

La escultura románica en el claustro de la catedral de Salamanca

José Luis Hernando Garrido

RESUMEN

Es evidente que un mejor conocimiento de la escultura románica en la catedral vieja salmantina permitiría comprender mejor la decoración en otros importantes edificios españoles de la segunda mitad del siglo XII. Al respecto existen sólidos estudios realizados por Henri Pradelier y Margarita Ruiz Maldonado. En estas páginas se analizan los abundantes vestigios románicos del claustro salmantino, donde se advierten recuerdos de claro origen occidental: varios capiteles vegetales evocan prototipos vistos en el compostelano Palacio de Gelmírez, en Portomarín y en la portada meridional de San Juan del Mercado de Benavente. Las arpias coronadas y una similar tesitura vegetal refuerzan además la fértil vía zamorana, directamente enlazada con el viejo solar del reino leonés. El canon de determinadas figuras tampoco desentona respecto a las de la portada occidental de San Juan del Mercado de Benavente, coincidiendo además por la presencia de una evocativa despedida del caballero (como en la colegiata de Toro, el claustro de Santillana, San Esteban de Sograndio y San Pedro de Villanueva). Pero para la sala capitular se aprecian otros paralelos en San Salvador de Oña (Burgos), cuya conexión nos resulta verdaderamente enigmática.

Palabras clave:

España, Reino de León, escultura románica, catedral de Salamanca, claustro, sala capitular.

ABSTRACT

Romanesque sculpture in the Salamanca's Cathedral cloister

A better knowledge of romanesque sculpture in Old Cathedral of Salamanca could help understanding, in a proper way, the decoration of other important Spanish buildings of the second half of XIXth Century. In relation to that, there are solid works by Henri Pradelier and Margarita Ruiz Maldonado. Through next pages, the plentiful romanesque rest of the cloister in reference are studied. They show some rememberings to occidental origins: the vegetable capitals remind the prototypes seen in Gelmírez Palace (Santiago de Compostela), Portomarín and in the southern façade of San Juan del Mercado (Benavente). The crowned harpies and a similar vegetable attitude are signs of the strength of Zamora's way, right connected with the lands of the kingdom of León. The canon of some figures, in particular, do match those in the occidental façade of San Juan del Mercado (Benavente), even in the scene representing a going-far knight (same as the one we find in the collegiate of Toro, the cloister of Santillana, San Esteban de Sograndio and San Pedro de Villanueva). The study of the chapter house throws up some other parallelism with San Salvador de Oña (Burgos). A really enigmatic question. (Translation: Paz Altés Melgar)

Key words:

Spain, Kingdom of León, romanesque sculpture, Salamanca cathedral, cloister, chapter house.

La catedral vieja salmantina se yergue sobre la peña Celestina, punto elevado al sur de la ciudad fortificada medieval que domina la margen derecha del Tormes, frente al barrio de Puerta del Río que daba acceso a la arcana «via de la Plata» (la medieval *Guinea* citada por Julio González). Fue un sector de propiedad episcopal poblado por francos¹. La tantas veces mentada repoblación por parte de Raimundo de Borgoña, yerno de Alfonso VI, permitió asegurar este bastión fronterizo que vigilaba la línea del Tormes, y lo que era más importante: facultaba la explotación de la inmediata comarca de la Armuña. La plantilla episcopal sirvió de marco jurisdiccional para la reorganización de un territorio desmembrado y escasamente poblado. La catedral se convierte así en auténtico adalid del desarrollo demográfico y económico experimentado por la ciudad desde el primer tercio del siglo XII.

Señalaba Villar y Macías cómo en 1102 don Ramón de Borgoña y su mujer, la infanta doña Urraca, concedían al obispo don Jerónimo de Perigord —procedente de Valencia— las iglesias y clérigos de Salamanca y Zamora con sus villas, el tercio de todo el censo de Salamanca, aceñas, sernas y pesqueras y el diezmo de todos los frutos para la restauración de la iglesia de Santa María, así como del barrio instalado junto a la Puerta del Río. El documento fue confirmado por Alfonso VI (1107), Alfonso VII (1126) y Fernando II (1167)².

Salamanca contaba entonces con un alcázar y el Azogue Viejo, además de diez parroquias en las que se integraron los diferentes repobladores: castellanos, toresanos, portugueses, bregancianos y francos. Los mozárabes se asentaron extramuros, junto a la ribera del río, y la minoría hebrea, bajo el alcázar.

Pero no será hasta el pontificado de Alejandro III (1159-1181) cuando se perfilan definitivamente los límites del obispado salmantino, no sin fuertes roces con la lindante sede zamorana. Su proyección natural apuntó hacia occidente y hacia el sur, adquiriendo en 1136 nuevas tierras a los poderosos de Ciudad Rodrigo. El curso repoblador acometido en la Transierra leonesa fue meticulosamente analizado por Julio González.

Parece ser que la catedral románica no se elevó *ex novo*, sino que fue «restaurada» a partir de los restos de un templo primitivo que Julio González sugiere heredado de la primitiva repoblación de Ramiro II. Pero Yolanda Portal considera que tal *restaurationem* se refería más bien a un restablecimiento del culto mariano, prácticamente perdido a consecuencia de las incursiones agarenas, aduce además que el pasaje donde se detalla la localización del templo es tan preciso en anotaciones topográficas que difícilmente podía referirse a una iglesia antigua sobre la que levantar la catedral. En cualquier caso, no sería completamente descartable pensar en una vieja fundación de cronología visigoda³.

La obra catedralicia gozó de la promoción urbana, recibiendo cuantiosas donaciones que permitieron iniciar la elevación de sus muros a mediados del siglo XII, toda vez que el cabildo disfrutara ya de rentas sobradas.

Nuevos derechos en su favor se registran entre 1133 y 1150, incluyendo los 300 maravedís de Miguel Domínguez, señor de Zaratán (cerca de Ledesma), para una «imaginem de auro et argento super altare Sancte Marie» y otros 200 «ad illo labore Sancte Marie», así como sus casas para que «morent clericos qui seruiant Deo et altari sancte Mariae» hacia 1150. Un monto de 500 maravedís era sin duda cantidad importantísima, y para

1. Cf. Julio GONZÁLEZ, «La repoblación de la Extremadura leonesa», *Hispania*, XI (1943), p. 204-222; Antonio RUIZ HERNANDO, «La catedral en la ciudad medieval», en *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: Aspectos generales. Actas del Ier Congreso, Ávila, 1987*. Ávila, 1990, p. 97-99.

2. Véase José Luis MARTÍN MARTÍN y otros, *Documentos de los archivos catedralicio y diocesano de Salamanca (siglos XI-XIII)*, Salamanca, 1977. docs. 3-4 y 6.

3. Véase María Reyes Yolanda PORTAL, «Sobre la construcción de Santa María de la Sede o Catedral Vieja de Salamanca: s. XII-XV», *Salamanca. Revista Provincial de Estudios*, nº 29-30 (1992), p. 75-94.

Yolanda Portal podría considerarse como un verdadero documento público en favor de la fábrica en el momento preciso que empezaban oficialmente los trabajos. El propio Miguel Domínguez estaba emparentado con las familias más acaudaladas de la ciudad, generalmente nobles de origen leonés.

La mayoría de autores aluden a la generosa exención que hacía Alfonso VII del pecho y servicio a los veinticinco operarios (no treinta y uno como recogían Quadrado, Villar y Macías y Gómez-Moreno) que en 1152 trabajaban en las obras del edificio catedralicio⁴, coincidiendo con las primeras obras de la catedral zamorana (1151-52).

Los iniciales impulsos edilicios contaron con una especial promoción regia, interesada por mantener un señorío episcopal que cubriera las diferentes necesidades constructivas, culturales y docentes, pero a partir de 1156 el volumen más importante de las donaciones corresponderá ya a la iniciativa privada. Propone Gacto Fernández que tal vez aquellos veinticinco trabajadores fueran gentes foráneas, que se presentaban agrupados en un «concejo de obra» sin estatuto propio y que sólo pagaban pechos a la iglesia⁵. El obispo Berengario conseguía de Alfonso VII, del que en 1136 había sido canciller, un importante favor para asegurar rentas que permitieran la elevación del edificio.

De 1161 data una venta al cabildo por parte de las hermanas María y Marta Martín y sus esposos de un *palacium* que lindaba a norte y sur con la canónica y la alberguería de Santa María, a occidente con la calle que bajaba desde los pies de la catedral hasta el río y hacia oriente con el «corral» o corro de los canónigos. Quizás se tratara del espacio que poco después sirvió para replantear el claustro (Julio González) o bien sólo un solar edificado cuyas casas fueron donadas por el rey al cabildo en 1175 (Yolanda Portal).

El mismo año de 1161 Blasco Sánchez donaba a la catedral un vaso argénteo para fundir una cruz y un cáliz, además de cien maravedís para la obra de la iglesia y para la ejecución de «un tabula de plata et de auro ad illo altare de Sancta Maria». En el testamento de María Sánchez «la Perrelecha» (1163), se aseguraban tres maravedís para el suministro de la lámpara del altar de Santa María. Ambas noticias permiten suponer que los ábsides de la catedral estaban ya construidos.

El diplomatario catedralicio informa de otra donación del canónigo Vela destinada a la obra de un «ciborio». Julio González se planteaba si el «ciborio» encargado por el adinerado eclesiástico a un tal Pedro Pérez podía corresponder con la Torre del Gallo y no con una suntuosa pieza de orfebrería⁶. La hipótesis resulta atractiva por más que el malogrado medievalista intentara explicar los supuestos orientalismos de la linterna a partir de los periplos hasta Tierra Santa de ciertos caballe-

ros salmantinos conectados con el canónigo Vela. Pradelier no era partidario de identificar este «ciborio» con baldaquino alguno destinado a altar, y menos aún con la Torre del Gallo. La misma opinión mantenía Yolanda Portal, pues con un legado que rondaba sólo sesenta maravedís apenas podría hacer frente a semejantes trabajos. La autora parece inclinarse por identificar la palabra «ciborio» con una bóveda, perfectamente plausible en 1163, cuando estaba rematada la cabecera y los canteros iban haciendo avanzar los muros de la seo hacia occidente.

Pedro Pérez aparece como testigo en documentos de 1164, 1173, 1176 y, específicamente calificado, como maestro de la obra de Santa María en 1179. Se le rastrea además en otro diploma de 1182 junto al pedrero Pedro Esteban y quizás en 1202 junto a su mujer Illana y sus hijos. ¿Estamos ante el mismo personaje? Julio González recogía el nombre de otros profesionales, como «Petro tapiator» (1163 o 1164), «magister Johannes el pedrero» y «Gundisvalvus taiador» (1164). De 1207 data otro documento suscrito por «Sancius Petri magister operis Sanctae Mariae», quizás hijo del Pedro citado en 1179. Juicios más comedidos vertidos tras el análisis de otros edificios medievales hispanos (Morera o la Seu Vella de Lleida) se plantean si los tantas veces aludidos maestros de obra fueron contables o verdaderos arquitectos ¿no estaremos más bien ante simples administradores y fabriqueros?

Como hemos visto hasta ahora, los documentos que consignan datos sobre las obras catedralicias son abundantes, pero desengañosos, su balance es más cuantitativo que cualitativo. Tampoco hemos rastreado más información sobre los posibles artífices que sus escuetos nombres, como grafitos aislados carentes de sentido.

