

LA ÉPOCA DEL CISTER Y DE LAS NUEVAS CATEDRALES EN LA CORONA DE ARAGÓN

EMMA LIAÑO MARTÍNEZ

El siglo XII fue, en la Corona de Aragón, una época de expansión y actividad repobladora. Se levantaron parroquias y catedrales. Y las órdenes religiosas construyeron sus monasterios en lugares apartados de las aglomeraciones urbanas. Amparados por la monarquía o por la nobleza local, el interés de unos y de otros coincidía en la idea fundamental de devolver a la cultura y a la fe cristianas los territorios reconquistados al Islam. Pero la tarea de restablecer las antiguas sedes episcopales, de atraer pobladores y de consolidarlos de forma permanente fue, por su complejidad, desigual y larga.

En esa época incierta, y casi al mismo tiempo, se comenzaron las fábricas de la catedral de Tarragona, que sería metropolitana y primada, en la antigua capital de la Tarraconense, de monasterios del Cister como Veruela, Rueda y Piedra en Aragón, o Poblet y Santes Creus en la Cataluña meridional, además de la catedral de Lérida e importantes iglesias rurales. La considerable duración de todas esas construcciones exigió a promotores y artistas una preparación constante ante diferentes retos. Desde mitad del siglo XII se llevó a cabo un largo proceso de adaptación artística al medio: la elección del lugar adecuado; la valoración de sus necesidades concretas; el aprovechamiento de construcciones preexistentes; la aplicación de fórmulas cuyo dominio era bien conocido en la época, especialmente las propias del Románico, cuya inercia se prolongó en el tiempo, y la experimentación progresiva de las nuevas tendencias técnicas y estéticas que desembocaron en la aceptación plena del Gótico en las primeras décadas del siglo XIV.

Los conjuntos catedralicios fueron los más versátiles. Comenzados bajo las pautas del Románico, se observa en ellos una utilización más rápida y variada de los elementos propios del Gótico que en los monasterios. Y no sólo en aras de una interpretación funcional, sino también con el afán decorativo de quienes aprecian la riqueza de las formas como un elemento más de prestigio. Por el contrario, el Cister mantuvo por más tiempo la estética de la austeridad. Pero todos, monasterios, catedrales e iglesias locales, acabaron conquistados por la estética del Gótico.

EL ARTE EN LOS MONASTERIOS DEL CISTER

El Cister surgió como reacción de varios monjes benedictinos ante lo que consideraban una relajación excesiva, consecuencia de la ociosidad y la riqueza, en la orden de Cluny. Con ellos, Roberto fundó en 1075 un pequeño monasterio en Molesmes, cerca de la ciudad francesa de Troyes. Su intención era recuperar, en la soledad y la pobreza, la observancia de la regla de san Benito, el primer fundador. Pero no pudieron entonces cumplir sus objetivos. La alternativa de su propuesta resultó demasiado atractiva para la nobleza local. Huyendo de esta influencia, un grupo de 20 monjes, entre los que se encontraban el propio abad Roberto, el prior Alberico y el secretario de la comunidad, Esteban Harding, abandonó Molesmes en 1098 para establecer el Nuevo Monasterio en Cîteaux, un lugar extremadamente inhóspito de la región de Borgoña al sur de Dijon. El *Exordium parvum* relata los orígenes de la orden del Cister¹. Cómo a Roberto de Molesmes le sucedió en el abadiato el propio Alberico, quien redactó los primeros estatutos², y cómo el tercero en la dignidad abacial fue Esteban Harding, autor de la *Charta Charitatis*³.

Surgía así la orden del Cister como una reforma monacal. Una reforma cuyas consecuencias trascendieron más allá de lo espiritual, con notables repercusiones en el terreno artístico. «En tiempos de éste –dice el *Exordio Parvo* en referencia a san Esteban– los Hermanos, juntamente con el mismo Abad, establecieron la prohibición que el Duque de aquella tierra, ni algún otro príncipe, no pusieran jamás su curia o corte en aquella Iglesia, como acostumbraban antes en las solemnidades. Además, para que en la casa de Dios, en la cual deseaban servir día y noche al Señor con toda devoción, no quedara nada que olera a soberbia o superfluidad, o corrompiera de algún modo la pobreza, guarda de las virtudes, que espontáneamente habían abrazado: determinaron firmemente no retener cruces doradas o plateadas, sino sólo de madera pintada; ni candelabros, sino sólo uno de hierro; ni turíbulos que no fuesen de cobre o de hierro; ni casullas que no fuesen de fustán o lino o paño, mas sin

¹ El *Exordio Parvo*, llamado en un principio *Exordium Cisterciensis cenobii* (Origen del Cenobio de Cister), es un escrito anónimo que se considera obra del inglés Esteban Harding, san Esteban, quien lo redactaría probablemente antes de 1119, salvo alguna adición posterior. Ver *Exordio Parvo. Orígenes históricos de la orden del Cister*, Biblioteca cisterciense, Monasterio de Santa María de Poblet, 1953 (edición bilingüe del *Exordio Parvo* y *Carta de Caridad de la sagrada orden cisterciense*, versión latina según la edición de Rixheim y traducción ilustrada con notas por D. Ramón Berga Rosell).

² Estos estatutos fueron aprobados en 1102 por el Papa Pascual II. *Exordio...*, ob. cit., p. 37, referencia en nota 11, p. 36.

³ La *Carta de Caridad* fue comenzada probablemente antes de octubre de 1118 y terminada en 1119 y, en opinión de Cándido Mazón, es la primera regla monástica que se reprodujo íntegramente en la bula de aprobación. Ver *Exordio...*, ob. cit., p. 49. La *Carta de Caridad*, el *Libro de los Usos* y otros estatutos más antiguos de la orden fueron aprobados por Calixto II en 1119.

oro ni plata; ni albas o amitos que no fuesen de lino, así mismo, sin oro ni plata. Abandonaron por completo el uso de palios, capas pluviales, dalmáticas y túnicas; pero retuvieron el uso de cálices de plata, no de oro, sino, en lo posible, dorados, con la fistula de plata y, si fuera posible, dorada; y, también estolas y manípulos, de paño, sin oro ni plata. Mandaron que las palias del altar fueran de lino y sin pinturas, y las vinajeras sin oro ni plata»⁴. La desnudez de los muros y la ausencia de elementos arquitectónicos u ornamentales que fueran más allá de lo estrictamente necesario estaban, en principio, garantizadas de manera implícita.

Sólo unas décadas más tarde, los conjuntos monásticos cistercienses constituían algunos de los focos de concentración de trabajadores de la piedra más importantes de Europa. La orden se jactaba de contratar a los mejores tallistas. Y si bien es cierto que los enfrentamientos entre el abad Suger de Saint-Denis y san Bernardo de Claraval se produjeron en buena medida por sus discrepancias en torno a la utilización de elementos suntuosos y superfluos, es preciso reconocer el alto coste económico de semejantes construcciones. El Cister sucumbió también a la influencia de la monarquía y de la nobleza. Y por supuesto acabó aceptando la ostentación arquitectónica y la temática ornamental anteriormente prohibidas⁵, para dejarnos algunos de los más bellos ejemplos artísticos de la época del Gótico.

Por extraño que parezca resulta difícil encontrar una publicación que recoja un estudio global sobre los monasterios cistercienses del área geográfica catalana que analice en profundidad la evolución de las obras y las características artísticas, en relación con los datos documentales, no siempre manejados de acuerdo con la lógica constructiva. Sí existen interesantes trabajos monográficos sobre aspectos concretos⁶. La dificultad que plantean conjuntos de la envergadura

⁴ Ibídem, p. 45. Se observa ya en estas frases un claro deseo de independencia con respecto a la autoridad no eclesiástica y, en otros puntos del texto se plantea la necesidad de poseer «haciendas, viñas, prados y granjas, sin disminuir en religión...», lo que el P. Juan de la Torre denomina *pauperitas fecunda*, pobreza productiva, con la intención de autoabastecerse. Otra cosa es cómo y durante cuánto tiempo fue posible mantener esas intenciones.

⁵ Recordemos en este punto el famoso párrafo de san Bernardo en su *Apología ad Guillelmum*, que por conocido no es preciso reproducir aquí en su totalidad: «Y, además, en los claustros, bajo la mirada de los frailes entregados a la lectura, ¿qué hace esa ridícula monstruosidad, esa extraña y deforme belleza y bella deformidad?...», por todas partes surge una variedad de formas tan rica y sorprendente, que resulta más agradable leer los mármoles que los manuscritos, así como pasarse el día admirando una a una estas cosas en lugar de meditar sobre la Ley divina». Sin duda san Bernardo escondía en sus palabras enseñanzas aún más sutiles, proponiendo el abandono de modelos y costumbres consideradas poco edificantes.

⁶ Ver la bibliografía recomendada sobre Poblet, referente a la etapa considerada protogótica, en Alexandre Masoliver, «El monestir de Poblet», en *L'Art Gòtic a Catalunya. Arquitectura*, I, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2002, p. 113. Sobre Santes Creus, para el mismo período, en Joan-F. Cabestany, «El monestir de Santes Creus», en *L'Art Gòtic a Catalunya. Arquitectura*, I, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2002, p. 119.

dura de los monasterios de Poblet y Santes Creus puede ser un claro elemento disuasorio. No ocurre lo mismo para los que se encuentran en territorio aragonés, sobre los que hay publicaciones, producto de investigaciones recientes⁷. Se impone, pues, en esta conferencia, insistir especialmente en los monasterios de Cataluña, tan íntimamente vinculados a la Corona aragonesa, para tratar de reinterpretar algunos de los aspectos poco claros, que pueden influir en una visión total o parcialmente equivocada de los mismos. Sólo de esta manera podremos ayudar a un mejor conocimiento de estos monasterios y de la relación artística que existió entre los diferentes conjuntos monumentales de la época.

EL MONASTERIO DE POBLET

Corría el año 1150 cuando el conde de Barcelona Ramón Berenguer IV donó un extenso territorio junto al río Francolí a la abadía cisterciense de Fontfroide, cerca de la ciudad francesa de Narbona. Tres años más tarde, los monjes se hallaban definitivamente instalados en ese punto de la Cataluña Nueva denominado, según se dice, *Hortus Populetus*, el bosque donde hay álamos⁸. Ya en el documento fundacional el conde mostraba su deseo de que tuvieran «tierra suficiente para construir allí el monasterio con claustro, dormitorio, refectorio y todas las dependencias pertinentes, y un cementerio alrededor». Los documentos hablan con frecuencia de la donación en propiedad de tierras de labor, molinos, pastos, animales e incluso granjas y campos ya cultivados. Las construcciones rurales preexistentes, las levantadas por los propios monjes en los primeros tiempos de su establecimiento en Poblet y los vestigios de yacimientos prehistóricos y romanos podrían explicar, al menos en parte, la disposición y el estado de algunos edificios del conjunto monástico. También habría influido en ello la existencia de numerosos acuíferos, en una zona rodeada de bosques y montañas⁹.

