the agent's name, among those which should be understood literally as *signatures*, designed to hierarchize and authenticate the agency, -in this case female agency-, and those that are simply a reminder of the action of artistic agency.

Consequently, the general study within the Thesis also allows to suggest it may be true that sometimes only the comprehensive reading of the context, the iconography, the style and the possible relationships of the female agent with the rest of agents that take part in the artistic creation allow to understand why a textual or visual iconic device representing an agent can be related to a specific dynamic of the act of agency and not to another, or how its absence in a work of art could hint, precisely, at its agency by a woman.

In regard to the processes of *appropriation*, it seems interesting to note that they are often related to the agent's motivation to atone for her faults, as in the case of Arsenda de Fluvià. Nevertheless, the possibility has been even hinted that the artistic agency by the same lady could be linked to a different type of *appropriation* from the previous one. If the first one would be defined in terms of acculturation and informed in the context of sin and "conquest", the second should be read in terms of feminization of the masculine. However, in order to be read as a specificity of gender, it should be understood if within male artistic patronage there was a masculinization of the feminine, which escape the scope of this Thesis. Nevertheless, the assumption it was not the case, would certainly argue for that kind of action to be considered indeed female artistic patronage specificity.

Precisely in regard to the existence or not of specifically female artistic agency patterns, the relationship commonly raised among women and the protection and agency of female monasteries has been studied here, although the aim has not been not to add a string of existing examples to attest it, but to discuss the possible reasons and circumstances that justify it, at least for the context that is studied here.

#### **AIM 5**

- **Study in depth some works of art and architecture to determine if the attention to material evidence is really an effective system to draw conclusions about the certainty surrounding an action of female artistic agency and to detect certain dynamics inherent to the phenomenon.**

The implications of the phenomenon of female artistic agency cannot be understood in all its scope without the in-depth study of the works because, as it was said, the phenomenon borrows not only from the social, but also from the artistic and is based, precisely, on the interdependence between both. This does not mean, however, that it is always mandatory to devote oneself to the formal study of them to be able to draw significant conclusions about the agency action. It is indeed especially effective to obtain indications that limit the identification of an agent. Thus, in fact, it has proved extremely useful, for example, to open the possibility for Sancha Ramírez to be the patron of her own sarcophagus. If the piece, however, had come to us absolutely decontextualized, if nothing was known of its origin, and if it were only considered to determine what kind of social or cultural phenomenology gravitates around its agency, with the mere work, it is not likely for anyone to be able to connect it with the Aragon countess. Even so, the iconographic content, and the presence of the three women's portrait as well as their relation to the rest of the themes in salvific and eschatological key, would have also allowed to understand that a medieval form of construction of the funeral memory, maybe specifically feminine, consisted of relating among the virtues of this agent those emanating of the compliance during her life of this custody of the dead. An accurate reading of the style and technique would be useful, for example, to confine this type of specific dynamics to an act of female artistic agency to a specific time and medieval context.

Yet, the case of Sancha de Castilla proves also the opposite, that is, that in some cases studying the architectural setting, iconography and any other formal values of the work is still insufficient in order to the identification of the woman as patron or donor. When approaching the wall paintings from the chapterhouse of the convent of Santa Maria de Sigüenza, a completely



different set of ideas has been suggested here as to what was traditionally said about the construction process of the convent and the chapterhouse, the circumstances and motivations that informed its foundation in the first place, and the possible meanings conveyed thanks to the allegorical nature of the paintings' programme, -which traditionally was no even one of that kind. Nevertheless, whereas all of that argues for a specific context of execution of the decoration, in being involved in all of it several potential patrons, it is hardly difficult to point to Sancha de Castilla as the patron with total certainty. On the other hand, the definition that has been made of her in this study as the only one from all these potential patrons –Constanza de Aragon, Pedro II, Maria de Montpellier-, that certainly exercised all the known forms of patronage and agency towards Sigena, argues for her as the patron of the paintings.