La catedral vieja es un soberbio edificio basilical de planta de cruz latina con tres naves (más alta y casi el doble de ancha la central), marcado crucero y cabecera constituida por tres ábsides semicirculares que aún podemos intuir entre la aparatosidad de la catedral nueva y las edificaciones canónicas. La supresión del coro central en 1847 permitió la contemplación total del cautivador espacio interior.

Pero es evidente que la justa imagen de la vieja fábrica catedralicia viene rubricada por la Torre del Gallo, emblemático cimborrio gallonado que se alza sobre el tramo central del crucero, a fin de cuentas faro inconfundible de la topografía urbana de la capital⁷. Llaguno atribuía la traza del edificio a Raimundo, maestro llamado por el conde repoblador Ramón de Borgoña, mientras otras noticias antiguas hablan de la presencia de Casandro y Florín de Pontoisse. Los mismos datos legendarios son recogidos en los periplos de Ford y Street⁸.

4. La donación era ratificada por Fernando II en 1183 y Alfonso IX en 1199.

5. M^a Trinidad GACTO FERNÁNDEZ, *Estructura de la población de la extremadura leonesa en los siglos XII y XIII*, Salamanca, 1977. p. 174.

6. Julio GONZÁLEZ, «La catedral Vieja de Salamanca y el probable autor de la Torre del Gallo», *Archivo Español de Arte*, XV (1943), p. 39 y s.

7. Sobre el cimborrio salmantino, véase Vicente LAMPÉREZ Y ROMEA, «El bizantinismo en la arquitectura española (siglos VI al XII)», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, VIII, n^o 86 (1900), p. 137-138; Vicente LAMPÉREZ Y ROMEA, «La Torre del Gallo en la Catedral Vieja de Salamanca», *La Basílica Teresiana*, n^o 35 (1900), p. 245-248; Leopoldo TORRES CAMPOS Y BALBAS, «Los cimborrios de Zamora, Salamanca y Toro», *Arquitectura*, n^o 4 (1922), p. 137 y s.; R. GARCÍA GUERETA, «La Torre del Gallo», *Arquitectura*, n^o 36 (1922), p. 129-136; J. L. MARTÍN JIMÉNEZ, «La reparación de la Torre del Gallo», *Arquitectura*, n^o 106 (1928), p. 35-41; C. K. HERSEY, *The Salmantine Lantern. Their origine and development*, Cambridge, 1937, p. 159-186 y 224; Antonio VIÑAYO GONZÁLEZ, *León y Asturias. Oviedo, León, Zamora, Salamanca*, «La España Románica, 5», Madrid, 1979 (1972), p. 404-405; Pierre DUBOURG, «Des mausolées antiques aux cimborrios romans d'Espagne. Évolution d'une forme architecturale», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXIII (1980), p. 346 y 352-356.

8. Véase G. E. STREET, *La arquitectura gótica en España*, Madrid, 1916. p. 87-88.

La imagen defensiva de la catedral vieja salmantina es apabullante, y nos recuerda la Sé Velha de Coimbra, de hecho, el carisma cuasimilitar de la catedral era ratificado por la crónica de Juan II, pues «las bóvedas no estaban cubiertas por enmaderamiento alguno sino por piedras en forma de chapados [a la larga perdidos y sustituidos por teja] y por lo alto con parapetos de los que todavía quedan varias almenas»⁹. Nada parecía presagiar que tan sólida fortaleza fuera el origen de una escuela catedralicia que a la postre fecundó en la prestigiosa Universitas Salmanticensis.

Es bien apreciado el curioso juicio de Ceán Bermúdez cuando en sus *Adiciones* al diccionario de Llaguno consideraba opción muy acertada no haber demolido la vieja fábrica «reservándola para sagrario y parroquia»¹⁰. Desde el *Boletín la Real Academia de San Fernando* sugería Avalos la digna consideración que tal edificio mereció en boca de un erudito como Ceán, no demasiado comprometido con la arquitectura de nuestra edad media¹¹.

Julio González señalaba que, además del privilegio de los veinticinco operarios excusados por Fernando II en 1183 y Alfonso IX en 1199, aparecía entre la documentación un «Iohannes Franco» como maestro de obra en 1225 y 1228. Villar y Macías, por su parte, opinaba —a tenor de la célebre bula del papa Nicolás IV (1289), por la que concedía indulgencias a cuantos colaboraran económicamente con la empresa— que hacia el último tercio del siglo XIII el templo aún no estaba concluido, pues quienes «ficiere(n) aivdorío ala obra o ala lvmnaria an p(er)dones de qvatro arcobispos e de XXIX obispos q(ve) dan cada vno dellos XL dias de perdon». Para Garms, la bula referida en la inscripción del pilar de la cabecera, resulta una verdadera consagración¹².

Durante el siglo XIV el cabildo estuvo necesitado de ingresos para rematar el edificio, tanto como para arrendar por 1.300 maravedís todas las propiedades del obispado durante cuatro años (1313). En 1363 el obispo Alfonso Barasaque fundaba una cofradía y se hacía eco de la urgente necesidad de ayudas y limosnas que permitieran la continuidad de los trabajos. Las zonas afectadas fueron la torre mayor, la derruida capilla claustral de Santa Catalina (hoy museo) y la Torre del Gallo, que había sufrido ciertos desperfectos. De hecho, el excusado de los veinticinco operarios fue confirmado por la monarquía hasta mediados del siglo XV, aunque desde el siglo XIV «se hacen como mera rutina, sin relación directa con la construcción de la catedral»¹³.

Delimitar las campañas escultóricas resulta más complejo. Y es que el devenir edilicio —como ocurre en otras construcciones señeras— no siempre encaja perfectamente con los trabajos de aquellos canteros volcados en la ornamentación. Es absolutamente necesario recurrir al sólido estudio de Henri Pradelier¹⁴. Un meticuloso análisis que va

más allá de lo puramente descriptivo le permite perfilar tres grandes campañas escultóricas, conectando la segunda con alguna de las corrientes de vanguardia que por aquel entonces tuvieron su máximo desarrollo en el sudoeste de Francia. Sin ningún género de dudas, un mejor conocimiento de la escultura catedralicia salmantina, en especial la desarrollada en sus tramos occidentales, permitirá comprender mejor la decoración en otros importantes edificios españoles de la segunda mitad del siglo XII.

Es evidente que los capiteles del exterior del ábside mayor (los del interior resultan invisibles por el gran retablo de Nicolás Florentino), los cuatro del absidiolo meridional, otros cuatro en las ventanas oriental, meridional y occidental del crucero, dos en el acceso al absidiolo meridional, los visibles en el arco que comunica la misma capilla mayor con el absidiolo sur, los de la portada occidental y la ornamentación de la portada que se abre al claustro resultan los de mayor antigüedad (en total un heteróclito grupo de cuarenta capiteles, fruto del trabajo de diferentes escultores a lo largo de un periodo de casi veinte años).

En efecto, un airoso caballero entre roleos que parten de las fauces de una máscara¹⁵, arpías y leones afrontados entre otra máscara que vomita sus correspondientes tallos, un germinal «salvaje»¹⁶, así como los capiteles con personajes, basiliscos, herbáceas máscaras, arpías y leones y dos primorosos medallones calados de la portada claustral dan las claves para aquilatar un variopinto grupo de escultores —al menos seis— de refinada labra, adeptos a los fustes acanalados y a las columnas helicoidales, que está directamente relacionado con algunos de los escultores que en San Vicente de Ávila, Santiago de Carrión de los Condes y el monasterio de Aguilar de Campoo (Palencia) trataron similares asuntos. La fecha de su actividad rondaría las décadas del 1160-70. Pero los escultores expertos en motivos vegetales aparecen netamente segregados de los dedicados al bestiario, si bien frondas, fauna, motivos figurados, recursos técnicos y detalles ornamentales parecen encajar dentro del mismo vocabulario común a otros puntos de la geografía castellano-leonesa. La sintaxis, sin embargo, es diferente, pudiendo ejercer su influencia sobre los capiteles de Santa María de Vega, Santo Tomás Canturiense de Salamanca, la portada del Obispo de la catedral zamorana y los capiteles orientales del crucero de la colegiata de Toro¹⁷.

La cesta con grifos afrontados de la capilla del evangelio tiene su réplica en el crucero septentrional de la catedral abulense, así lo señalaba ya Gómez-Moreno¹⁸. Otros capiteles vegetales en el exterior de la ventana meridional del ábside de la epístola y los que soportan el triunfal del mismo absidiolo, con acantos a dos niveles, reciben la herencia de los mejores escultores de la primera campaña.

9. Cf. Manuel VILLAR y MACÍAS, *Historia de Salamanca. Libro II. Desde la repoblación a la fundación de la universidad*, Salamanca, 1973 (1887), p. 66.

10. Eugenio LLAGUNO y AMIROLA, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración, ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Ceán-Bermúdez*, Madrid, 1977 (1829), tomo I, p. 21-23.

11. Sobre la seo salmantina, véase además Simeón AVALOS, «Informe acerca de la importancia de la catedral de Salamanca para ser declarada monumento nacional», *Boletín de la Real Academia de San Fernando*, VII, nº 70 (1887), p. 318-320. Para una visión en detalle de la catedral vieja, véase Modesto FALCÓN, *Salamanca artística y monumental o descripción de sus principales monumentos*, Salamanca, 1867, p. 71-94; Marqués de CUBAS, «Catedrales de Salamanca», *Boletín de la Real Academia de San Fernando*, IX, nº 85 (1889), p. 155-158; J. A. VICENTE BAJO, *Guía histórico-descriptiva de las catedrales de Salamanca*, Salamanca, 1900; Enrique SERRANO FATIGATI, «Esculturas de los siglos IX al XIII astures, leonesas, castellanas y gallegas», BSEE, IX, nº 96 (1901), p. 43 y 61; Vicente LAMPÉREZ y ROMEA, «La arquitectura salmantina (fragmentos de un estudio)», *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, III, nº 30 (1905), p. 120-123; Salvador G. de PRUNEDA, «Excursión a Salamanca», BSCCE, nº 30 III, (1905), p. 114-115; Émile BERTAUX, «La sculpture chrétienne en Espagne des origines au XIVe siècle», en *Histoire de l'Art de André Michel*, tomo II-1. París, 1906, p. 238; Arthur Kingsley PORTER, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Boston, 1923, I, p. 65, 258, 311-312; VI, il. 736-739 y 775-776; Milred S. BYNE, *La escultura en los capiteles españoles. Serie de modelos labrados del siglo VI al XVI* Madrid, 1926. láms. 125-128; Arthur Kingsley PORTER, *La escultura románica en España*, Florencia-Barcelona, 1928. tomo I, p. 82; tomo II, p. 46; Vicente LAMPÉREZ y ROMEA, *Historia de la arquitectura cristiana española de la Edad Media*, Madrid, 1930 I, p. 450-453; Elías TORMO, *Salamanca, las catedrales. Sobre estudios inéditos de don Manuel Gómez-Moreno*, Madrid, 1931; José M^o de AZCÁRATE, *Monumentos Españoles. Catálogo de los declarados histórico-artísticos*, II, Madrid, 1954, p. 490-492; Juan Antonio GAYA NUÑO y José GUDIOL RICART, *Arquitectura y escultura románicas*, «Ars Hispaniae, V», Madrid, 1948, p. 202 y 265-274; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, «Arte español de transición al gótico», *Goya* (1961), p. 173-175; Marcel DURLIAT, *L'art roman en Espagne*, París, 1962, p. 81-82; Pedro de PALOL y Max HIRMER, *L'art en Espagne du royaume wisigoth à la fin de l'époque*