Los monjes pudieron ocupar, en ese primer momento, unas sencillas construcciones situadas muy cerca del monasterio actual. Un lugar donde había o

⁷ Sirva como ejemplo la tesis doctoral de Ignacio Martínez Buenaga, *Arquitectura cisterciense en Aragón. 1150-1350*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1998, con abundante bibliografía.

⁸ Agustí Altisent, *Història de Poblet*, Abadía de Poblet, 1974, para las referencias históricas. Ver también Jesús M. Oliver, *Abadía de Poblet*, Barcelona, Escudo de Oro, 1991; Alexandre Masoliver, «Santa María de Poblet», en *Catalunya Romànica*, XXI, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1195, pp. 555-571; íd., «El monestir de Poblet», en *L'Art Gòtic a Catalunya. Arquitectura*, I, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2002, pp. 105-113.

⁹ En documentos de 1151 y 1155, donde se indican los límites del «lugar de Poblet» y se hacen más donaciones, aparecen citados varios ríos, torrentes, sierras, bosques y granjas.

había habido ermitaños¹⁰. Todo ello mientras se levantaban los edificios provisionales, previos al monasterio definitivo¹¹. El claustro resultó, como es habitual, el espacio distribuidor de las dependencias monásticas. Se ignora la razón exacta por la que se situó al noroeste de la iglesia mayor, en vez de orientar correctamente la iglesia¹² y destinar para el claustro el lado sur, según la fórmula más frecuente con la que se aprovechaba mejor la luz y el calor solar, con una mayor protección frente a las inclemencias del tiempo. Mucho tendrían que ver en ello los accidentes del terreno, con una fuerte pendiente y numerosos desniveles y, en menor medida, las construcciones preexistentes. Se trata de una anomalía relativamente frecuente, similar aunque no exacta, a la disposición del claustro de la seo de Tarragona con respecto a la iglesia catedralicia.

Al fondo del claustro, en la parte más reservada de la clausura y alejada de la puerta de acceso desde el exterior del monasterio, se conservan algunas construcciones de la primera época (fig. 1). Las más importantes, la iglesia y claustro de San Esteban, este último notablemente transformado, además de la llamada enfermería antigua. Muy cerca, y detrás de la cabecera de la iglesia mayor, se halla el cementerio de monjes. Se supone que en esa zona también tenían una residencia los reyes antes de que se construyera el Palacio Real, mandado levantar por Martín I el Humano en 1397. Ya en el ala correspondiente del claustro se encuentran la sala capitular, con la antigua sala de monjes convertida ahora en biblioteca en un extremo y la sacristía vieja, junto a la iglesia mayor, al otro lado. En la galería septentrional se hallan algunas de las dependencias de carácter más puramente doméstico, como la cocina, el refectorio y el calefactor. La parte occidental, la más próxima al exterior, fue destinada a los hermanos conversos, donde tuvieron el refectorio y el dormitorio. Y el ala meridional del claustro es tangente a la iglesia.

Tras el abandono forzoso de la comunidad en 1835, con motivo de la desamortización de Mendizábal, el monasterio fue incendiado y saqueado. Algunos de sus edificios y muchas obras de arte, entre ellas los monumentales sepulcros reales, resultaron vandálicamente destruidos. Con el restablecimiento de la

¹⁰ Se trataría, según Altisent, ob. cit., p. 51-52, que recoge la cita de Jaime Finestres y de Monsalvo, *Historia del Real Monasterio de Poblet*, I, Cervera, 1753, p. 59 y 94-95, de la llamada Granja Mitjana, de acuerdo con una antigua tradición.

¹¹ Se ha establecido como media un plazo de 30 o 40 años desde que se produce el establecimiento hasta que se comienza la fábrica definitiva de un monasterio. Ver Marcel Aubert, «L'Architecture cistercienne au XII^e et au XIII^e siècle», *Revue de l'Art*, LXXI, 1937, p. 217-232; Maur Cocheril, *Notes sur l'architecture et le décor dans les abbayes cisterciennes du Portugal*, París, 1972, p. 3-111.

¹² Los templos cristianos estuvieron «orientados» en la Edad Media, con la cabecera a oriente y los pies al oeste. Pero no es raro encontrar ejemplos, como el monasterio de Poblet o la catedral de Tarragona, en que el eje de la iglesia se desvía por razones diversas, condicionando la orientación de las restantes dependencias.

comunidad en 1940 se inició una nueva etapa de restauración que aún continúa. Los edificios más importantes se mantuvieron en pie, incluida la muralla, pero no todas las intervenciones que se han llevado a cabo en ellos han sido igualmente afortunadas.

Las noticias sobre la construcción de la iglesia resultan confusas¹³. En 1163 se habla de donativos *ad edificandum domum petrinam in monasterio Populeti*, para edificar una casa de piedra en el monasterio de Poblet¹⁴. El término *domus*, casa, que puede referirse al lugar de vivienda común de los monjes, resulta demasiado ambiguo para asegurar que tenga que ver con el edificio de la iglesia. Otro documento de 1166 es algo más concreto. El señor de L'Espluga de Francolí, localidad vecina de Poblet, les permitía extraer de las canteras existentes en su jurisdicción toda la piedra que fuera menester para construir «el monasterio y sus dependencias», incluso del sitio de donde ya la sacaban en ese momento¹⁵. A partir de 1170 las noticias suelen mencionar directamente la construcción de la iglesia¹⁶. En opinión de Agustí Altisent las obras del templo pudieron comenzar hacia 1170 y prolongarse, en lo esencial, hasta finales de la centuria¹⁷.

Las dudas de Altisent sobre el momento de la terminación de la iglesia están plenamente justificadas, aunque en su Historia de Poblet indica que eso podría haber ocurrido a finales del XII, porque la documentación de esos años se refiere ya únicamente a donativos para ornamentos y lámparas. Es decir, que por entonces se celebraban oficios religiosos. Sin embargo, un simple análisis de la planta nos permite suponer que sólo se había terminado la cabecera, con la intención de cerrar y consagrar al culto ese espacio, mientras las obras continuaban en el resto del templo. Nada fuera de lo normal en una construcción de tan grandes proporciones.

Entre los dos modelos de planta más extendidos en las iglesias cistercienses, en Poblet se escogió el derivado de Clairvaux¹⁸. Basilical, con amplio transepto

¹³ Este apartado dedicado al monasterio de Poblet recoge, en síntesis, los resultados de un trabajo de investigación más extenso.

¹⁴ Tesis doctoral de Jaime Santacana Tort, *El Monasterio de Poblet (1151-1181)*, citada por Altisent, ob. cit., pp. 158-159.

¹⁵ *Ibídem*, p. 159.

¹⁶ *Ibídem*, Altisent expone la opinión de Anselme Dimier, partidario de situar la construcción de la iglesia populetana entre 1170 y 1190.

¹⁷ Altisent basa su teoría en los documentos que, desde 1185 hablan de lámparas para iluminar la iglesia, y de un donativo real de 1193 para la candelabro que debía arder continuamente ante el altar de Santa María de Poblet.

¹⁸ Cîteaux y Clairvaux, las dos abadías más importantes de la orden del Cister, tuvieron en principio cabeceras muy semejantes, con capillas cuadradas a los lados del ábside mayor, igualmente plano. Las ampliaciones que se efectuaron en las mismas unos años después de su construcción dotaron a la igle-

y una monumental cabecera cuyo altar, en el ábside mayor, constituye el centro en torno al cual discurre la girola, rodeada en este caso por cinco capillas o absidiolos dispuestos de manera radial. El propio crucero y la nave central mantienen hasta los pies la anchura del ábside, y las laterales, la anchura de la girola. No podía haber entonces otras capillas que no fueran las cinco de la girola y las dos de la cara oriental de los brazos del crucero además, naturalmente, del ábside o capilla mayor en el centro¹⁹. Sólo en el siglo XIV, a iniciativa del abad Copons, se levantaron otras capillas, en este caso góticas, a lo largo de la nave lateral de la epístola²⁰. Las lámparas y los ornamentos citados en los últimos años del siglo XII e, incluso, en 1200, sólo podían ser para las capillas de la cabecera. La continuación de la obra de la iglesia hacia los pies, desde el crucero, pudo comenzarse en los primeros años del XIII. No parece posible que el templo estuviera acabado en su totalidad a finales del siglo XII.

El mero hecho de haber realizado, en aproximadamente treinta años, una cabecera de tal envergadura resultaba un gran éxito. Ignoramos, como es habitual, los nombres de quienes idearon y llevaron a cabo este proyecto. Las marcas de cantero se repiten y son abundantes, lo cual indica que el número de trabajadores también lo era y que las obras transcurrieron con rapidez. Signos, objetos, letras en diferentes posiciones²¹ y un nombre, IHOAN, que aparece esporádicamente²². Pero, aunque buena parte de esas marcas continúe a lo largo de las naves, no podemos afirmar que pertenezcan a las mismas personas. Creemos que las marcas de cantero son, salvo raras excepciones, sólo marcas personales que permitían al lapicida cobrar por la obra realizada. Y esas marcas pasaban probablemente de padres a hijos en el ámbito familiar. También podían haber pertenecido algunas de ellas a un «taller» o cuadrilla con un jefe que contrataba y una marca de representación colectiva. La pervivencia de la marca pudo alcanzar así varias generaciones. No obstante, las marcas sufren un cambio notable en los últimos tramos de las naves, los más próximos a la

sia de Cîteaux de una girola envolvente, con capillas, conservando una forma exterior cuadrangular. En Clairvaux, por el contrario, el ábside fue rodeado por una girola con nueve capillas radiales, de modo que la forma exterior, aunque poligonal, mantiene un mayor parecido con el semicírculo.

¹⁹ La zona exacta del crucero, exactamente ante el altar mayor, fue llamada capilla real a partir de la construcción de los sepulcros reales por decisión de Pedro IV el Ceremonioso, desde 1340.

²⁰ La nave fue entonces totalmente reconstruida y las capillas añadidas lateralmente a ella hicieron a partir de ese momento la función de contrafuertes.

²¹ Porque probablemente no sabían escribir y marcaban con punzones siguiendo las líneas de las ranuras abiertas en una plantilla de madera.

²² Se trataría de un picapedrero –tal vez un monje– que sabía escribir al menos su nombre, pero no necesariamente el *Magister operis*, el maestro de la obra, el arquitecto, porque una gran parte de ellos, como otros artistas, también era analfabeta. En cualquier caso, este nombre propio constituye una pista interesante, pues figura incluso en puntos importantes de la construcción como la base de un pilar de la cabecera, puntos que requerían una preparación especial.

fachada principal de la iglesia. Desaparecen unas, se transforman o se incorporan las más y en los capiteles de los pilares correspondientes se muestra un interés por lo decorativo que no encontramos en los anteriores, con hojas y otros elementos de carácter vegetal, además de alguna filigrana de cestería como las que vemos en la parte del claustro realizada a lo largo del siglo XIII. Seguramente se produjo en ese momento un punto de inflexión, una interrupción más o menos larga, coincidiendo con la decisión de prolongar un tramo más la galería del claustro tangente a la iglesia, en cuyo ángulo hay una puerta que comunica con el templo²³. A partir de ahí, el claustro es gótico.

La cabecera resultó ser un claro ejemplo de la incertidumbre propia de su momento artístico. Un ábside de cinco paños, precedido por un tramo recto que equivale en profundidad a las dos capillas orientales situadas en los brazos del crucero. Todo ello rodeado por la girola a la que se abren cinco absidiolos. Tanto estos como las dos capillas del crucero responden a planteamientos, espaciales y constructivos, propios aún del Románico. Poderosos muros, perímetro semicircular, ventanas con arcos de medio punto y bóvedas de horno. El tramo previo al ábside y los brazos del crucero se cubrieron con cañón apuntado. Se trataba de levantar una corona de construcciones que sirvieran de apuntalamiento para las bóvedas de la girola y del propio ábside. Y que los lados del transepto hicieran las funciones de dos poderosos contrafuertes para la gran bóveda del crucero.

Por el contrario, en la girola se hicieron bóvedas de crucería. Una crucería de nervios cilíndricos, que aparentan reforzar las aristas más que sustentarlas y cuya verdadera implicación con la plementería que cierra la bóveda resulta difícil de interpretar. Todavía es más incierto definir la bóveda del ábside, a medio camino entre la cúpula reforzada por arcos y la crucería, sin coincidir totalmente con ninguna de ellas²⁴. Bóvedas bastante semejantes vemos en Fontfroide, casa madre de Poblet, y también otras reforzadas con arcos de sección cuadrangular en monasterios de Aragón, como el cisterciense de El Bayo y el hospitalario de Puilampa, ambos en la comarca de Cinco Villas y en otras iglesias de la misma zona. Por mencionar sólo algunos casos próximos en el tiempo²⁵. Una fórmula parecida se usó para cubrir el templete del lavabo en el propio claustro populetano, aparentemente más evolucionada, con un sistema de adaptación en los ángulos realmente ingenioso²⁶.

²³ Recuperaremos esta reflexión en el momento en que nos refiramos al claustro.

²⁴ Los cimborrios de Sénanque y Léoncel tienen bóvedas parecidas, sin el refuerzo de los arcos en las diferentes facetas.

²⁵ No olvidemos que la cúpula de la catedral de Jaca ya tiene arcos de refuerzo.

²⁶ La disposición de los sillares en los ángulos del templete, en la base de la bóveda, no es la de las pechinas ni la de las trompas, pero tiene algo de ambos tipos. Ver Emma Liaño Martínez, «Cimborrios

En el crucero se levantó una monumental bóveda de crucería capialzada con una clave discoidal de gran tamaño²⁷. Esta bóveda del crucero resulta extraña si se compara con las de la cabecera de la iglesia y las de los brazos del transepto. Los nervios se insertan directamente en los ángulos de los pilares sin ningún apoyo concreto, propio. Como ocurre en los nervios de los tramos de la girola y de la nave lateral del evangelio, la más antigua conservada. Pero su sección se aproxima a la de los utilizados en el templete del mismo claustro monástico, muy diferente de los de la girola y de la nave. Tanto desde el punto de vista constructivo como desde el punto de vista formal, la bóveda del crucero es la parte más moderna de la zona oriental de la cabecera de la iglesia de Poblet. Es evidente que no estaba previsto elevar en el punto exacto del crucero un cimborrio. La obra del llamado cimborrio de Poblet fue promovida en el siglo XIV por el abad Copons y resulta plenamente gótica²⁸. Todavía no existía entonces la escalera que comunica el dormitorio con el crucero, pues esta dependencia no se comenzó hasta casi la mitad del siglo XIII, junto con la sala capitular y la sacristía. No olvidemos que los monjes disponían ya de unas construcciones sólidas donde alojarse de manera provisional, probablemente en torno al claustro de San Esteban.

Puesto que no conocemos con certeza la cronología de las naves longitudinales del templo, hay que recurrir como tantas veces a la lógica constructiva. Las laterales, que aportan estabilidad a la central, deberían ser anteriores a ésta. Sólo la del lado del evangelio se conserva en su estado original (fig. 2). Su aspecto indica que es una continuación de las realizadas en la girola. La del lado de la epístola tuvo que ser rehecha en tiempos del abad Ponce de Copons (1316-1348) porque, al parecer, los muros laterales cedieron bajo el peso de las bóvedas y peligró la estabilidad de todo el edificio. De modo que, para evitar riesgos mayores, se añadieron capillas laterales que contrarrestaran los empujes de las nuevas bóvedas góticas del siglo XIV²⁹. La razón por la que no hubo problemas con la nave del lado norte es que la galería del claustro (fig. 3), que

góticos catalanes del siglo XIII», en *Boletín Arqueológico*, Sociedad Arqueológica Tarraconense, nº 4, 133-140, 1976-1977, pp. 209-216.

²⁷ La bóveda del crucero tiene su réplica en la de la cocina monástica, cuya clave parece haber servido como orificio de ventilación y salida de humos.

²⁸ El «cimborrio» de Poblet es, en realidad un «falso cimborrio», una construcción sobre la bóveda del crucero, que no cumple la función simbólica propia de los antiguos *ciboria* de los que deriva este tipo de elementos arquitectónicos, al no estar abierto en su base hacia el espacio interior de la iglesia. Todavía estaban muy próximas, a principios del siglo XIII, las normas de austeridad que desaconsejaban la utilización de elementos arquitectónicos demasiado elevados u ostentosos en las iglesias cistercienses.

²⁹ Es admirable que se asumiera el riesgo de sustituir las bóvedas de la nave lateral dañadas a causa del desplome de la nave central, para sustituirlas por otras propias de la plenitud del Gótico, en el siglo XIV, con los medios de la época. Todavía puede verse la inclinación de la parte alta de los pilares hacia el sur y la deformación de la bóveda de cañón de la nave central hacia ese lado. Es evidente que supieron tomar las medidas necesarias y en el momento oportuno, consiguiendo el efecto deseado.

discurre tangente a la misma, desempeñó el papel de contrafuerte³⁰. Es decir que, o bien la galería del claustro y la nave se construyeron al mismo tiempo, o la del claustro sería inmediatamente anterior. Se trata de la parte más antigua de este gran patio. En cuanto a la nave central, se siguió la tradición y la práctica bien conocida de la bóveda de cañón apuntado (fig. 4), tal como la vemos en la nave transversal. El refuerzo periódico que proporcionan los arcos fajones³¹, unido a los sucesivos arcos de descarga de los muros laterales por encima de los formeros³² y a la menor masa que recibían estos últimos bajo los huecos de las ventanas, permitía concentrar los pesos en los pilares, aligerándolos. Si no hubiera fallado la nave lateral sur, su estabilidad habría sido indiscutible.

De acuerdo con la hipótesis anteriormente expuesta sobre la evolución cronológica de las obras, antes de llegar a los dos tramos de los pies pudo haberse producido una interrupción, no excesivamente larga, porque ciertas marcas de cantero continúan, pero suficiente para que algunos picapedreros abandonaran la obra. Todo ello coincidiendo con el cambio en el proyecto del claustro, que resultó ampliado. La obra de la iglesia, tras esa interrupción³³, pudo alcanzar la fachada occidental bien entrado ya el siglo XIII.

A esta época pertenecería la puerta, con su arco de medio punto y sus arquivoltas molduradas. Ese tipo de molduras no se dan en la zona en el siglo XII. Ni tampoco los capiteles con piñas de las columnas de las jambas, tan parecidos a los del tramo previo a la capilla de Santa María de los Sastres, junto a la puerta del claustro de la catedral de Tarragona, ya de las primeras décadas del XIII³⁴, lo mismo que una de las galerías del claustro de Vallbona de las Monjas y algunas construcciones aragonesas. Hay que tener en cuenta la relación entre los principales monumentos de la época, así como entre arzobispos, obispos, abades y, por supuesto, los maestros y los mazoneros. Es decir, los protagonistas.

³⁰ Esta atrevida reparación no debió cumplir al cien por cien el resultado que se buscaba, pues tuvieron que construirse después unos toscos apoyos exteriores, alguno de los cuales cubrió parcialmente la lápida funeraria de una de las capillas. Recordemos que las capillas góticas fueron financiadas por medio de las donaciones de familias nobles.

³¹ Los fajones descansan en pilastras que, relativamente cerca del suelo, se apoyan en ménsulas muy próximas al modelo utilizado en la iglesia de Fontfroide. Estas ménsulas se repiten en Poblet en la nave del refectorio, como comentaremos más adelante.

³² Las descripciones que conocemos sobre la desaparecida iglesia románica de Cluny parecen indicar una solución semejante para la concentración de pesos. Un ejemplo espectacular encontraríamos en la cripta de la iglesia del monasterio de Leire.

³³ Ignoramos el alcance de esa posible interrupción. Pero no sería extraño que coincidiera con un período de «crisis económica» en un monasterio comenzado con grandes ambiciones constructivas. Poblet había disfrutado del favor de Ramón Berenguer IV y de su hijo Alfonso II, un rey tan generoso con la orden que contrajo numerosas deudas con ella, hasta el punto de intentar paliar el problema con donaciones de realengo. Pero con el acceso al trono de Pedro II, que no mantuvo buena relación con la orden, el monasterio pudo quedar en mala situación hasta la llegada de Jaime I.

³⁴ Ver el apartado dedicado a la catedral de Tarragona.