romane, París, 1967, p. 95, 98-99 y 168-169; José Manuel PITA ANDRADE, «Arte. La Edad Media», en *Castilla la Vieja-León I*, «Tierras de España», Barcelona, 1975, p. 221-226; A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *Las catedrales de Salamanca*, León, 1978; Joaquín YARZA, *La Edad Media*, «Hª del Arte Hispánico, II», Madrid, 1980, p. 159-160, 247, 249; J. M. MARTÍNEZ FRIAS, «Los monumentos religiosos (Edad Media)», en *Salamanca. Geografía. Historia. Arte. Cultura*, Salamanca, 1986, p. 330-339; Jacques BOUSQUET, «Les socles circulaires dans l'architecture romane. Expansion et origines», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, n.º 21 (1990), p. 59; Carlos SARTHOU CARRERES y Pedro NAVASCUES PALACIOS, *Catedrales de España*, Madrid, 1990, p. 231-239; M.ª Pilar de LUXÁN, «La arenisca y el conjunto catedralicio de Salamanca», en *Jornadas sobre restauración y conservación de Monumentos*, Madrid, 1989, Madrid, 1991, p. 57-63; R. RODRÍGUEZ LLERA, «Criterios e intervenciones en la restauración histórica de las catedrales de Salamanca», en *Restauración arquitectónica*, Valladolid, 1991, p. 51-71; J. C. BRASAS EGIDO, «Las catedrales de Salamanca», en *Las catedrales de Castilla y León*, León, 1992, p. 145-165; M.ª Ángeles Blanca PIQUERO LÓPEZ, *Las catedrales góticas castellanas*, Salamanca, 1992, p. 27-32; 43-44 y 111; Antonio CASASECA, *Las catedrales de Salamanca*, León, 1993, p. 10-40; Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, «Las catedrales de Salamanca», en *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española. Las catedrales de Castilla y León. I. Actas de los congresos de septiembre 1992 y 1993*, Ávila, 1994, p. 147-160; Isidro BANGO TORVISO, «Arquitectura y escultura», en *Historia del Arte de Castilla y León*, tomo II, *Arte románico*, Valladolid, 1994, p. 194-195; Antonio E. MOMPLET MIGUEZ, *La arquitectura románica*, «Hª del Arte en Castilla y León, 3», Salamanca, 1995, p. 20, 23-24, 26 y 74-77; Javier RIVERA (coord.), *Catálogo Monumental de Castilla y León. Bienes inmuebles declarados. Primera Parte*, vol. II, *Salamanca, Segovia, Soria, Valladolid, Zamora*, Salamanca, 1995, p. 570-572; José Ramón NIETO GONZÁLEZ, «El conjunto catedralicio de Salamanca», en *Sacras moles. Catedrales de Castilla y León. 2. Aquellas blancas catedrales*, Valladolid, 1996, p. 63-72; Vicente BARRIOCHOA SÁNCHEZ MORENO, «La catedral de Salamanca», *Restauración & Rehabilitación*, n.º 2 (1997), p. 60-63 y 66-68.

12. Véase Jörg GARMS, «Un rilievo nella cattedrale di Salamanca», en *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española. Las catedrales de Castilla y León. I. Actas de los congresos de septiembre 1992 y 1993*, Ávila, 1994, p. 225-233.

Sánchez, siguiendo en todo a Camón, habla del maestro del crucero para referirse al autor de las cestas con la escena de Daniel en el foso de los leones y otras que representan un combate entre caballeros, grifos dispuestos sobre un cáliz, leones y temas vegetales¹⁹. Para Camón fue el escultor que talló los capiteles más delicados de la catedral. Lo data en torno al 1155 y lo califica como «oriental» en virtud de su textura «marfileña». Pradelier prefiere hablar de imitadores de los escultores más refinados, aunque sin llegar a superarlos. Los mismos acantos que constituyen el fondo de la cesta ornada con una refriega entre caballeros son una versión esquemática de alguno de los modillones de la portada claustral, ofreciendo la fecha de 1165-70²⁰. El mismo estilo preciosista convive con lo que Pradelier denominaba «tendencia a la sobriedad», en una quincena de capiteles de hojas lisas visibles en otros puntos del crucero y de la cabecera²¹, similares a piezas de Gradefes y la catedral de Santo Domingo de la Calzada, en franco contraste con las cestas de la portada claustral, las del arco que comunica el ábside mayor y el colateral meridional, o los menguados restos del portal occidental que describimos más adelante. En suma, un ecléctico taller activo entre 1152 y 1175, carente de un programa iconográfico específico y surtido de canteros —innovadores o simples recreadores— llegados desde destinos muy dispares, peninsulares muchos y sin duda también ultrapirenaicos.

Desde otro punto de vista, Camón hacía alusión a un maestro activo en los capiteles de los dos primeros tramos, donde se desarrollan temas florales de carnosas hojas lobuladas, flores entre vástagos con roleos, acantos espinosos y otros temas zoomórficos, combinando aves afrontadas, arpías

13. Cf. PORTAL, op. cit., p. 91.

14. Henri PRADELIER, *La sculpture monumentale à la Catedral Vieja de Salamanca*, I, tesis de tercer ciclo dirigida por Marcel Durliat, Université de Toulouse-Mirail, Tolosa, 1978. Agradecemos a la doctora Margarita Ruiz Maldonado el habernos permitido la consulta del trabajo inédito.

15. Sobre el tema, véase Margarita RUIZ MALDONADO, *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*, Salamanca, 1986, p. 111-114.

16. Véase J. M.ª CAAMAÑO MARTÍNEZ, «Un precedente románico del salvaje», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, L (1984), p. 399-401.

17. Margarita RUIZ MALDONADO, «Dos obras maestras del románico de transición: «La portada del Obispo y el sepulcro de la Magdalena»», *Studia Zamorensia*

(Anejos 1), *Arte Medieval en Zamora*, Zamora, 1988, p. 34-35, 37 y 45.

18. Manuel GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca*, Madrid, 1967, p. 99.

19. J. CAMÓN AZNAR, «Las etapas constructivas de la Catedral Vieja de Salamanca», *Goya*, n.º 23 (1958), p. 274-280; Daniel SÁNCHEZ Y SÁNCHEZ, *La Catedral Vieja de Salamanca*, Salamanca, 1991, p. 59.

20. PRADELIER, op. cit., 88 y s.

21. PRADELIER, op. cit., p. 109 y s.

22. Una cabeza de toro, otra de cabra, una bigotuda máscara, las tres vomitando tallos y en clara conexión con el estilo de los modillones de la portada claustral, más dos atlantes y otra máscara lobuna apresando un lanudo cordero.

entre entrelazos y motivos gastrocefálicos, incluida una cesta con Sansón desquijarando al león junto a una alargada máscara barbada. El mismo Camón relacionaba esta campaña con un «Gundisalvus taiador» que aparece en un documento de 1164, aunque la fecha nos resulta excesivamente temprana.

Para Camón, otro escultor —si bien parecería más correcto aplicar la palabra *taller*— trabajó en los capiteles de los tres últimos tramos, los más occidentales de la iglesia, donde recurre a ricos repertorios florales y acantos rizados, dentro de un estilo más antiquizante que nos recuerda algunas cestas de San Vicente de Ávila y del compostelano Pórtico de la Gloria. Pero sin duda el quinto maestro activo en la catedral salmantina fuera el más peculiar, mostrando especial celo en la talla de las estatuas nervatura del crucero, ménsulas y mascarones, así como en las cestas figuradas del tramo más occidental, donde varios personajes que empuñan bastones combaten contra arpías de anillados pechos. En otros dos capiteles se talla una Anunciación y un ángel portador de una cruz. Siguen en boga los collarinos de ovas que manifiestan cierta continuidad respecto a los escultores precedentes.

Pradelier consideraba que las esculturas de una segunda campaña se repartían entre los capiteles de los ventanales superiores, las estatuas nervatura, sus ménsulas, capiteles de las naves y claves de bóveda. Si bien sus canteros pueden agruparse en torno a dos corrientes: unos siguen la estela de los escultores de la primera campaña (ventanales del transepto, capiteles del muro meridional, capiteles y varias ménsulas de los pilares de la nave central, estatuas nervatura del tramo más meridional del brazo sur del crucero, dos capiteles del cuarto tramo de la nave del evangelio y otros del tercero de la nave de la epístola), mientras que el resto ensaya un estilo completamente novedoso en Salamanca (zonas bajas de los pilares de la nave y abovedamientos de las colaterales).

Los escultores más retardatarios fueron hábiles en la talla de acantos, con frutos granulados en la cimera de las hojas, pero sin asimilar apenas el lenguaje ornamental de los nuevos maestros, a excepción del astrálogo con ovas en las cestas de la nave mayor. Abundan las grandes hojas de agua en forma de tulipas, líneas perladas y dobladuras superiores, con cimacios decorados por palmetas semicirculares muy planas (la misma ornamentación en formato de imposta rodea el perímetro del edificio, sobre la línea de los ventanales). En otros casos aparecen dragones alados afrontados. Por encima de las cestas se disponen las ménsulas figuradas²², inicialmente previstas para recibir unas estatuas nervatura que —al contrario que en el crucero— nunca llegaron a tallarse. Otro escultor activo en el pilar del tercer tramo de la nave de la epístola recurrirá a los animales fantásticos entre barrocos roleos que también evocan los de la portada claustral.

23. Cf. F. EYGUN, *Saintonge romane*, Sainte-Marie de la Pierre-qui-vire, 1979, ilustración 33.

24. El diácono portando un *ciborium* pudiera ser San Nicolás, en correspondencia con la advocación de la capilla

25. Quizás Moreruella o Gradefes, sin llegar a citarlos.

26. Al respecto de la escultura de la seo salmantina, Margarita Ruiz Maldonado presentó un documentado trabajo en el congreso *La catedral de la seo calceatense y el tardorrománico hispano*, Santo Domingo de la Calzada, enero de 1998.

Él mismo se encargará de las cuatro estatuas nervatura que apoyan sobre ménsulas con máscaras en el tramo más meridional del brazo sur del crucero.

Los nuevos maestros de la segunda campaña imponen cambios, tanto estructurales como decorativos, que son ya evidentes en los capiteles del pilar del cuarto tramo de la nave del evangelio. Petrus Petritz desaparece de la documentación a partir de 1182, y hacia 1185-90 debió llegar un nuevo arquitecto. Surgen entonces rotundas máscaras de amenazadoras fauces (ángulo sudeste del primer tramo en la colateral de la epístola), inestables monstruos y serenas cabezas humanas de globulares párpados, además de las restantes estatuas nervatura del transepto, pechinas de la cúpula, la huérfana del primer tramo de la nave central (ángulo noreste), sus monstruosas ménsulas y las claves de bóveda en los tramos primero y segundo de la nave colateral meridional. Todo ello en las antípodas del preciosismo de los anteriores maestros. Las vestiduras de las estatuas nervatura son secas, están dotadas de dobles pliegues y sus personajes mantienen la mirada fija, con paralizantes y penetrantes toques de trépano. Se aprecia un estilo muy similar en la portada occidental de la Abbaye aux Dames²³. Los cimacios y collarinos salmantinos aparecen cuajados de ovas, como en Chinon y Echillais y, junto a éstas, los imponentes *gloutons* muestran claros remedos galos, en la línea de Saint-Ours de Loches, Saint-Pierre de Aulnay, Saintes, Angers y tantos otros testimonios anjevinos, visibles en templos del Berry, Angoumois y Poitou.

Las estatuas nervatura de las pechinas del tramo central del crucero representan tres ángeles trompeteros nimbados, de acaracolados cabellos y característicos ropajes que recuerdan los secos pliegues de otras esculturas en Chadenac, Perignac (Saintonge) y la abadía des Moreaux (Vienne). En los salmeres de los tramos colaterales aparecen santos y un diácono portando libros y un cáliz, un personaje femenino de largos cabellos (quizás una santa), san Miguel alanceando a un dragón que surge de la ménsula sobre la que apoya, un obispo mitrado con casulla y báculo que porta un libro y con la diestra hiere al dragón que ocupa una ménsula a sus pies y Cristo bendiciendo sobre ménsula con león gastrocéfalo (Pradelier)²⁴. Son esculturas que parecen formar parte de un sintético juicio final, donde se reservan las figuras definidoras de la malignidad para las ménsulas. Señalaba Pradelier cómo la aplicación de bóvedas cupuliformes y de estatuas nervatura colocan a la catedral vieja salmantina bajo el área de influencia del imperio Plantagenêt, cuya arquitectura y «estatuamania» fueron bien estudiadas por André Mussat y Pierre Héliot. Por otra parte, en ciertas arquivoltas del sudoeste se hicieron frecuentes las escenas de combate entre virtudes y vicios (p. ej. Aulnay y Fénieux), que tal vez sirvieran de inspiración para

los escultores salmantinos. Se desplegaron incluso en formato de estatuas nervatura, como apreciamos en Angles (Bas-Poitou), si bien en el caso que nos ocupa, la colocación de ménsulas estructuralmente estériles, pudiera estar en relación con las referidas portadas galas, donde las virtudes amilanan y aplastan a los monstruosos vicios que yacen subyugados a sus pies.

Por una bula de Benito XIII sabemos que en 1369 dos de las pechinas de la cúpula estaban en un estado lastimoso, infiere Pradelier que quizás se tratara de la noreste y la noroeste, pues su arco formero se rehizo en el siglo XIV. Nuevos lienzos enmascararon la columna y el capitel románico del lado oriental en el pilar noroeste, así como su *pendant* del pilar noreste, modificando notablemente ménsulas y repisas de apoyo.

Camón vinculaba cronológica y estilísticamente estos escultores de los tramos occidentales y de las estatuas nervatura del crucero con otros dos que trabajaron en el claustro. Tal apreciación —ya apuntada por Gómez-Moreno— no nos resulta del todo ajustada, pues veremos cómo ciertos capiteles claustrales tienen una tesitura muy diferente, propia de escultores familiarizados con la decoración de la sala capitular de San Salvador de Oña (Burgos), fórmulas compostelanas y quizás ecos del segundo taller silense.

Para el crítico aragonés, en la rica serie de claves de bóveda de la nave mayor donde aparecen ángeles afrontados, las estatuas nervatura que soportan los nervios de *chevrons* de la bóveda del extremo meridional del crucero y las máscaras de las ménsulas de la capilla de Talavera, se manifiesta la intervención de un octavo escultor, más próximo al realismo gótico, que desarrolló su trabajo en la década del 1170.

También en el cimborrio participa un maestro distinto. Se especializa en la talla de alargadas cestas vegetales con carnosos acantos lisos que encuentran sus referentes en algunos monasterios cistercienses²⁵, aunque tampoco queden muy alejados del cimborrio de Zamora y otros más tardíos en la catedral mirobrigense.

Tal vez Camón se deslice por el resbaladizo camino de considerar personalidades diferenciadas a lo que sin duda fueron verdaderos talleres. A todas luces, el meticuloso estudio de Pradelier sigue siendo, hoy por hoy y a pesar de haberse redactado en 1978, el más concienzudo de cuantos hayan versado sobre la catedral vieja²⁶.

En el mismo se señalaba cómo hacia 1200, o quizás posteriormente, debió alzarse la torre del Gallo, sector de gran unidad estilística y cuya escultura, desplegada en sus 192 capiteles, posee una sobriedad radical. De hecho, combina sólo cinco tipos de cesta, algunos similares a los tallados en la portada septentrional de Santo Tomás Canturiense de Salamanca.

Los tres tramos occidentales de la catedral vieja presentan pilares cuyos capiteles desarrollan hojas de acantos siguiendo un esquema en friso continuo de claras resonancias góticas que culminará en las clásicas cestas de *crochets* del último pilar de la nave de la epístola. Otros capiteles con acantos del mismo pilar manifiestan tipos carnosos que en algo recuerdan a los de la sala capitular. Las ricas series vegetales de los tramos occidentales presentan largas hojas incurvadas y trepanadas, desarrollos superiores avolutados, en forma de racimos o con hojas tripétalas, anudadas mediante anillos, impostas y collarinos apalmetados y astrágalos con dados y perfiles cóncavos. Las cestas figuradas, con arpiás, grifos, hombres armados con garrotes y hachones, coinciden con el estilo de las ménsulas superiores, situadas en el arranque de las nervaduras, donde apreciamos un busto real, máscaras femeninas tocadas con cofias, máscaras masculinas barbadas y un monstruo gastrocefálico de acaracoladas gueudejas. Evidentemente, existe un similar ambiente plástico entre los escultores de los últimos tramos de la catedral vieja y los activos en los tramos occidentales de la iglesia del monasterio de Aguilar de Campoo (ca. 1209-1222)²⁷, aunque ciñéndonos a las cestas vegetales. Pradelier indicaba cómo los mismos escultores de los últimos tramos de la catedral labraron similares piezas en la capilla de Talavera, estancia ya rematada en 1243. En función de esta cronología, sería posible datar los tramos occidentales de la planta catedralicia en torno a la década del 1210-1220.

Atribuye ciertas claves que cierran los mismos tramos de la nave central (ángeles con filacterias, libros y rosetas) y los capiteles de la Anunciación y San Miguel alanceando al dragón al escultor que talló el sepulcro de la Magdalena de Zamora y otras claves del mismo edificio, cercano al estilo de las célebres claves del pórtico de la Gloria compostelano y del Palacio de Gelmírez²⁸. Muy acertadamente, Ruiz Maldonado consideraba que eran obras similares, aunque no necesariamente de la misma mano. En el fondo de la cuestión subyace la difusión hacia Benavente, Zamora y Salamanca del románico compostelano más tardío que certeramente había intuido Pita Andrade²⁹.

El pórtico occidental de la catedral salmantina se cubre con bóveda de cañón reforzada con fajones muy próximos entre sí. Para algún autor, es la zona más antigua del edificio, resto del primitivo templo que modestamente construyó don Jerónimo en 1102. Aquí se mantiene una pequeña portada románica de la que sólo se aprecian las impostas con hojas cuatripétalas entre entrelazos y una arquivolta de medio punto ornada con rosetas perladas. Pradelier analizó sus capiteles, uno decorado con una escena pugilística y Sansón desquijarando al león y el otro con grifos afrontados³⁰. Más que un estilo «retardatario», copiando

obras de fines del siglo XI o inicios del XII, como proponía el crítico francés, creemos que los referentes escultóricos vuelven a apuntar hacia el mismo capitel de la capilla del evangelio y San Vicente de Ávila. Similares grifos se aprecian también en un capitel de la catedral abulense, en el segundo taller silense y en varios templos del foco de Aguilar de Campoo, muy vinculado a la galería porticada de Rebolledo de la Torre (Burgos), que hereda el lenguaje de los grandes escultores de Santiago de Carrión.

El claustro

Disponemos de vagas noticias sobre la construcción del mismo que afectan al período comprendido entre los años 1164 y 1185.

En 1167 Domingo Miguel entregaba al cabildo la aldea de Avarcoso y como contrapartida solicitaba recibir sepultura «in claustro honorifice». En 1175 Fernando II donaba al obispo unas casas confiscadas a su propietario que lindaban con el patio de la canónica. El claustro aún no estaba concluido en 1178, año en que el presbítero medinense Miguel hacía donación al cabildo de su heredad en Sieteiglesias para rematar la construcción de aquella dependencia. Un epitafio claustral de 1177 correspondiente al canónigo Justo confirma la contigüidad de los trabajos.

Nuevos donantes como Guillermo de Blavia y su mujer Arsent solicitan derecho de enterramiento y aniversario en el claustro (1182). También en 1185 doña Madre y su marido pedían a los canónigos celebrar su aniversario y ser enterrados en la claustra. La donación sin data de Martín Salvador (aunque indudablemente de fines del XII) debía destinarse a sufragar los trabajos claustrales.

Las obras continuaron hacia fines del siglo XIII. Por esas fechas, la ornamentación escultórica debía llevar tiempo rematada³¹. Durante el segundo cuarto del siglo XV el obispo don Sancho López de Castilla (†1446) cubrió con nuevas techumbres mudéjares dos de las crujías que a inicios del siglo XVI describía Gil González Dávila como «maderamientos labrados de diversas labores». El espacio claustral se utilizó como vergel y camposanto, y contenía un abultado número de sepulturas y sepulcros que fueron retirados a fines del XVIII.

La reforma llevada a cabo por Jerónimo García de Quiñones y Román Calvo en 1785 modificó enteramente el primitivo claustro que había quedado seriamente dañado tras el terremoto de Lisboa (1755). Se levantó entonces una nueva techumbre y se recreó con una planta superior. Las galerías bajas estuvieron enteramente cubiertas con bóvedas de lunetos —algunas de las rozas son todavía perceptibles— y revocos amarillentos.

27. PRADELIER, op. cit., p. 206-208.

28. PRADELIER, op. cit., p. 218-228.

29. Véase José Manuel PITA ANDRADE, «El arte de Mateo en tierras de Zamora y Salamanca», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXVI (1953), p. 224.

30. PRADELIER, op. cit., p. 117.

31. En el museo de la capilla de Santa Catalina todavía se conservan cuatro vigas pertenecientes a la antigua techumbre claustral que puede datarse hacia el primer tercio del siglo XIII. Véase Margarita RUIZ MALDONADO, «Vigas decoradas mudéjares de la Catedral Vieja de Salamanca», BSA, LV (1989), p. 392-398.

32. Véase José Ramón NIETO GONZÁLEZ, «El conjunto catedralicio de Salamanca: intervenciones arquitectónicas de los siglos: 1765-1936», en *Sacras moles. Catedrales de Castilla y León*. 3. *Tempus edax, homo edacior*, Valladolid, 1996, p. 61.