Pero, en cualquier caso, es evidente la importancia de la decoración de esta portada populeтана, escondida en la penumbra de la galilea tras la fachada barroca del siglo xvii. Encontramos en ella el crismón (fig. 6), elevado a la categoría de tema capital del tímpano, en la puerta que preside la entrada principal del templo, como en la catedral de Jaca, como en Santa María de Santa Cruz de La Serós, como en otras portadas románicas, aragonesas y navarras preferentemente, y en conjuntos funerarios como el sarcófago de Doña Sancha procedente de Santa Cruz de La Serós y conservado en el convento de las benedictinas de Jaca.

Desde los primeros tiempos del arte cristiano el crismón fue considerado emblema de la divinidad. Su presencia en los tímpanos de las portadas equipara este símbolo con otras formas de representación teofánica más repetidas³⁵. Los estudios realizados especialmente en las últimas décadas³⁶, aunque el interés por el tema arranca de mucho antes, están demostrando cómo el viejo signo constantiniano basado en el anagrama del nombre de Cristo había adquirido a lo largo de la Edad Media un significado trinitario. Para llegar a esta interpretación ha resultado de vital importancia el crismón de la puerta occidental de la catedral de Jaca, con la inscripción según la cual la P sería el Padre, la A sería el Hijo, y la X (la letra doble, síntesis de la C y la S) sería el Espíritu Santo. Con las tres se compone la palabra PAX. Dios es PAX, la verdadera Paz que llega con el cristianismo. Y como PAX, la Trinidad se escribe con tres letras, y es el nombre singular de la Divinidad.

La reforma gregoriana pretendía, a finales del siglo xi, evocar los tiempos heroicos del cristianismo. Que el clero volviera a las virtudes apostólicas. Por eso era tan importante destacar, en estos casos mediante el crismón, el simbolismo sagrado de la puerta del templo, con su promesa de salvación para todo aquel que se arrepienta y purifique antes de cruzar su umbral. El propio espacio del atrio o galilea se ve implicado en este proceso de iniciación previo a la participación en los sacramentos. La idea de sacralizar y defender la entrada del templo se encuentra plenamente desarrollada en las culturas antiguas, y llega al arte cristiano procedente de Oriente Próximo, el mundo clásico y la tradición judaica.

³⁵ Nos referimos al tema de la *Maestas Domini* acompañada del *Tetramorfos*, fundamentalmente.

³⁶ Hemos de citar especialmente las investigaciones de Dulce Ocón Alonso, sobre todo «El sello de Dios sobre la iglesia: Tímpanos con crismón en Navarra y Aragón», en *El tímpano románico. Imágenes, estructuras y audiencias* (Rocío Sánchez Ameijeiras y José Luis Senra Gabriel y Galán coords.), Santiago de Compostela, 2003, pp. 75-101, donde se recoge el fruto de sus anteriores investigaciones, además de abundante bibliografía y referencias a otros estudios sobre el tema. También a Juan Francisco Esteban Lorente, en trabajos como «Las inscripciones del tímpano de la catedral de Jaca», en *Artígrama*, 10, 1993, pp. 143-161.

Pero desde la victoria de Constantino con el signo de la cruz, *in hoc signum vinces*, el crismón se utilizó también para escenificar la *largitio pacis*, el acto solemne con el cual Cristo asegura la paz de la Iglesia después de las persecuciones³⁷. Cuando en 1063 el papa Alejandro II concede la primera indulgencia para los caballeros que lucharan en España contra la ocupación islámica, se establece un claro paralelismo con los mencionados tiempos heroicos. Urbano II mostraba su satisfacción, a partir de 1098³⁸, porque Sancho Ramírez se había entregado a la «extirpación del paganismo y a la propagación de la cristiandad». El crismón colocado en las puertas de las iglesias que se levantaban en los nuevos territorios recordaba la cruzada contra el Islam, además de significar su incorporación a la corona. Señala Dulce Ocón que las sedes episcopales restauradas en esas tierras recuperadas a los musulmanes colocaron este signo en los accesos de las catedrales correspondientes³⁹.

Poblet había sido fundado por el conde de Barcelona Ramón Berenguer IV en tierras recuperadas al Islam. Alfonso II el Casto, el hijo de la reina Petronila y el conde barcelonés, ratificó la incorporación del lugar a la Corona eligiendo sepultura en este monasterio⁴⁰. No sabemos si la presencia del crismón en el tímpano de la portada principal de la iglesia populetana tiene que ver directamente con ese antiguo simbolismo utilizado por la monarquía. Sí es evidente la relación formal. Con el de la catedral de Jaca en cuanto al número de brazos, ocho en total, y a la disposición de las letras alfa y omega como *pendilia*. E incluso por haber sido trabajado en una losa que no se corresponde en la parte superior con la forma curvada del tímpano. Tanto la guirnalda de tallos ondulantes y hojas⁴¹ que decoran el *clipeus* como las cuatro letras fueron reali-

³⁷ Dulce Ocón, *El sello...*, ob. cit., recuerda ejemplos en que la mano divina entrega a san Pedro el rútolu con el signo de Cristo, como el sarcófago de Leocadio del Museo Paleocristiano de Tarragona.

³⁸ A finales de 1088 o principios de 1089 el rey de Aragón Sancho Ramírez hacía efectiva la infeudación de su reino a la Santa Sede. Ver Antonio Durán Gudiol, *La Iglesia en Aragón durante los reinados de Sancho Ramírez y Pedro I (1062?-1104)*, Roma, 1962, pp. 26 y 52-53, citado por Dulce Ocón, p. 98.

³⁹ Hay que aclarar que el crismón que figura en el tímpano incrustado en el muro de la basílica del Pilar de Zaragoza posee un protagonismo muy distinto del de la catedral de Tarragona, mucho más pequeño y relegado al espacio que queda entre el arco de medio punto de la puerta que comunica el claustro con la iglesia y el plemento apuntado de la bóveda. A pesar de su deterioro, este crismón tarraconense mantiene el aspecto de *imago clipeata* que posee el de San Pedro el Viejo de Huesca además de ciertos detalles que lo relacionan con el de la Puerta de la Anunciata de la catedral de Lérida.

⁴⁰ San Juan de la Peña había sido el monasterio preferido por buena parte de la nobleza aragonesa. Ripoll, por la nobleza catalana. Alfonso II el Casto, como titular de la nueva Corona de Aragón, optó por Poblet, también un monasterio nuevo, alejado de cualquier precedente, para que descansaran sus restos mortales.

⁴¹ Esta guirnalda es muy semejante a la del crismón de la puerta de la iglesia en ruinas del monasterio cisterciense de El Bayo (Zaragoza), algunas de cuyas coincidencias con Poblet y Puilampa ya hemos señalado.

zadas con un cuidadoso preciosismo, un tipo de trabajo que encontramos en la zona tarraconense en la década de 1260⁴².

Sin embargo el artista de Poblet prescindió de cualquier otro símbolo o figura, pero escogió el Cordero. La representación del *Agnus Dei*, portador en este caso de la cruz de dos travesaños, que encontramos en ejemplos tan destacados como San Pedro el Viejo de Huesca y el sarcófago de Doña Sancha, parece reflejar la intención de incidir en la figura misma de Cristo como cordero del sacrificio.

Es muy posible que el crismón de Poblet no fuera realizado hasta la segunda mitad del siglo XIII. Quedaba ya muy lejano para los monjes, en esa época, el recuerdo de la cruzada frente al Islam. Pero vivían muy de cerca otra cruzada. Antes de 1200 la herejía albigense se había extendido por el sur de Francia. Para los cátaros era imposible que Dios, principio del bien, se hubiera encarnado. Negaban por tanto la naturaleza divina de Cristo, rechazaban la Iglesia jerárquica y calificaban de supersticiones los sacramentos y el ritual católico. Al menos dos abades de Poblet se vieron directamente implicados en ese asunto. Cuando el papa Inocencio III organizó la lucha contra los albigenses, confió la dirección de la misma al arzobispo de Narbona, prelatura a la que había accedido siendo abad de Cîteaux. No era otro que Arnaud Amaury⁴³, el mismo Arnau Amalric que había sido abad de Poblet entre 1196 y 1198⁴⁴. Uno de sus sucesores en el abadiato de Poblet que participaba también en la dirección de la cruzada, Pere de Curtacans, murió en extrañas circunstancias en 1214. La gran cantidad de estelas funerarias anónimas conservadas en el cementerio de laicos de Poblet con la cruz del Languedoc en relieve, podría ser un indicio más. El monasterio, en su lucha contra la herejía, habría acogido a quienes huían de los cátaros. De ser así, el crismón estaría destacando la doble naturaleza de Cristo y su cometido redentor.

Una vez terminada esta portada, pasó algún tiempo hasta la construcción del atrio o galilea. Se advierte una gran improvisación en esta obra, como si hubiera sido comenzada, abandonada y recuperada sucesivamente. Allí se conservan, entre otros monumentos funerarios, las tumbas de Jaime Sarroca y de Berenguer de Puigverd. Ambas estuvieron siempre en la galilea. Sarroca, obispo de Huesca y consejero del rey Jaime I, de quien era hijo natural, murió en 1289 en Poblet, donde había decidido ser enterrado. El señor de Puigverd falleció también en el

⁴² Pueden compararse con las inscripciones de las laudas funerarias conservadas en la capilla de Santa Tecla la Vieja, junto a la catedral de Tarragona. Las coincidencias más claras se dan con las de Maestro Margarit (+1262), Guillermo Vidal (+1266), Gerardo de Quinsach (+1266), Ramón de Milá (+1266) y Sancho de Casals (+1269). Ver Juan Serra Vilaró, *Santa Tecla la Vieja. La primitiva catedral de Tarragona*, Real Sociedad Arqueológica Tarraconense, Tarragona, 1960, pp. 254, 258, 260, 262 y 265. En esta última, la inscripción aparece coronada por un frontón presidido por el *Agnus Dei*.

⁴³ Anselme Dimier, *L'Art cistercien hors de France*, Sainte-Marie-de-la-Pierre-qui-vire, Zodiaque, col. La nuit des temps, 1971, p. 128.

⁴⁴ Agustí Altisent, ob. cit., p. 653, cita este abad en el Abadologio.

monasterio, aunque en 1298. Los dos habían hecho importantes donativos a la comunidad.

Jaime I había muerto en 1276. Su sucesor, Pedro III el Grande, no mostró el mismo interés por Poblet. Tanto él como Jaime II prefirieron Santes Creus, en cuya iglesia levantaron sus mausoleos. La pérdida del favor real perjudicó la obra de la iglesia populetana.