33. Antonio PONZ, *Viaje de España*, 3. Tomos IX-XIII, Madrid, 1988 (1788), p. 644-647.

34. Véase R. BRAVO, «Epigrafía sepulcral en el claustro de la Catedral Vieja», *La Basílica Teresiana*, nº 60 (1902), p. 101-106; ídem, «El claustro de la catedral», *La Basílica Teresiana*, nº 69 (1903), p. 182-188; nº 70 (1903), p. 199-204; ídem, «Sepulcro notable en el claustro de la catedral», *La Basílica Teresiana*, nº 61 (1902), p. 306-309; C. JUSTI, «El claustro de la catedral vieja de Salamanca», BSEE, nº 133, X (1902), p. 214; E. M. REPULLÉS Y VARGAS, «Los sepulcros descubiertos en el claustro de la catedral vieja de Salamanca», *La Basílica Teresiana*, nº 61 (1902), p. 295-299; ídem, «Más acerca de los sepulcros descubiertos en el claustro de la Catedral Vieja de Salamanca», *La Basílica Teresiana*, nº 61 (1902), p. 371-373; ídem, «El claustro de la catedral de Salamanca», BSEE, XI, nº 130 (1903), p. 241-245; L. RODRÍGUEZ DE MIGUEL, «Descubrimientos en los claustros de la Catedral Vieja de Salamanca», *La Basílica Teresiana*, nº 60 (1902), p. 257-261.

35. Citado en Joaquín YARZA LUACES, «La présence du diable dans l'art roman espagnol: forme, déguisement, rôle», en *Démons et Merveilles au Moyen Age. Actes du IV Colloque International. Centre d'Études Médiévales*, Niza, 1990, p. 195-241.

36. Se decora en sus tres frentes visibles con somero relieve de arcos de medio punto sobre capiteles de *crochets* y columnillas cobijando escudos de armas que en origen tuvieron que ir policromados con las señas del ocupante. La cubierta es a doble vertiente. Caja y cubierta apoyan sobre tres parejas de columnillas monolíticas de gruesas basas y sencillos capiteles vegetales propios de inicios del siglo XIII. Gómez-Moreno hacía referencia a ciertos blasones de los Anaya que iban pintados en el fondo del mismo arcosolio (ahora apenas se aprecia su silueta), así como un epitafio epigrafiado sobre una de las piezas que lo sellaban y donde se aludía a la memoria de don Gómez de Anaya, fallecido en 1190.

37. Dotada como capilla funeraria particular por Rodrigo Arias Maldonado (†1517), pasó a celebrar el rito mozárabe y ostentar el nombre de la localidad de nacimiento de su fundador, aunque era oriundo de una linajuda familia salmantina. De planta poligonal, se cubre con una bóveda esquifada octogonal sobre trompas reforzada por poderosas nervaduras que arrancan de gruesas columnillas

El canónigo fabriquero Adán solicitaba ante el cabildo salmantino en 1785 permiso para cegar los arcosolios medievales y sus correspondientes sepulcros «tan antiguos, que muchos de ellos no tenían señal alguna de quiénes pudieran ser [...], y á que el maestro decía era indispensable quitarlos para la seguridad y solidez de la obra principalmente y después para la simetría y hermosura [...]», el cabildo dictamina que «los expresados sepulcros que estaban dentro de la pared se conservasen en ella para memoria de la antigüedad de la iglesia y sus bienhechores, macizándolo y solidándola como era necesario para su seguridad, y en otro caso acordó el Cabildo se quitasen y pusiesen en el suelo, pero que antes se hiciese una puntual descripción del estado y circunstancias en que se hallaren al tiempo de hacer esta obra, poniendo en ella las notas y señales que lo acrediten, y dicha descripción y notas se archiven para gobierno y resguardo del Cabildo»³².

A pesar de contar con estos valiosos datos extraídos de los libros de actas capitulares y publicados por Repullés, desconocemos si la requerida descripción de los túmulos llegó a redactarse, aunque en caso afirmativo, no se ha localizado. Lo cierto es que Ponz comentaba cómo en el claustro salmantino todavía «hay muchas antiguallas y urnas sepulcrales», en una visita que efectuó sin duda con posterioridad a las reformas de 1785³³.

Escasa sensibilidad debieron despertar estos testimonios medievales a los ojos de los arquitectos dieciochescos, pues muchas de las cestas románicas fueron repicadas y rasuradas con el fin de ajustar los correspondientes placados y aditamentos en yeso. Sospechaba J. R. Nieto que el fatal latigazo sísmico no pudo afectar demasiado a una claustra de una sola altura, es más posible que tras semejante «desaguisado» neoclásico se escondiera una decidida voluntad renovadora por parte del cabildo.

Lo que se salvó del claustro románico apareció tras las obras de limpieza y restauración que se realizaron en 1902 bajo los auspicios del obispo Tomás Cámara (1885-1904) y la dirección de Repullés y Vargas, ciñéndose a las galerías oriental, septentrional y meridional. Salieron a la luz dos arcosolios en el lado norte, junto a la portada de acceso desde el crucero, tres en la galería oriental y otros cuatro en la meridional. Los trabajos de adecentamiento se prolongaron hasta la década de 1920³⁴.

Accedemos al claustro desde la portada de medio punto abierta en el brazo meridional del crucero, posee chambrana en contario y grueso bocel como arquivolta. Llamán la atención los fustes de canaladuras zigzagueantes, al estilo de los de la sala capitular del Burgo de Osma, que soportan excelentes capiteles. Los fustes apoyan sobre basas con toros abombados que arrancan de altos plintos.

La cesta derecha presenta varios personajes desnudos de rizados cabellos y acusado sabor clásico,

así como dragones alados que se mueven entre barroca fronda de excepcional calado surgida de una audaz máscara. La izquierda tiene similar esquema ornamental, aunque incorporando una arpía de larga cola zigzagueante y capirote al cuello, así como dos dragones alados de cuellos entrelazados en la esquina superior atacados por leones que clavan sus garras en sus alas. Los cimacios vuelven a utilizar delicados roleos, algunos helicoidales, así como palmetas entre entrelazos, que se repiten de nuevo en la cornisa del tejazoz. Es interesante señalar cómo el cimacio del capitel izquierdo se labró *in situ*, sin llegar a rematarse.

Los nueve canecillos del tejazoz se decoran con hojas de acanto de sabor abulense, aves afrontadas picoteando un racimo, una máscara vomitando tallos, dragones afrontados, un rostro masculino y rectángulos en progresión con roseta central.

Pero la obra maestra de la escultura catedralicia son las dos enjutas caladas que se encuentran en los salmeres de la portada, la izquierda con máscara monstruosa de oscuro simbolismo demoniaco que aparece bajo una trama de carnosos zarcillos acampanados³⁵, la derecha con delicado follaje perlado poblado por basiliscos y monstruos alados. Las semejanzas de estilo hacen que podamos hablar de un grupo de escultores íntimamente relacionados con los que trabajaron en el vano que comunica la capilla mayor con el ábside meridional, si bien el artífice de esta portada claustral posee un estilo minucioso que a Pradelier le recordaba la soberbia eboraria obrada en el reino de León y en la abadía de Silos, un estilo elegante y delicado que le permitió integrar audazmente lo animal y lo vegetal hacia la década del 1160-70. Ciertos elementos permiten además advertir concomitancias con las portadas del transepto en Bourges (ca. 1160) y el claustro de la Daurade de Tolosa. Desde nuestro punto de vista, los vínculos con lo tolosano analizados por Pradelier no dejan de tener carácter de ambiente de época.

El sepulcro alojado en el arcosolio del ángulo noreste mantiene la misma posición en la que apareció en 1902. El vano, de medio punto, presenta moldura bocelada y alberga la urna funeraria más llamativa del claustro³⁶.

La entrada a la capilla de Talavera³⁷, antigua capilla de San Salvador y que hizo las veces de sala capitular, todavía conserva, aunque muy maltratada, su original entrada de factura románica (figuras 1 y 2). La portada presenta arco de medio punto con arquivolta de grueso baquetón y escocias, el intradós se prolonga por su jamba hasta el zócalo y está amenizado con turgentes rosetas helicoidales. Baquetón y escocias apoyan sobre excelentes capiteles vegetales (figura 2) que, como los presentes en las dobles ventanas que flanquean la portada, tienen claros paralelos en la entrada a la sala capitular del monasterio burgalés de San Sal-



Figura 1.
Claustro de la catedral de Salamanca. Ventanal derecho de la sala capitular.

Figura 2.
Claustro de la catedral de Salamanca. Capitel de la puerta de entrada a la sala capitular.

vador de Oña, la portada occidental del priorato de Santa María de Mave (Palencia) y la galería septentrional del claustro bernardo de San Andrés de Arroyo³⁸. Al mismo Repullés la excelencia y esbeltez de tales cestas le recordaba «obra modernista». Poseen ábaco con típico rehundido curvo, palmetas perladas y ramificadas (en el ventanal derecho), estilizados acantos muy separados del núcleo troncocónico, rematados en delicados desarrollos vegetales que recuerdan las cestas de la portada occidental de Mave. Alguno de los cimacios con roleos del ventanal derecho encuentra correspondencia con los de Santa María de Vega y el claustro de Aguilar de Campoo (Fogg Art Museum). Llama la atención uno de los fustes del ventanal izquierdo, finamente trabajado con trama perlada de cuadrángulos entrelazados que recuerda vagamente ciertas soluciones empleadas en San Juan del Mercado de Benavente y en Estíbaliz³⁹.

El zócalo de la doble ventana de la derecha aloja una lauda tardogótica con yacente. Entre ésta y el sepulcro del doctor Juan García (†1474), coronado por arco conopial calado policromado, aparece un hueco protegido por una pequeña ventana realiza-

sostenidas por ménsulas decoradas con mascarones. En las ménsulas se tallaron bustos femeninos tocados con cofias y rostrillos, sujetando una redoma y una copa al este y lo que pudiera ser una verónica hacia el sur; otros bustos masculinos presentan un libro abierto y una cartela. Las columnillas del tambor están rematadas por delicadas cestas vegetales, en una de ellas, hacia oriente, se aprecian dragones de cuellos entrelazados. Las nervaduras que soportan la bóveda van decoradas con hojas cuatrifólicas sumamente geometrizadas, billetes, discos, tacos piramidales y un grueso baquetón flanqueado por arquillos polilobulados que recuerda mucho ciertas nervaduras del palacio de Gelmírez y de la portada septentrional de la catedral de Ciudad Rodrigo. Véase J. CAMÓN AZNAR y L. TORRES BALBAS, «La bóveda gótico-morisca de la capilla de Talavera en la Catedral Vieja de Salamanca», *Al-Andalus*, V (1940), p. 174-178; Antonio E. MOMPLET MÍNGUEZ, «Caracteres islámicos en la arquitectura medieval castellano-leonesa 1090-1220», en *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Madrid, 1992, p. 93-104, p. 97 y 102.

38. Véase además José Luis SENRA y GABRIEL Y GALÁN, «El monasterio de San Salvador de Oña. Del románico pleno al tardorrománico», en *Actas del II Curso de Cultura Medieval*, Aguilar de Campoo, 1992, p. 339-353; ídem, «Arquitectura en el monasterio de San Salvador de Oña durante los siglos del románico», *III Jornadas Burgalesas de Historia Medieval*, Burgos en la Plena Edad Media, Burgos, 1991, Burgos, 1994, p. 495-496; M^a Teresa GUTIÉRREZ, PAJARES, *El monasterio cisterciense de San Andrés de Arroyo*, Palencia, 1993, p. 58-59.