Ignoramos en qué momento se empezó la construcción del claustro. En la mención que hace Finestres a un legado de 1208 no se hace referencia a este hecho concreto, ni se menciona ninguna obra en Poblet. Tan sólo la entrega al abad y al convento de los diezmos de Menargues, sin especificar a qué fin debían ser destinados⁴⁵. A pesar de todo, en esa época el recinto del claustro ya estaría al menos planificado, antes de que se construyeran las galerías, de modo que las dependencias más urgentes no interfirieran en las que se levantarán con posterioridad y reservándose el espacio adecuado para todas ellas. En el lado norte, frente a las naves de la iglesia y en sentido perpendicular a ellas, se alzó el refectorio (fig. 5). Es un edificio rectangular, muy similar a los comedores de otros monasterios cistercienses. Poderosos muros, ventanas abocinadas y bóveda de cañón apuntado reforzada por fajones, que se apoyan en pilastras sobre ménsulas a media altura, como las de la nave central de la iglesia, que se realizaba a lo largo del siglo XIII⁴⁶. El refectorio y la nave central de la iglesia responden a un proyecto muy semejante, probablemente del mismo *magister operis*. Sin embargo las numerosas marcas de cantero, distintas de las del templo en su mayor parte, indican que los obreros fueron distintos. Ambas construcciones, la nave central de la iglesia y el refectorio, pudieron comenzarse al mismo tiempo, pero el comedor se terminaría antes. No falta el púlpito para el lector. Sus grandes proporciones preveían una comunidad muy numerosa.

Justo al lado del refectorio se encuentra la cocina, ahora algo transformada, que conserva el espacio y los muros originales, el pasaplato y una bóveda de crucería capialzada, en cuya clave discoidal se abriría el orificio para la salida de humos. Aunque este edificio podría pertenecer a la primera mitad del siglo XIII, su bóveda principal pudo construirse varias décadas más tarde, incluso a finales de la centuria, cuando encontramos en la catedral de Tarragona y otros monumentos importantes de la zona molduras y arcos de

⁴⁵ Se trata del testamento del conde Armengol VIII de Urgel, citado por Finestres, ob. cit., II, p. 202, sin decir a qué se destinaba su legado, noticia que Altisent, ob. cit., p. 166, recoge del mismo Finestres indicando que el legado era para la obra del claustro, sin aportar más fuentes.

⁴⁶ El aspecto románico del refectorio puede resultar engañoso. Es poco probable que su construcción se llevara a cabo en el último tercio del siglo XII, coincidiendo con la cabecera de la iglesia. Pero ese tipo de ménsulas las encontramos en la nave central de la iglesia, no en la cabecera, y la nave central pertenece, probablemente, al siglo XIII.

sección parecida⁴⁷. Así lo sugieren los nervios de sección poligonal y las ménsulas en forma de pirámide invertida en las que estos descansan. Su semejanza con la bóveda del crucero de la iglesia es evidente, aunque esta última parece ser anterior y habría servido de precedente. Un análisis minucioso de las marcas de cantero y de la técnica empleada para la construcción de esta bóveda de la cocina podría precisar si esta dependencia tuvo en origen una bóveda de cañón apuntado paralela al claustro que, más tarde, hubiera sido sustituida en su parte central por la de crucería que ahora vemos. De ser cierta esta hipótesis, la transformación se habría producido un poco antes de que se llevara a cabo la obra del dormitorio de monjes, pues las ménsulas de los fajones de la cocina resultan muy parecidas, aunque aparentemente más antiguas y sin decoración, a las del dormitorio. Los primeros datos conocidos sobre este último edificio se remontan a 1243.

La galería meridional del claustro, el templete del lavabo y la fachada de la sala capitular pudieron construirse en ese orden cronológico. La galería habría sido comenzada a partir del crucero de la iglesia y tangente a ésta, con la idea ya comentada en este mismo texto de servir de apoyo a la nave lateral correspondiente. Quedan aún, en el muro de la iglesia, las huellas de una bóveda de cañón rebajada que habría cubierto inicialmente esta panda. Una bóveda que sería sustituida más tarde por la de crucería gótica actual, quedando así unificada con las restantes galerías del claustro. Por la parte del jardín vemos el reflejo exterior de los arcos que corren en sentido longitudinal, arcos formeros apuntados decorados simplemente con una moldura. Bajo ellos, dobles ventanas con medio punto, sobre las habituales columnas y capiteles en los que predominan las hojas de lirio planas. En el último tramo hacia los pies, rebasado ya el punto en que se decidió prolongar más la galería, tanto el formero como las dos ventanas que alberga resultan menos esbeltos porque ocupan un espacio ligeramente más largo. Tampoco es igual el aparejo del muro, que se ve más irregular, ni las molduras, con detalles algo más evolucionados.

El templete de Poblet (fig. 7), como el de Santes Creus⁴⁸, es una pequeña obra maestra, resuelta de manera un tanto problemática⁴⁹. Su forzada alineación con los edificios de esa parte del claustro corrobora lo que indica su estilo, que

⁴⁷ El hecho de que no podamos de momento datar con precisión la bóveda del crucero hace necesario ser prudentes con la cronología de esta dependencia. Los arcos y molduras de este tipo corresponden en Tarragona a la década 1290-1300.

⁴⁸ César Martinell, «Els templets dels claustres de Santes Creus i de Poblet. Dues fases d'un mateix tipus», en *Miscellanea Populeta*, (Scriptorium Populeti, 1), Abadía de Poblet, 1966, pp. 187-207. Emma Liaño Martínez, «Cimborrios...», ob. cit., sobre la posible relación entre estos templetes y la génesis de los primeros cimborrios góticos en Cataluña.

⁴⁹ La publicación resultante de la restauración que se está llevando a cabo en este templete permitirá conocer esas curiosas soluciones y la problemática que plantean.

se construyó antes que el refectorio, cuya puerta no se abre en el centro de la fachada, sino casi en la esquina occidental, de manera anómala, para situarla frente al templete. Y, por supuesto, antes que la propia galería del claustro. De planta hexagonal, con abundante repertorio de columnas destinadas a todos y cada uno de los elementos de la parte alta, se cubre con una bóveda de tendencia cupuliforme sin ser una auténtica cúpula, adaptada en los ángulos mediante un ingenioso sistema, para definir el cual no disponemos en los diccionarios al uso de un término adecuado. Los tres poderosos nervios cruzados que refuerzan la bóveda le dan un falso aspecto de crucería gallonada. Los arcos del nivel intermedio no son apuntados, condicionados por la curiosa forma de esta bóveda, que guarda alguna relación con la del ábside de la iglesia, mientras que los nervios y la forma de colocar los sillares de los ángulos recuerdan la bóveda del crucero. Todo indica que se aprendía de las experiencias propias. Las aberturas romboidales en las enjutas de las ventanas dobles podrían responder más a razones estéticas y de iluminación que a una necesidad constructiva⁵⁰.

El último paso de esta evolución se encuentra en la fachada de la sala capitular (fig. 8). Se trataba aparentemente de mantener las formas de la única galería construida en el claustro, como se había hecho en el templete. Pero numerosos detalles, entre ellos la riqueza de molduras en impostas y arquivoltas, además de la decoración de los capiteles, nos sitúan ya en un momento bastante avanzado del siglo XIII como el resto de la sala.

Indudablemente esa parte oriental del claustro tenía una importancia capital para la vida monástica. Allí proyectaban levantar la sacristía, al lado de la iglesia, y a continuación la sala capitular, el locutorio de monjes jóvenes⁵¹ y las salas de monjes⁵², a lo largo de todo lo cual, y en el piso alto, se construiría el dormitorio mayor. Las obras, en ese orden y de abajo hasta arriba, comenzaron por la sacristía, un pequeño edificio cubierto con cañón apuntado que, según una costumbre habitual, fue también capilla privada del abad⁵³. Entre la escasa documentación conocida aparecen suficientes datos como para establecer una cronología aproximada. Y las recientes restauraciones han podido precisar la evolución, los problemas y numerosos detalles del conjunto⁵⁴. A la «obra del

⁵⁰ Se trata de una fórmula muy habitual en otros monasterios cistercienses de la época, usada incluso en el claustro de la catedral de Tarragona, que desde el punto de vista arquitectónico, no tanto en el ornamental, es muy semejante.

⁵¹ Ahora sirve de paso desde el claustro hacia la parte más interior de la clausura, además de acceso a la biblioteca.

⁵² En estas dos grandes salas se halla instalada actualmente la biblioteca.

⁵³ Del mismo modo las sacristías catedralicias también fueron usadas como capillas.

⁵⁴ M^a Rosa Barberà; Jorge Portal, «Rehabilitació a Poblet», en *TAG*, n^o 42, Ed. Col·legi d'Arquitectes Tècnics de Tarragona, junio, 2006. Íd., «Anàlisi històrica i constructiva de l'antic dormitori dels monjos», en *TAG*, n^o 43, Ed. Col·legi d'Arquitectes Tècnics de Tarragona, septiembre, 2006. Íd., «L'ofici de picapedrer al monestir de Poblet», en *TAG*, n^o 44, Ed. Col·legi d'Arquitectes Tècnics de Tarragona, diciembre,

dormitorio» se destinaba un legado del conde de Urgel en 1243⁵⁵, una expresión demasiado ambigua pues la obra del dormitorio está íntimamente ligada a las construcciones que tiene debajo. Más concreta resulta la cesión de ciertos diezmos y primicias hecha por el arzobispo de Tarragona Pedro de Albalade en 1247, «para la construcción de la sacristía, la sala capitular, el locutorio, el noviciado y el dormitorio»⁵⁶. En el documento se indican pues, exactamente, todas las dependencias de esa parte oriental del claustro dispuestas casi en un único bloque⁵⁷. Donaciones de 1246, 1248 y 1249 se refieren, respectivamente, a «la obra del capítulo y del claustro de los monjes», a «la obra del nuevo dormitorio de los monjes» y a «la obra del nuevo capítulo y del dormitorio de los monjes»⁵⁸. La sacristía ya estaba terminada en 1250, cuando se regalaba un cáliz de plata «para el servicio de la capilla que será hecha en la nueva sacristía» y se asignaba una cantidad para el sacerdote que celebraría una misa diaria «en la sacristía nueva»⁵⁹.