39. Cf. Manuel GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de la provincia de Zamora*, Madrid, 1927 (León, 1980), p. 260-268; Guadalupe RAMOS DE CASTRO, *El arte románico en la provincia de Zamora*, Zamora, 1977, p. 242-256; Elena HIDALGO MUÑOZ, *La iglesia de San Juan de Mercado de Benavente*, Salamanca, 1997, p. 51 y s.; Luis A. GRAU LOBO, «La portada meridional de San Juan del Mercado en Benavente», *Brigecio. Revista de Estudios de Benavente y sus tierras*, n^o 3 (1993), p. 134; José Luis SENRA GABRIEL Y GALÁN, «La irrupción borgoñona en la escultura castellana de mediados del siglo XII»,

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, 4 (1992), p. 35-51; ídem, «L'influence clunisienne sur la sculpture castillane du milieu du xite siècle: San Salvador de Oña et San Pedro de Cardena», *Bulletin Monumental*, 153 (1995), p. 267-292; Agustín GÓMEZ GÓMEZ, «Algunos aspectos del arte románico en el País Vasco. Extensión y relaciones de un arte periférico», en *Actas del VIII CEHA*, Mérida, 1992, p. 73-79.



Figura 3.
Portada meridional de San Juan del Mercado (Benavente). Detalle del zócalo.

40. Aunque tal vez proceda de uno de los arcosolios de los hermanos Diego (+1504) y Francisco Rodríguez, en la crujía meridional, canónigos de la catedral salmantina y que encargaron un tríptico al afamado Juan de Flandes, trasladado hasta el museo en 1954.

41. RUIZ MALDONADO, *El caballero...*, p. 114.

42. Véase Carmen BERNIS MADRAZO, *Indumentaria medieval española*, Madrid, 1956, p. 21; F. L. MAY, *Silk textiles of Spain*, Nueva York, 1957, p. 103 y figs. 73-75; S. MANTILLA DE LOS RÍOS, *Nuevas aportaciones al estado del pellote del infante Fernando de la Cerda*, Madrid, 1984; Gonzalo MENÉNDEZ PIDAL, *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Ma-

drid, 1986, p. 78-79; Concha HERRERO CARRETERO, *Museo de Telas Medievales. Monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas*, Madrid, 1988, p. 38-39, 54-55, 68 y 110-111.

43. Aparecen representados otros tableros en un cimacio procedente del primer taller de la Daurade (véase ficha de Monique Rey-Delché en el catálogo de la exposición *De Toulouse à Tripoli. La puissance toulousaine au XI^e siècle (1080-1208)*, Musée des Augustins, Tolosa, 1989, n.º 139). Cf. además Luis GRAU LOBO, *Guía-Catálogo de 100 piezas. Objetos de Historia. Museo de León*, Valladolid, 1993, p. 130; MENÉNDEZ PIDAL, op. cit., p. 233-234. El ajedrez debió llegar a Córdoba hacia el año 857 (Juan VERNET, *La cultura hispano-ár-*

be en Oriente y Occidente, Barcelona, 1978, p. 89), fue rápidamente asimilado por judíos y cristianos y alcanzó su punto de mayor eclosión hacia los siglos XII y XIII, como demuestra el libro de Alfonso X, a pesar de ciertas condenas eclesiásticas y la aversión que le producía al mismísimo san Bernardo de Claraval (cf. Francesc FITÉ I LLEVOT, «El lot de peces d'escacs de cristall de roca del Museu Diocesà de Lleida, procedents del tresor de la Col·legiata d'Àger (s. XI)», *Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia*, 5-6 (1984-85), p. 281-312).

da en el siglo XIV, es apuntada y está orlada con flores cuatrefolias que en su interior aloja dos arquillos gemelos trilobulados entre los que pendía un capitel pinjante, sobre éstos el vano apuntado se perforó con un rosetón angrelado ahora completamente fracturado. En su interior se ha instalado una escultura muy deteriorada con la imagen de San Miguel psicopompo. Existe otro San Miguel policromado y de factura tardorrománica sobre la doble ventana izquierda de acceso a la capilla de Talavera⁴⁰.

La portada de medio punto que permite acceder hasta la capilla de Santa Bárbara posee intradós románico decorado con pequeños cilindros muy semejantes a los existentes en los ventanales absidales, además de dos arquivoltas con baquetones y escocias que apoyan sobre capiteles de acantos calados entrecruzados —directamente relacionados con el Palacio de Gelmírez y la portada septentrional de San Juan del Mercado en Benavente— y *berrinchon* carnoso similares a otras cestas de la crujía meridional. Las basas se labraron sobre un zócalo prismático que posee talla de someros arquitos semicirculares, al uso benaventano (portada occidental de San Juan del Mercado) (figuras 3 y 4). Los dos arcosolios siguientes tienen también cestas y collarinos vegetales. El más próximo a la capilla de Santa Bárbara incluye además una máscara grotesca mordiendo las palmetas trepanadas en su ángulo, el fondo del arcosolio está calado por un rosetón de 75 cm de diámetro formado por seis círculos entrelazados y angrelados.

Se descubrió otro arcosolio a la derecha de la portada de acceso a la sala capitular (hoy convertida en museo) con excelentes capiteles románicos, uno está decorado con acantos siguiendo el modelo simplificado de Oña, en el otro aparecen leones en la línea del segundo taller de Silos. En el ángulo suroriental vemos otra cesta románica perteneciente a un arcosolio muy transformado, es sin duda la de mejor talla del claustro, aquí aparecen dos cuadrúpedos afrontados —quizás cérvidos, con curioso trabajo de zigzag en sus lomos— atacados por sendas rapaces que se ceban en sus pescuezos y cuyas alas presentan un meticuloso trabajo, a su derecha —ya en la crujía meridional— se encajó otro capitel vegetal que coincide con el estilo del resto de los instalados en la misma galería. El zócalo sobre la que apoya su basa posee arquillos entrecruzados, al estilo de las arquerías de San Juan de Duero.

La crujía meridional conserva capiteles románicos en seis de sus siete arcosolios. En éstos se eligen temas más cotidianos, calificados como escenas de género⁴¹, de tono cortesano incluso. Tales licencias parecen más acordes con el claustro de un cabildo catedralicio que con el de una comunidad monacal. Lo que queda lejos de toda duda es su enigmática idoneidad funeraria.



Figura 4.
Claustro de la catedral de Salamanca. Zócalo prismático de la galería oriental.

Figura 5.
Claustro de la catedral de Salamanca. Capitel de la galería meridional. Jugadores de ajedrez.



En el capitel izquierdo del primer arcosolio se desarrolla un combate entre leones y guerreros, los combatientes van vestidos con cota de malla y empuñan espadas, se tocan con yelmos y se protegen con escudos. La escena se dispone sobre un fondo de recios acantos cuyos nervios se refuerzan con línea perlada y rematan en dados con basconcillos verticales y base de collarino trepanado vegetal. En el derecho contemplamos, sobre la misma urdimbre vegetal apalmetada y ábaco de dados, cuatro personajes sedentes: una dama vestida con pellote⁴² y tocada con capiello junto a un infante y un presente floral, además de otros dos personajes junto a lo que parece un tablero de juego (figura 5)⁴³. Despunta el detallismo de los asientos, bien sillas con patas torneadas, escabeles o banquetas.

En el capitel izquierdo del siguiente arcosolio dos personajes parecen ofrecer presentes —quizás una llave y un libro— a un tercer sedente completamente fracturado (figura 6). En el derecho otros dos vestidos con aljubas destacan sobre un fondo de ricos acantos, el situado a la izquierda se lleva la diestra al pecho, apoyando graciosamente la izquierda sobre su rodilla, como si se tratara de un paso de baile (figura 7). El personaje de la derecha apoya su diestra sobre el cogollo trepanado, al estilo de los personajes de un insólito capitel conservado en el MNAC de Barcelona (figura 8)⁴⁴, dejando la izquierda sobre la rodilla. La deficiente conservación de ambas cestas impide una identificación más precisa.

Del tercer arcosolio sólo se ha conservado el capitel izquierdo, donde dos personajes masculini-



Figura 6.
Claustro de la catedral de Salamanca. Capitel de la galería meridional.
Entrega de presentes.

Figura 7.
Claustro de la catedral de Salamanca. Capitel de la galería meridional.
Pareja de danzantes?

44. La cesta, de evidente filiación occidental, procede de la plaza del Duque de Medinaceli, donde se alzaba el claustro (reedificado en el siglo XVII del desaparecido convento franciscano de Sant Nicolau de Barcelona, antiguo hospital derribado en 1835, donde la tradición atestigua la presencia del mismo san Francisco de Asís, que pernoctó allí camino de Compostela en 1214. Forma conjunto con otro capitel que representa a varios clérigos portadores de un incensario y un libro, así como con otra maltrecha cesta vegetal, siendo donados al museo por Josep Oriol Mestre. Lo cierto es que la pieza encuentra mejor acomodo en una puerta, una ventana o un arcosolio funerario que en una galería claustreal. Para Moralejo marcaba el límite oriental de la expansión de los escultores compostelanos. Presenta dos delicados personajes mascu-

linos que asoman entre macizos de abultados acantos, apoyando sus manos sobre los mismos, en la línea de los personajillos que rodean el alma de Cristo en el Limbo en una de las arquivoltas del arco izquierdo del Pórtico de la Gloria y otros modelos similares en los restos del coro mateano y la catedral de Orense. Véase Serafín MORALEJO, «Le porche de la gloire de la cathédrale de Compostelle: problèmes de sources et d'interprétation», CSMC, nº 16 (1985), p. 109-110 y fig. 14. Aludía al tiempo al ambiguo carácter «mediterráneo» del capitel (al respecto, véase Francesco GANDOLFO, «La Toscana, l'Antelami e i campioni: la scultura nell'Italia centro-settentrionale al tempo del Pórtico de la Gloria», en *Actas del Simposio Internacional sobre «O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo»*, Santiago, 1988. Coruña,

1991, p. 262 y nota 25), dado que hacia 1200 —la época de Arnau Cadell— aflúan hacia Cataluña influencias languedocianas, provenzales, toscanas o emilias entremezcladas. Véase Joan AINAUD DE LASARTE, *Museo de Cataluña. «Arte Románico»*, «Grandes Pinacotecas. Museos de España», Madrid, 1980, p. 116-117; J. GUDIOL y F. P. VERRÍE, *Catálogo Monumental de España. La ciudad de Barcelona*, Madrid, 1947, p. 641-642; *El arte románico. Catálogo*, Barcelona, 1961, p. 166-167; *Guía Arte Románico MNAC*, Barcelona, 1998, nº 96.

45. Se reproduce en Violeta MONTOLIU SOLER, «Diversos aspectos de la técnica medieval española a través de la iconografía escultórica», *Revista de la Universidad de Madrid. Homenaje a Gómez-Moreno*, I, XXI (1972), lám. VII, véase además

Beatriz MARIÑO, «Testimonios iconográficos de la acuñación de moneda en la Edad Media. La portada de Santiago de Carrión de los Condes», en *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age, Rennes*, 1983. París, I, 1986, p. 504, que considera el capitel salmantino como muy dudoso y recoge otros casos parejos en Saint-Georges de Bocheville y en Souvigny.