Todos los datos concuerdan en que esos edificios avanzaron con rapidez, aunque también planteaban sus propios retos. Tanto la sacristía como el locutorio y las salas de monjes, con sus gruesos muros, sus poderosos pilares y sus bóvedas ofrecían a priori una base sólida para un dormitorio de tan grandes dimensiones⁶⁰. No así la sala capitular. Su propia condición de sala de reuniones, la tradición de la planta centralizada para este tipo de dependencias y la delgadez de los soportes para no obstaculizar la visión de los asistentes convertía este edificio en el más frágil de todo el lado oriental. La pared de fondo, aunque bien reforzada lateralmente por la sacristía a un lado, y la caja de la escalera y el locutorio al otro, sobresale ampliamente del perímetro longitudinal del dormitorio, cuyo muro discurre en ese punto por encima de la sala, con el único apoyo de dos finos pilares. Para solventar el problema se lanzó en el muro del dormitorio un amplio arco de descarga, que propiciara el desliza-

2006. Íd., «Marques de picapedrer i la construcció del dormitori dels monjos del monestir de Poblet», en *TAG*, nº 48, Ed. Col·legi d'Arquitectes Tècnics de Tarragona, diciembre 2007. Íd., *Poblet. Cuando en los monasterios se cortaba la piedra*, Ed. Colegio de Arquitectos Técnicos de Tarragona (en prensa).

⁵⁵ Según Altisent, ob. cit., p. 163, que cita a Finestres, aún no se había hecho efectivo este legado en 1262.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ El término noviciado hace referencia, según se cree, a la nave que pasó muy pronto a ser sala de monjes y que a continuación fue ampliada con otra de dimensiones similares, a un nivel algo inferior. Ambas son actualmente biblioteca.

⁵⁸ Altisent, ob. cit., pp. 163-164.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 164.

⁶⁰ El espacio de cada una de las salas de monjes se dividió en dos naves, con sus correspondientes bóvedas de crucería, formadas por arcos recios, de sección cuadrada, en los que no se aprecian concesiones a lo superfluo, buscando solamente la estabilidad. El desconocimiento de las características del subsuelo provocó problemas de asentamiento ya en el momento de la construcción, y soluciones de emergencia para resolverlos. También se vieron afectadas en alguna medida por otros factores, terremoto incluido. Ver citas en nota 54.

miento de los pesos lateralmente, en ambos sentidos, evitando el desplome vertical en la zona más débil de la sala inferior.

Halladas, pues, las soluciones técnicas para estas obras que dependían íntimamente unas de otras, el capítulo y el dormitorio resultaron ser las más espectaculares. Las elegantes bóvedas góticas de la sala capitular (fig. 10), sus esbeltos pilares octogonales donde convergen los arcos moldurados, los capiteles decorados con una finura que parece derivar de la eboraria o las claves claramente relacionadas con algunos escultores de la catedral de Tarragona, convierten este edificio, de dimensiones hasta cierto punto modestas, en el primer salón suntuoso, de carácter casi palacial, de los construidos hasta entonces en el monasterio.

Muy distinto es el dormitorio (fig. 9). Una inmensa nave de equilibradas proporciones con una sucesión de arcos diafragma, sobre los que descansa una cubierta de madera a doble vertiente. Se trata de una tipología muy frecuente en el área tarraconense. Algo derivado directamente de la arquitectura doméstica, además de ser extraordinariamente funcional, pues permite una continua ampliación mientras haya espacio disponible, con la simple adición de más arcadas y sobre ellas la correspondiente techumbre. Pero el dormitorio de Poblet desborda cualquier aspecto meramente funcional para convertirse en una construcción emblemática. De acuerdo con la norma de san Benito, los dormitorios monásticos eran salas diáfanas, sin compartimentar⁶¹ y bien ventiladas. Generalmente austeras. En el caso de Poblet destaca la perfección arquitectónica y la delicada decoración escultórica de las ménsulas.

En la visita de 1298, el visitador de la orden consideraba necesario reparar las cubiertas del dormitorio, además de las de la iglesia, la galilea o atrio de la misma y otras dependencias que lo requirieran. No es extraño que ya hubiera zonas deterioradas si se tiene en cuenta la envergadura de lo construido. En cualquier caso, parece que estas dependencias estaban terminadas. No así el claustro, mencionado también por el visitador en 1300 y en 1302. Prohibía en concreto que se dedicasen esfuerzos a ninguna obra, «excepto la obra del claustro ya empezada». Buena parte de las galerías estaba ya cubierta y en funcionamiento. En especial las utilizadas por los monjes, es decir la más antigua al lado de la iglesia, la del refectorio y la de la sala capitular, que había necesitado una adaptación para salvar en el ángulo el encuentro con la galería románica⁶². Más retrasada se encontraría la parte occidental del claustro, todavía por acabar, junto a los edificios destinados a los conversos. Se trata de las dos grandes salas próximas a la entrada principal del monasterio, con acceso desde el

⁶¹ El dormitorio de Poblet no tuvo celdas individuales hasta el siglo XVI, construidas por el abad Pedro Caixal.

⁶² En la visita de 1300 se menciona que «los monjes se pasean por el claustro». Altisent, ob. cit., pp. 166-167.

llamado atrio del abad Copons. Sobre una de ellas, durante largo tiempo utilizada como bodega, también se construyó un piso alto, la denominada sala del abad Mengucho, actualmente dedicada a museo. Encima de la otra, que ha tenido diferentes funciones, se halla el cuerpo principal del palacio real de Martín I el Humano.

Desde la llegada de los monjes a mediados del siglo XII, el monasterio de Poblet había permanecido en plena ebullición constructiva hasta finales del XIII. Los primeros edificios fueron románicos. Pero la inercia de esta corriente artística se mantuvo a lo largo del siglo XIII, aun alternando con las primeras experiencias del Gótico, siempre que se consideró necesario, como es el caso del refectorio y de la nave central de la iglesia, o simplemente por funcionalidad y abaratamiento de costes. Eso pudo ocurrir con el hospital de pobres y peregrinos que había a la entrada del monasterio, cuyo único y maltratado vestigio se encuentra en la capilla de santa Catalina⁶³.

La apuesta definitiva por las soluciones propias del nuevo estilo se realiza con el acceso al abadiato de Ponce de Copons en 1316. No sólo en lo constructivo. Fundamentalmente en el concepto mismo de la belleza. Lejos quedaban ya las enardecidas quejas de san Bernardo y las reticencias de la orden. Copons contó desde 1340 con un excepcional aliado: Pedro IV el Ceremonioso. El rey de Aragón deseaba convertir a Poblet en panteón de la monarquía, mantener el ejemplo de Alfonso II el Casto, primer titular de la Corona de Aragón unida, y de Jaime I el Conquistador, que por decisión propia habían sido enterrados en Poblet. Y, a la inversa, al abad le interesaba ese prestigio y la amistad real.

En Poblet se había impuesto el Gótico de la mano de los artistas áulicos.

LA CATEDRAL DE TARRAGONA

Aunque san Olegario, obispo entonces de Barcelona, fue nombrado primer arzobispo de la Tarragona recién conquistada en 1119, es más que probable que no se instalara en la ciudad. La situación era todavía tan inestable, que san Olegario vivió habitualmente en Barcelona, ciudad donde murió y donde tiene su sepulcro en la catedral. El primero que fijó su residencia en la antigua

⁶³ Se trataba de una nave de arcos apuntados de piedra con cubierta a dos aguas, obra del siglo XIII, rehecha o ampliada en esa misma centuria, para cuyo servicio se levantó la capilla adjunta de Santa Catalina. El conjunto ha sido destruido y la capilla, con su porche, ha quedado desfigurada por una construcción moderna. Ver Emma Liaño Martínez, «Arquitectura hospitalaria en la Cataluña medieval: El hospital de pobres de Poblet y el proyecto de San Marçal de Montblanc», en *Actas de la I Jornada d'Història de la Medicina Tarraconense*, Tarragona, 1989.

Tarraco y que se esforzó por reorganizar la sede episcopal fue Bernardo de Tord. Le acompañaba un grupo de canónigos procedentes de la abadía de San Rufo, de la ciudad francesa de Aviñón. Su nombre se menciona en 1151, una fecha significativa pues acababan de caer en poder de los cristianos Tortosa y Lérida, dos enclaves que resultaban vitales para acceder al resto de la Corona de Aragón y al Ebro por el sur y por el noroeste. Pero es en 1154 cuando Bernardo de Tord redacta sus normas u «ordenaciones» para la vida de los capitulares de Tarragona⁶⁴. Es evidente que comenzaban a instalarse.

Los canónigos se establecieron en la parte más alta, desde donde se dominaba la ciudad y el mar. En ese documento de 1154 se menciona una capilla en dos niveles para uso diario y la iglesia de Santa Tecla, que sería sin duda el antiguo edificio romano utilizado por los primeros cristianos de la ciudad cuando el emperador Constantino dio libertad al cristianismo. En este último debían celebrarse, por indicación del arzobispo, la misa de los domingos, las fiestas de precepto, los concilios y las consagraciones episcopales. Se habla también de una fortaleza en la que los canónigos tenían que distribuir el comedor o refectorio, la sala capitular, el granero y la bodega. Todo ello se encontraba junto a la catedral actual (fig. 11), que aún no se había comenzado.

El arzobispo y su reducido número de compañeros habían escogido una serie de construcciones romanas con un extenso recinto cuadrangular donde habían previsto situar el claustro. Los límites de este recinto condicionaron totalmente, y desde el primer momento, la evolución de las obras de la catedral⁶⁵. Las primeras noticias sobre la catedral hablan de los preparativos. De la

⁶⁴ Muchos de los documentos fundamentales para conocer la historia de las catedrales españolas fueron sacados a la luz por el P. Villanueva. Entre ellos se encuentran los datos sobre estas «Ordenaciones», testamentos de arzobispos, etc. Ver para Tarragona J. Villanueva, *Viaje literario a las iglesias de España*, tomo XIX (Viaje a Barcelona y Tarragona), Madrid, Real Academia de la Historia, 1851. También puede encontrarse abundante información en: J. Blanch, *Arxiepiscopologi de la Santa Església Metropolitana i Primada de Tarragona*, vol. 1, Tarragona, Agrupació de Bibliòfils de Tarragona, 1951; Sanç Capdevila, *La Seu de Tarragona. Notes històriques sobre la construcció, el tresor, els artistes, els capitulars*, Barcelona, Biblioteca Balmes, 1935; Emili Morera Llauredó, *Memoria o descripció històrico-artística de la Santa Iglesia Catedral de Tarragona*, Tarragona, 1903; J. Serra Vilaró, *Santa Tecla la Vieja*, Tarragona, Real Sociedad Arqueológica Tarraconense, 1960.

⁶⁵ Ésta es la opinión mantenida por la autora de este trabajo desde su Tesis Doctoral (*Arquitectura gótica en la provincia de Tarragona. Campo de Tarragona y Conca de Barberà*), defendida en 1977 en la Universidad de Barcelona, opinión publicada en varias ocasiones. La teoría ha quedado confirmada recientemente, al encontrarse buena parte de los muros romanos que rodean el claustro, con motivo de las obras que se están realizando en los últimos años en las casas viejas de los canónigos. Ver Emma Liaño Martínez, *Arquitectura gótica en la provincia de Tarragona*, Resumen de Tesis Doctoral, Universidad de Barcelona, 1980; Íd., *Inventario artístico de Tarragona y su provincia*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, vol. III; Íd., «Las capillas góticas de Santa Tecla y San Pablo en Tarragona», en *Universitas Tarraconensis*, III, Tarragona, 1979-80, pp. 125-150; Íd., «Tarragona: Catedral», *Cataluña 1*, col. La España Gótica, Madrid, Encuentro, 1987, pp. 95-138; Íd., «La catedral de Tarragona», en *L'Art Gòtic a Catalunya. Arquitectura*, I, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2002, pp. 63-74.

recaudación de fondos que se hacía de muy diversas maneras y tenía un importante empuje en legados testamentarios como el de Pedro de Queralt, que dejaba en 1166 mil sueldos de los dos mil que le debía el obispo de Barcelona. Es muy posible que, una vez muerto, esa cantidad no fuera realmente ingresada. Más concreto en sus términos, y más directo, es el testamento del arzobispo de Tarragona Hugo de Cervelló, fallecido en 1171. En el texto se refleja el inminente comienzo de las obras: *ad opus ecclesiae incipiendum*, para empezar la obra de la iglesia. De la lectura cuidadosa de este documento se deducen diferentes aportaciones. Unos restos de cantidades mayores, que se dedicarían a la construcción catedralicia. La suma de mil maravedís, citada de manera habitual, aunque sin analizar adecuadamente, en la mayor parte de las publicaciones sobre el tema, no se ofrecía íntegra y sólo la mitad de la parte ofrecida correspondía a la iglesia, dándose la otra parte para las dependencias canónicas. Tampoco parece probable que se recuperara la considerable cifra de dos mil áureos que adeudaban al arzobispo los templarios de Montpellier. Y finalmente, sí es significativo el dato de ofrecer su personal, las mulas, la mitad del pan y del vino y otras cosas útiles, síntoma claro del interés del difunto por dar un impulso definitivo a la construcción, que todavía contaba con escasos recursos materiales.

Las obras se empezaron en una fecha imprecisa, muy próxima a ese acontecimiento de 1171. Desconocemos quién fue primer maestro ni cuál era exactamente el proyecto inicial, vinculado aún al estilo románico. No es posible que se pensara entonces en un edificio de las dimensiones del actual, ni tampoco con ese amplio crucero y tantos ábsides. En ese caso se habría previsto el espacio necesario para los mismos. Pero un simple análisis de la planta permite apreciar el obstáculo que representó la presencia del recinto donde se ubicó el claustro, así como el antiguo refectorio del siglo XII para el desarrollo simétrico de todo el conjunto. Entra dentro de lo aceptable que se pensara al principio en levantar una sola nave, amplia y lujosa como lo marca el ábside central, aunque más adelante se ampliara el proyecto.

El ábside mayor (fig. 12) se alzó semicircular, rematado por un camino de ronda y cinco matacanes, como una poderosa torre de defensa. Las ventanas que debían iluminar su interior se situaron altas para dificultar el acceso del enemigo ante un posible ataque, rasgadas en la bóveda de cuarto de esfera en vez de en el muro que la sustenta y, sólo años más tarde, se atrevieron a abrir más abajo otras tres, pues los documentos de la época hablan de los sarracenos y de los piratas que llegaban por mar⁶⁶. Junto con este ábside se construyó la sacristía adyacente con sus propias ventanas, antes de que se hicieran las

⁶⁶ Estas fueron algunas de las razones que impulsaron a Jaime I para llevar a cabo la conquista de Mallorca.

galerías actuales del claustro en el recinto romano que utilizarían provisionalmente como tal, de modo que con las bóvedas del mismo se interceptaron estas aberturas y fue necesario abrir otras, a un nivel inferior, en el siglo xvi.

El arco de triunfo de este ábside indica que tenían la intención de cubrir la nave con bóveda de cañón apuntado (fig. 13), de tradición tardorrománica, sin emplear aún las bóvedas de crucería que se utilizaban desde la primera mitad del siglo xii en el Gótico francés. Se levantaron, incluso, los muros del tramo de la nave próximo al ábside, donde todo parece indicar que se pretendía situar una entrada. Una puerta cercana a la cabecera, de considerables proporciones, sobre la cual ya se había realizado una ventana circular que aún se conserva, además del tejazoz exterior, a modo de marquesina. De ser así, esta puerta habría quedado finalmente sin realizar, a causa de un cambio de proyecto. Se trata del muro del presbiterio en el que se encuentra el monumento funerario del arzobispo Juan de Aragón, llevado a cabo en torno a 1337 debajo del habitáculo donde se había colocado la reliquia del brazo de santa Tecla. En el lado opuesto se había previsto una salida hacia el claustro.

El cambio de proyecto requería levantar dos ábsides laterales –las actuales capillas de San Olegario y Santa María de los Sastres– dispuestos de manera escalonada respecto al ábside central, a causa, como siempre, de otras construcciones ya realizadas en el lado del evangelio, en este caso la sacristía y por supuesto el perímetro de esa parte del *temenos*, el recinto romano reservado como claustro. Los dos ábsides tenían entonces idéntica forma semicircular y sendos tramos delanteros, que se cubrieron con bóvedas de crucería gótica, todavía poco evolucionadas. Los nervios de estas bóvedas tienen sección circular y descansan en capiteles con piñas colgantes, como algunos en la galería más antigua del claustro de la abadía cisterciense femenina de Vallbona de las Monjas.

Ciertamente las relaciones artísticas entre los diferentes puntos de la Corona de Aragón fueron intensas en las primeras décadas del siglo xiii. Nervios de una tipología semejante se utilizaron en las naves laterales y la girola de la iglesia de Santa María de Poblet, sin ornamentación alguna. Y prácticamente idénticos a los que mencionamos de la catedral, en las bóvedas del crucero impropio de la antigua iglesia monástica de Santa María, en Santa Cruz de La Serós, en el Pirineo aragonés. El aspecto de todas estas bóvedas recuerda el de las bóvedas de arista reforzadas con arcos cruzados, posible precedente de la crucería gótica, pero es difícil averiguar en ellas el grado de implicación entre los nervios y los correspondientes plementos. Todavía es posible encontrar más puntos en común, pues tanto en Tarragona como en Santa Cruz se proyectaron sobre estas bóvedas sendos campanarios. E, incluso, en la cámara elevada sobre la nave de la abadía oscense, el *arcisterium* que da paso a la torre, con sus exedras semejantes a las de la sala principal del monumento paleocristiano de

Centcelles, junto a Tarragona, los arcos que refuerzan la cúpula tienen su réplica en los del claustro de la catedral tarraconense⁶⁷.

Algunos de los prelados que ocuparon en esa época la sede episcopal de Huesca pasaron antes por tierras tarraconenses. Ricardo, redactor de la regla de las monjas de Sijena, había sido arcediano de la catedral de Tarragona. Su predecesor, Esteban de Sanmartín, que fundó Casbas, accedió al episcopado siendo abad de Poblet. Y seguramente fue monje de este mismo monasterio García de Gudal, titular de la cátedra oscense entre 1201 y 1236⁶⁸. Estilísticamente, los elementos que comentamos coincidirían en el tiempo con el controvertido García de Gudal, quien mantuvo con Santa Cruz de La Serós unos vínculos tan estrechos que sobrepasaron con creces los límites de su competencia pastoral.

En ese momento se abandonaría en Tarragona, por arcaica, la idea de cubrir la nave central con bóveda de cañón y se utilizaron decididamente las bóvedas de crucería, para lo cual fueron precisas ciertas adaptaciones en la parte realizada con anterioridad. La más interesante de estas adaptaciones tendría como objetivos lograr una mayor altura para el arranque de las bóvedas y la disposición adecuada de los elementos ya existentes en los soportes, con la intención de apoyar en ellos los nervios o arcos cruzados. El primero de estos objetivos se resolvió mediante la colocación de un segundo piso de columnas en los pilares. Una solución de gran efecto estético, imitada probablemente de la superposición de órdenes habitual en la arquitectura romana, tan abundante y tan próxima entre las ruinas de la antigua Tarraco. La idea había sido realizada con notable éxito en lugares como la iglesia de Sant Pere de Rodas o algunas catedrales románicas de Italia, entre otros ejemplos. En Tarragona, esta solución se mantuvo únicamente hasta la parte del crucero más cercana a la cabecera. De ahí en adelante, los pilares se hicieron de abajo arriba con la altura total necesaria. De este modo se marcaba la parte de los muros construida antes de que se decidiera la colocación de bóvedas de crucería, en lugar de cañón apuntado, en la nave central de la catedral. La consecución del segundo objetivo fue menos compleja. El arco de triunfo del ábside mayor se había decorado con una gruesa arquivolta de sección circular. Todo parece indicar que se pensaba aplicar a los diferentes arcos fajones de la nave un tratamiento semejante. Es decir, una arquivolta del mismo tipo a cada lado, apoyada en columnas de su mismo diámetro que se alojaban en los codillos de los pilares. Estas

⁶⁷ Emma Liaño Martínez, «Arquitectura gótica», *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval*, Jaca y Huesca, catálogo de exposición, 1993, pp. 158-159.

⁶⁸ Sobre estos y otros personajes relacionados con el tema, en el siglo XIII, Antonio Durán Gudiol, «García Gudal, obispo de Huesca y Jaca (1201-1236, +1240)», *Hispania Sacra* 12, 1959, pp. 291-331. Id., «L'abat de Poblet Esteve de Sanmartí, vispe d'Oscà (1165-1186)», *Miscelánea Populeтана*, 1966, pp. 23-50. Id., *Historia de la catedral de Huesca*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1191.

columnas de los codillos fueron finalmente utilizadas para recibir los nervios de la crucería gótica, quedando los arcos fajones y formeros sin el complemento de las arquivoltas correspondientes.