46. Véase GONZÁLEZ, «La reproducción...», p. 263.

47. Sobre el tema, véase Francesca ESPAÑOL i BERTRAN, «El sometimiento de los animales al hombre como paradigma moralizante de distinto signo: la "Ascensión de Alejandro" y el "Señor de los animales" en el románico español», en *Actas del V CEHA, Barcelona*, 1984, I, p. 49-64.

nos sedentes y vestidos con pellotes, parecen realizar un trabajo metalúrgico. Sería factible pensar que están acuñando moneda por martilleado a troquel, sobre un cuño de aparatoso perfil urdido (figuras 9 y 10). En cualquier caso, la escena resulta confusa, pues las extremidades superiores de los supuestos artesanos están fracturadas⁴⁵. Lo cierto es que en 1137 Alfonso VII había concedido al obispo el tercio de la moneda de la ciudad de Salamanca y siguió ostentando ceca que acuñó oro y plata durante los reinados de Fernando II y Alfonso IX. Julio González documenta como monederos en Salamanca a don Lope (1164), don Julián (1182), Juan (1229), Pedro Pérez (1222) y Bartolomé (1235), además de varios cambistas y una «calle de la moneda» en 1228⁴⁶.

La entrada a la capilla de Anaya reaprovecha otro posible arcosolio con cestas románicas, la izquierda con esquema vegetal *berrinchonés* a dos niveles, la derecha con toscas arpías afrontadas. Para el penúltimo arcosolio de la galería meridional se elige el tema de la ascensión de Alejandro en la cesta izquierda⁴⁷ y el de Sansón desquijarando al león en la derecha.

El lucilo del ángulo suroccidental lleva un capitel con arpías coronadas afrontadas y otro vegetal con acantos apalmetados de *berrinchón* y nervios perlados, ambas cestas mantienen todavía policromía que parece de época tardogótica.

Para Gómez-Moreno el claustro románico de la catedral salmantina pudo comenzarse por el ala meridional. Por nuestra parte creemos que semejante datación resulte poco probable, sobre todo si tenemos en cuenta el carácter gotizante de los capiteles que ornaron los arcosolios. Con mejor tino, Gaya Nuño y Gudiol consideraron que los asuntos profanos y el espíritu gótico detectable en estos capiteles claustrales permitirían encajarlos en una fecha avanzada, quizás en torno al 1200. Desde nuestro punto de vista advertimos indudables recuerdos occidentales: varios capiteles vegetales evocan prototipos vistos en el compostelano Palacio de Gelmírez (figura 11), en Portomarín y en la portada meridional de San Juan del Mercado de Benavente (figura 12). Las arpías coronadas, los tacos con bastoncillos verticales en sus ábacos y una similar tesitura vegetal (figura 10) refuerzan además la fértil vía zamorana, directamente enlazada con el viejo solar del reino leonés. El canon de determinadas figuras tampoco desentona respecto a las de la portada occidental de San Juan del Mercado de Benavente, coincidiendo además en la recurrencia a una escena de género (figura 13) que en este caso elige la evocativa despedida del caballero (como en la colegiata de Toro, el claustro de Santillana, San Esteban de Sograndio y San Pedro de Villanueva).

La panda occidental, donde se abre la Puerta de los Carros, carece de elementos románicos. En



Figura 8.
Capitel (¿desaparecido convento de San Nicolau de Barcelona?). MNAC (Barcelona).



Figura 9.
Claustro de la catedral de Salamanca. Capitel de la galería meridional. Monederos.



Figura 10.
Claustro de la catedral de Salamanca. Capitel de la galería meridional. Detalle de monedero.



Figura 11.
Palacio Gelmírez (Santiago de Compostela). Capiteles vegetales.



Figura 12.
Portada meridional de San Juan del Mercado (Benavente). Detalle de capitel.



Figura 13.
Portada occidental de San Juan del Mercado (Benavente). Capitel con la despedida del caballero.

el ángulo noroeste de la septentrional se abre una achaparrada portada formada por cuatro gruesos boceles y sus correspondientes escocias, además de chambrana bocelada con motivos de ovas. En la actualidad la portada permanece cegada y sirve de hornacina a una virgen en piedra policromada de fines del siglo XIV.

Abundan los epitafios claustrales, buena parte de los cuales pertenecieron a los canónigos de la misma catedral. En la jamba izquierda de la portada de acceso se encuentra el epitafio de Randulfo, quizás un personaje de origen inglés y al que se ha atribuido la fundación del templo de Santo Tomás Canturiense. Quadrado recogía en 1852 la inscripción funeraria⁴⁸. Un tal Randulfo, capellán de la catedral, aparecía como comprador junto a su hermano Ricardo, de dos casas y dos corrales en la calle de San Isidro y en el barrio del Azogue Viejo en sendos documentos de 1179 y 1180⁴⁹, sector urbano instalado junto a la puerta de Acre, cediendo el mismo año de 1180 otra casa —quizás alguna de las anteriores— y un huerto a la catedral por el alma de sus padres y la de su hermano Ricardo.

Junto al contrafuerte izquierdo cercano a la misma portada vemos otro epígrafe referido a un tal Martinus. Y entre la misma portada de acceso al claustro y el sepulcro completo del siglo XIII instalado en el arcosolio derecho, el del prior Bruno.

Entre la capilla de Talavera y la de Santa Bárbara recogía Gómez-Moreno el epitafio de un tal Giraldo. Y más allá de la capilla de Santa Bárbara, cerca de la sala capitular, el epígrafe desaparecido de Pedro de Aix, deceso en 1213⁵⁰. En algunos textos se ha identificado gratuitamente este personaje con un tal «Pedro de la Obra», que aparece en un documento de 1182 recogido por Rius Serra y al que se cree activo en el claustro⁵¹.

Repullés localizaba la inscripción del canónigo Justo en la última hornacina de la panda meridional (hoy en día todavía se conserva un fragmento, groseramente repintado con pintura esmaltada, en los vanos que perforan la entrada a la capilla de Talavera)⁵². Citaba además el epitafio de Urraca Muñoz⁵³.

El erudito granadino añadía al *Catálogo Monumental* tres nuevos epitafios anotados en un manuscrito de la Biblioteca Nacional localizados en el ángulo sudeste del claustro, que ocupaban tres sillares junto a un arco «figurado» y que fueron destruidos durante las obras de fines del siglo XVIII⁵⁴. En cualquier caso, los epitafios de la galería meridional no parecen aclarar en nada el carácter cortesano de los capiteles instalados en los arcosolios.

Varias veces se ha sospechado que los capiteles custodiados en Santa María de Vega pudieran proceder de las arquerías exentas del claustro catedralicio, desmontadas en el XVIII⁵⁵. En 1150 Miguel Domínguez, señor de Zaratán y Palacios,

donaba a la iglesia de Santa María de Vega unas viñas y nombraba como testamentario para la distribución de sus bienes a Velasco Enego⁵⁶. Se convirtió en casa agustiniana poco más tarde, a instancias del mismo Velasco Enego, su mujer y su hermana que la cedieron a don Menendo, abad de San Isidoro de León en 1166. En 1178 Velasco Enego «mitem salamantine ciuitatis», hijo quizás del anterior, su mujer y su sobrino, en una concordia con el abad Martín, se veían obligados a establecer las posesiones de la casa salmantina, otorgando la propiedad y el diezmo a los de San Isidoro y reservándose el hombre de armas su derecho de nombrar allí prior. El monasterio fue después colegio de los canónigos leoneses residentes en Salamanca, y su rector ostentó el cargo de juez conservador en el mismísimo cabildo.

Villar y Macías y J. de Vargas recogían el testimonio del padre Manzano refiriéndose a Santa María de Vega que «hoy tiene el mismo claustro que existía cuando la donación, el que había sido en lo primitivo de los primeros canónigos reglares que allí vivieron, y su fábrica publica su antigüedad de muchos siglos»⁵⁷. Rafael Sánchez recoge un dato extractado del archivo isidoriano datado en 1313: «en el cuerpo del monasterio [de Vega] tiene el altar mayor de Santa María y tres campanas con buena claustra [...]»⁵⁸. El actual edificio cuenta con una iglesia alzada hacia 1570 en la que se integran restos de un templo tardogótico perceptibles hacia el sector occidental. De época románica sólo conserva la serie de arcadas que parecen corresponder a los restos de un claustro (un «claustrín» de 560 cm por 310 cm para Vargas) reinstalado en su sacristía oriental. La obra del claustro moderno fue dirigida por Andrés García de Quiñones en 1757. Vargas considera estas arcadas románicas como las

SEPT/(em)BRIS MORIT(ur) ALIAM(us) ET H(ic) SEPELIT(ur)/TERREA TEBRA TEGIT CELO PARS CELICA/DEGIT/UTRA NATURA SERVAVIT SIT SUA». Para Quadrado «simplex» era sustituido por «simplex», «Aliamus» por «Adamus» y «utra» por «utraque», incorporando «sua jura» al final del epitafio.

53. «VIII K(a)L(enda)S O(c)T(ō)BR(i)S OBIIT/IUXTA PETRI COLIMBRIEN/UXOR M(a)G(is)TRI DUCI DE/INGENIIS ERA M CC». Repullés señalaba la era de MCCL, sin poder asegurar que el epígrafe conservara su posición original, en principio lo sitúa entre los dos últimos arcosolios del ángulo suroccidental.

54. Ms. n.º 712, fol. 236 v.º. «+[VO] IDEUS NOVE(m)BRIS/EODEM DIE OBIT/MARIA D(omi)NICI ERA/M CC LXVII [1229]; KALEN(das) IUNI OBIT/FAMULA DEI BER/TOLOMEA ERA MCCLXVII [1229]; KALENDAS NOBEMBRIS/OBIT MICHAEL D(omi)NICI/E(ra) M CC LXIX [1231]».

55. Para Santa María de Vega, véase FALCÓN, op. cit., p. 71-94; Andrés M. Solla GARCÍA, *Resumen histórico del santuario de Nuestra Señora de la Vega, patrona de Salamanca y su tierra, y novena a la misma Sma. Virgen*, Salamanca, 1885; J. de VARGAS, «Colegio de la Vega en Salamanca», III (1907-08), BSCE, p. 451-452; VILLAR y MACÍAS, op. cit., p. 147-151; PRUNEDA, op. cit., p. 116; QUADRADO, op. cit., p. 103; BYNE, op. cit., lám. 124; GAYA y GUDIOL, op. cit., p. 281 y 284; AZCÁRATE, op. cit., p. 498-499; GÓMEZ MORENO, op. cit., p. 161-165; PITA ANDRADE, op. cit., p. 224; PRADELIER, op. cit., p. 124; VIÑAYO, op. cit., p. 359-364 y 381-382; RUIZ MALDONADO, *El caballero...*, p. 119-120; M^a Amparo VALCARCE GARCÍA, «El Real Monasterio de San Isidoro de León en la segunda mitad del siglo XII (1184-1208)», en *Sio. Martino de León*, León, 1987, p. 200; Rafael SÁNCHEZ PASCUAL, *La Señora del Torment. Santa María de la Vega. Patrona de Salamanca y su tierra*, Salamanca, 1991; Jesús A. DOMÍNGOS, «Catálogo documental de Santa María de la Vega de Salamanca», *Salamanca. Revista Provincial de Estudios*, n.º 27-28 (1991), p. 369-398; ídem, «Santa María de Vega: Cartografía señorial (siglo XIV-XV)», en *I Congreso de Historia de Salamanca*, Salamanca, 1991. I, Salamanca, 1992, p. 439-448.

56. Véase MARTÍN MARTÍN y otros, op. cit., doc. 16.

57. *Vida y portentosos milagros del glorioso San Isidoro, arzobispo de Sevilla*, Salamanca, 1732, p. 435-447.

58. *Cláusulas del Becerro de san Isidoro de la Hacienda de esta casa de Nuestra Señora de la Vega*.

48. José M^a QUADRADO, *Salamanca, Ávila y Segovia*, Barcelona, 1979 (1884) p. 43-64: «VI ID(us) MARTII OBIIT/FAMUL(us)D(e)IRANDULF(us)/E(ra) M CC XXX II [1194]/MENSE DIE DECIMA MAR/TIS RANDULF(us) AB IMA PA/RTE FUGIT MUND (um), QUE(m)/NO(n) QUIT CLAUDERE MU(n)/D(us) TERREA NA(m) T(er)RIS MAN/DANT(ur) CELICA CELISSOL/RADIANS TITUL(us) VI(r)TUTU(m) FLOSSINE LABE SOL(us)/I(n) OCCASU MISERIS EST/PASSUS ECLIPSI(m) RANDULF(us) PLENE Q(ui) PHYSI(m) NOVIT UTRAMQ(ue)/MENS BENE D I S P O S U I T / S E R M O DOCUIT MAN(us) EGIT HUIJUS DICTA BON(us) MELIOR/FUIT OPTIM(us) IPSE T(erra) PAUP(er)IB(us)/MORIT(us) VIVENS SIBI CELO». Gómez-Moreno transcribe «siquiz» en lugar de «dicta».

49. Véase MARTÍN MARTÍN, op. cit., docs. 72-73.

50. Para Quadrado, la última línea se inscribe sobre la orla de un arco de herradura. Señalaba Gómez-Moreno que se trata de «una piedra de 0,37 por 0,21 m, en la que está grabado un edificio con arco de herradura sobre columnas, en cuya arquivolta se desarrolla la última línea de escritura; dentro del arco, una cruz o crismón hecho con tallos floridos, y a los lados, entre paramentos de sillares, dos ventanas gemelas con cruces y estrellas dentro».

51. J. RIUS SERRA, «Subsidios para la historia de la cultura (siglos VIII al XIII)», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, V (1929), doc. XXVIII.

52. En la misma galería meridional Gómez-Moreno transcribía: «ERA M CC XXXIII/VIR PI(us) ATQUE FID(us), VIR SINPLEX IUST(us) IN ID(us)

originales del monasterio de Vega, quizás procedentes del ingreso a un espacio funerario. No obstante, indicaba que permanecían desmontadas en 1907. Apunta además la existencia de otro claustro derribado que databa en época de transición compuesto por seis arcos apuntados y de medio círculo, instalado tras el claustro del XVIII. Vicente Rodríguez Santa María, uno de los últimos propietarios del templo de Santa María de la Vega, restaura el conjunto hacia 1880 «desenterrando un precioso claustro románico»⁵⁹. Lo cierto es que, a juzgar por las evidentes marcas numerales de montaje, el aparejo de sillería posterior y las propias piezas figuradas de la arquería románica, todo hace suponer que haya sido alterada y trasladada sin que necesariamente deba corresponder con la claustra catedralicia remodelada a fines del XVIII.

Gaya Nuño y Gudiol relacionaban varios capiteles de Santa María de Vega con el mejor maestro activo en la catedral vieja, sin duda el más brillante «colofón» del románico salmantino. No obstante destacaban cómo en el claustro de Vega la figuración permanece aislada, es mucho más esbelta y presenta ondulados cabellos apenas labrados. Pita sacaba a colación ciertos detalles compostelanos, visibles en un cimacio con palmetas de anillos perlados que unían los tallos que hacían recordar similares motivos en las ménsulas del palacio de Gelmírez⁶⁰.

Pradelier apreciaba, en las arcadas de Santa María de Vega, la herencia de los escultores activos en

las primeras campañas de la seo salmantina (ca. 1160-75), así lo evidencia la tesitura de sus entrelazos trepanados, los perlados y ciertos leones. Al menos la presencia de temas juglarescos en un edificio alzado por los canónigos regulares no desentona respecto a la preferencia cortesana y profana apreciable en las cestas de la panda meridional del claustro de la seo salmantina.

En el catálogo del Museu Frederic Marès de Barcelona se incluían dos sencillos capiteles de ángulo con marcados dados en sus ábacos, el uno vegetal con volutas nervadas que se acaracolan en los ángulos superiores; el otro con cuatro aves, las dos del ángulo afrontadas y con sus cuellos vueltos hacia atrás. En el texto se mantenía la existencia de ciertos puntos de contacto respecto a la escultura de la catedral vieja salmantina. Un análisis más detallado nos hace dudar claramente de esta filiación⁶¹. Aunque excluidas de catálogo en virtud de las dudas existentes sobre su autenticidad y la restauración radical que incluyó reposiciones imaginarias en yeso coloreado, el museo barcelonés conserva otras dos cestas decoradas con combates entre caballeros y otra más con refinados acantos entrecruzados de vivaz naturalismo, cuya tesitura se corresponde con los capiteles de la sala capitular de Oña⁶². La información disponible sobre su ingreso es escasa y confusa, aunque, de fiarnos de los datos consignados para su procedencia, ésta resulta salmantina. El reconocer ecos onienses en la entrada a la

59. Fernando ARAUJO, *La Reina del Tormes. Guía histórico-descriptiva de la ciudad de Salamanca*, Salamanca, 1984 (1884), p. 320-322.

60. PITA ANDRADE, op. cit., p. 224-225.

61. Cf. *Fons del Museu Marès/1. Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelona, 1991, nº 103-104.

62. La cesta vegetal, de acusado dinamismo, presenta notables similitudes con los pequeños capiteles que sostienen el altar del tímpano de la presentación del monasterio de Silos. Es interesante señalar cómo los dinámicos acantos recuerdan lejanamente algunos modelos estudiados por Esther GRABINER y León PRESSOUYRE, «Chapiteaux à feuilles d'acanthé fouettées par le

vent», en *L'acanthé dans la sculpture monumentale de l'Antiquité à la Renaissance*, París, 1993, p. 357-382.

63. Se verifican similares capiteles en San Martín de Salamanca. Véase PRADELIER, op. cit., p. 209-210 y láms. CV, CVII-a y CXX-b. El mismo autor databa el inicio de los trabajos en la capilla de Talavera hacia 1215-1220, poco después del inicio de la última fase constructiva en la catedral.

64. Años atrás, en 1152, el papa Eugenio III encomendaba a los obispos de Salamanca y Segovia para que determinaran sobre un litigio surgido entre el obispo burgalés y el abad de Oña sobre un pago de tercias. Véase Luciano SERRANO, *El obispado de Burgos y Castilla primitiva desde el siglo V al XIII*, III, Madrid, 1936, doc.

112; Juan del ÁLAMO, *Colección diplomática de San Salvador de Oña*, I, Madrid, 1950, doc. 209; Demetrio MANSILLA REYO, *Catálogo documental del Archivo Catedral de Burgos (804-1416)*, Madrid-Barcelona, 1971, doc. 130. Parece ser el único dato —carente por lo demás de valor efectivo— que vincule ambos focos. En 1184 Fernando II de León donaba a su amigo y vasallo Rodrigo López de Haro una heredad en Ferrera, en el alfoz de Aguilar. Es necesario advertir cómo desde 1185 la presencia de nobles castellanos en la corte leonesa fue en aumento.

65. GONZÁLEZ, op. cit., p. 267.

66. José Luis MARTÍN MARTÍN, *El cabildo de la catedral de Salamanca (siglos XII-XIII)*, Salamanca, 1975, p. 44 y 60; ídem, «Cabildos catedralicios del occi-

dente español hasta mediados del siglo XIII», en *Homenaje a Fray Justo Pérez de Urbel, II*, Silos, 1977, p. 125-136.

67. Ejerció como canónigo en León, deán en Santiago y arcediano en Salamanca.

68. Pedro Pérez ocupa la sede salmantina entre 1248 y 1264, aparece como firmante en un documento en 1256 por el que Alfonso X concedía a la abadía de Oña el lugar de Villaplana (se trata de una confirmación de un privilegio otorgado por Alfonso VIII y ratificado por Fernando III). El dato resulta excesivamente endeble por más que entre 1263 y 1268 otro eclesiástico también llamado Pedro Pérez fuera abad en Oña. Véase A. PALOMEQUE TORRES, «Episcopologio del reino de León», *Archivos Leoneses*, (1957), p. 5-52; (1958), p. 5-37.

capilla de Talavera y los pilares más occidentales de la nave de la epístola de la catedral vieja⁶³, ratificaría la sospecha de que estas piezas procederían del claustro catedralicio salmantino, si bien no podemos descartar su mejor acomodo en tierras burebanas o en el entorno de Aguilar de Campoo, comarca palentina que suministró varias piezas a Frederic Marès.

Carecemos de argumentos que permitan aproximar centros tan distantes como la potente abadía oñense y sus correspondencias plásticas del norte palentino con la catedral de Salamanca. Ni los diplomáticos ni las evidencias eclesíásticas arrojan luz sobre el problema. Ciertos vínculos dominicales conectan San Salvador de Oña y el priorato de Santa María de Mave, tributario de la abadía benedictina a orillas del alto Pisuerga, a lo sumo podemos intuir un cierto trasvase de profesionales de la construcción entre Las Huelgas y San Andrés de Arroyo. Pero reconocer en la entrada a la sala capitular de la canónica salmantina elementos distintivos del lenguaje oñense resulta una verdadera incógnita. Tal vez determinados talleres, al amparo del fenómeno repoblador, arribaran hasta un foco que experimentaba una notable efervescencia constructiva y cuyo claustro catedralicio estaba en obras desde finales de la década de 1160⁶⁴.

Las fechas barajadas para San Salvador de Oña y Mave, en la transición entre los siglos XII y XIII, y para San Andrés de Arroyo, hacia 1225, ofrecen

un perfil cronológico perfectamente asumible para el claustro salmantino (más o menos en torno a la construcción de los tramos occidentales de la catedral, en la década del 1210-1220).

Anotaba Julio González cómo en Salamanca existió una importante escuela catedralicia⁶⁵, con varios maestros volcados hacia el estudio de las decretales, no segregados de la sede hasta que Alfonso IX creó la Universidad. En el testamento de don Vela (*ca.* 1163), importante promotor de las obras catedralicias, se dotaba a cuatro clérigos salmantinos «qui sunt a Francia legere»⁶⁶. El mismo obispo Pedro Pérez (1165-66) era ensalzado por Alejandro III como «virum siquidem litteratum». Desde 1161 abundaron los docentes foráneos, clérigos del cabildo al tiempo, como el referido Raulfo del epitafio claustral.

El Estudio General acogió a Fernando⁶⁷, hijo de Alfonso IX y de doña Berenguela, hija a su vez de Alfonso VIII de Castilla y Leonor de Aquitania. Se había fundado a instancias del maestrescuela Froila y de los obispos don Gonzalo (quizás hermano del anterior), don Pedro Pérez —arcediano de Salamanca desde 1214— y don Martín Fernández. Todos ellos desempeñaron cargos de responsabilidad como notarios y vicescancilleres al lado del monarca, al tiempo que conseguían para Salamanca el privilegio de la Universidad. Son datos reveladores de ciertas inquietudes culturales que pudieron incentivar la presencia en Salamanca de escultores de elevada cualificación⁶⁸.