Quedaba así configurado en la catedral de Tarragona un tipo de pilar cruciforme, con parejas de medias columnas adosadas a cada una de sus cuatro caras principales y columnas completas de menor radio en sus cuatro codillos (fig. 14). Esta tipología se repite, aunque más evolucionada, en la catedral de Lérida y, fuera de la Corona de Aragón, en las catedrales de Tudela y Sigüenza, entre otros monumentos de interés⁶⁹. Curiosamente no suele ser tomada en cuenta la posibilidad de ejemplos anteriores al siglo XII, que pudieron haber servido de precedente en el caso de esta costumbre de adosar dobles columnas. Aunque no conocemos las soluciones adoptadas en las iglesias desaparecidas, sí encontramos en el Alto Aragón casos interesantísimos que han sobrevivido hasta nuestros días. En concreto, San Pedro de Lárrede y San Juan de Busa, en la comarca del Serrablo. La planta de Lárrede ofrece, como ya señalaron Ángel Canellas y Ángel San Vicente, una gran semejanza con Santa Cruz de La Serós⁷⁰.

En el tramo previo a la capilla de los Sastres se abrió la puerta de salida al claustro, que debía tener encima una torre cuya obra, finalmente, no prosperó. En el de San Olegario, se colocó otra puerta, bajo la torre campanario definitivo, que fue edificado en varias etapas.

Las obras de la iglesia transcurrían lentamente por falta de recursos. Los arzobispos imponían gabelas a los habitantes de la ciudad y su *territorium*, que provocaban las protestas de los contribuyentes, hasta que en 1214 se resolvió que la cuantía de las aportaciones fuera voluntaria, es decir muy escasa.

Como era habitual en la construcción de las iglesias medievales, los trabajos continuaron hacia los pies del templo. A juzgar por las marcas de cantero, una vez decidida la ampliación del proyecto inicial, se realizaron los cimientos de una gran cantidad de pilares con sus basas correspondientes, hasta alcanzar la mayor parte del crucero, cuya forma será descrita y comentada más adelante. Destaca en especial una letra S de gran tamaño que, si no formara parte de elementos claramente medievales, podría confundirse con una inscripción romana. Esa misma letra se encuentra en la única ventana visible desde el interior, de

⁶⁹ Este grupo de catedrales formaría parte de la denominada «Escuela hispano-languedociana», vinculada a otros templos del sur de Francia, entre ellos los de las abadías cistercienses de Fontfroide, de donde procedían los monjes fundadores de Poblet, y Flaran. Fernando Chueca Goitia, en su *Historia de la Arquitectura española. Edad Antigua y Edad Media*, Madrid, Dossat, 1965, p. 297, incluye, en el correspondiente apartado, un «Mapa de las Iglesias de los siglos XII a XIII que tienen pilares con dobles columnas en sus frentes».

⁷⁰ Ángel Canellas y Ángel San Vicente, *Aragon Roman*, Sainte-Marie de la Pierre-qui-vire, Zodiaque, 1971.

las tres que se abrieron en la parte baja del hemiciclo absidal en el siglo XIII. Formalmente las ventanas son similares a las empleadas en esa época en los monasterios del Cister, aunque realizadas en mármol.

Entretanto, la obra del claustro y las adaptaciones de las dependencias canónicas, que por entonces contaban con fondos propios, parece que avanzaban con mayor rapidez. Era la época en que el arzobispo Ramón de Rocabertí mantenía una estrecha amistad con el rey Pedro el Católico, al contrario que su predecesor con el rey Alfonso el Casto⁷¹, y ese buen entendimiento pudo favorecer la entrada de recursos. El claustro cumplía en la catedral una función semejante a la de los claustros monásticos. Los canónigos también vivían en comunidad, con la sala capitular para las reuniones, comedor, cocina, y demás dependencias comunes, como se ha explicado anteriormente, aunque siempre disfrutaron de mayor independencia y libertad de movimiento que los monjes, hasta que a finales del siglo XVI se les permitió vivir por sus medios fuera del recinto catedralicio.

La construcción del claustro se prolongó, desde poco antes de 1200, durante varias décadas del siglo XIII. Las galerías se cubrieron con bóvedas de crucería, habituales en el Gótico, con tres ventanales triples por tramo, hacia el jardín central (fig. 15). En la decoración del mismo trabajó una considerable cantidad de artistas anónimos. Hay en una parte de los capiteles temas historiados, con fórmulas propias del Románico a pesar de la época. Sus historias se refieren al Antiguo y al Nuevo Testamento, e incluyen escenas del Génesis, episodios de Noé, de la vida y Pasión de Cristo, sin olvidar alusiones a santos protectores, como el ciclo dedicado a san Nicolás de Bari, de quien era muy devoto el rey Alfonso el Casto. En otros puntos predominan los temas vegetales y animalísticos o bien las hojas de lirio planas tan utilizadas en los monasterios del Cister. La decoración esculpida alcanza también las claves de bóveda, las ménsulas donde se apoyan los arcos en los muros laterales y los cimacios de las columnas, por encima de los capiteles. En ellos se encuentran desde el menologio o calendario donde se reflejan las tareas agrícolas que se realizan a lo largo del año hasta fábulas ejemplarizantes protagonizadas por animales, como la de las ratas dispuestas a enterrar al astuto gato que se finge muerto para acabar devorándolas, en una columna muy próxima a la puerta por donde se accede desde el claustro a la catedral. A pesar de esta riqueza decorativa, no parece que haya una unidad total en el programa iconográfico.

⁷¹ Alfonso II el Casto falleció en Perpiñán el 25 de abril de 1196. Allí había otorgado testamento en diciembre de 1194, publicado posteriormente en el altar de Santa Magdalena de Zaragoza. Según la transcripción de este documento publicada por Próspero de Bofarull y Mascaró en *Los Condes de Barcelona vindicados*, Barcelona, 1836, tomo 2, p. 221, el monarca dejó a *Sancto Nicolao de Bar unum calicem et turibulum de octo marchis argenti et pixidem unius marcha*.

Por la parte del jardín, el remate de los muros se decoró con pequeños arcos lobulados. Se trata de un tipo de ornamentación de origen islámico, que se incorporó en esa época a la temática ornamental cristiana, imitando la existente en otros lugares de la Corona de Aragón, como el palacio musulmán de La Aljafería de Zaragoza, en todo su esplendor entonces, que formaba parte de las residencias reales desde la reconquista de la ciudad por Alfonso I el Batallador en 1118. Allí se celebraron las fiestas de la coronación del rey desde 1207.

En el extremo del claustro donde acaba la sacristía se encuentra parte de los edificios entregados a los primeros canónigos por el arzobispo Bernardo de Tord. Uno de ellos podría ser una maciza construcción cuadrangular identificable, tal vez, con la fortaleza mencionada en el documento de 1154. En sus poderosos muros se aprecian huellas de una división en pisos, así como de diferentes intervenciones. Los canónigos acondicionaron parte de este espacio para sala capitular y ahora forma parte de las instalaciones del Museo Diocesano. Un amplio arco de descarga cobija la fachada de la sala capitular que mira al claustro. Es una fachada de aspecto similar a las monásticas, con la puerta flanqueada por ventanales, que condicionó en su día las dos bóvedas correspondientes de la galería del claustro. El arco fajón de esta galería tuvo que ser desviado lateralmente para evitar el hueco de la puerta, de modo que terminó apoyado entre la puerta y la ventana. En 1330 el arzobispo concedió permiso para derribar el muro de fondo de la sala capitular y construir allí una capilla, en terrenos del cementerio, dedicada al Corpus Christi, una obra plenamente gótica de gran interés, financiada por la familia Rocabertí, cuyos escudos se reparten por diferentes puntos de la misma.

La pequeña puerta románica que se conserva en ese ángulo del claustro conducía al dormitorio de los canónigos. Este edificio se encontraba a un nivel más alto, tal como manda el terreno, en la actual calle de San Pablo. De ese modo, los canónigos podían comunicarse fácilmente con el piso alto del edificio desde el dormitorio, y desde las galerías del claustro con la planta baja, donde se instaló finalmente la sala capitular. El conjunto recibió una cubierta con bóveda de cañón apuntado. No es extraño que, con esas diferencias de nivel, el arzobispo se refiriera en 1154 a una «capilla inferior y superior para uso diario».

En el otro extremo de esa misma galería del claustro tangente a la iglesia, se produjo una desviación semejante de los elementos de la bóveda, aunque de mayor envergadura porque afectó incluso a las arcadas del jardín, en los dos primeros tramos frente a la puerta que comunica con la catedral. Algunas marcas de cantero de estas arcadas del claustro coinciden con otras de los pilares del crucero de la catedral. Es decir, que el crucero se estaba construyendo a la vez que se adaptaba la galería del claustro a la amplitud de la puerta de acceso a la iglesia, cuyas dimensiones rebasaban la anchura inicialmente prevista.

Esta puerta (fig. 16) plantea una de las incógnitas más interesantes de la catedral. Todo indica que no se encuentra en el lugar para el que había sido destinada. Que se adaptó a este sitio y que para ello fue preciso rebajar su altura. A pesar del arco de medio punto y de que el estilo corresponde todavía al Románico, es una obra tardía, realizada al menos hacia 1230. Totalmente de mármol, ofrece en sus relieves los temas que resumen los principios fundamentales del cristianismo. En la base de la columna del parteluz se retuercen las serpientes, símbolo del pecado. En el capitel se relata la llegada del Mesías y su reconocimiento, con las escenas de la Natividad, los Magos ante Herodes y la Adoración de los Reyes, episodio espléndidamente resuelto que ocupa dos de las caras del capitel. En uno de los dos únicos capiteles historiados de las jambas se representó el Sueño de los Magos, con el aviso del ángel para que no descubrieran ante Herodes dónde se encontraba el Mesías, de modo que pudiera llevar a cabo su cometido redentor. En el otro, la Resurrección, simplificada en el momento en que se acercan las Santas Mujeres al sepulcro y lo encuentran vacío, de acuerdo con la versión de la *Visitatio Sepulchri*⁷². Y, finalmente, aparece en el tímpano la *Maestas Domini*, Cristo en Majestad, según el relato del Apocalipsis. El resto de los capiteles constituye un magnífico ejemplo de influencia clásica. El maestro anónimo que realizó este conjunto pudo haberse inspirado directamente en obras conservadas entre los restos de la antigua Tarraco⁷³.

Es evidente que esa puerta era demasiado grande para el lugar que ocupa. Resulta menos claro averiguar de dónde procede. Se ha querido situar en la antigua basílica paleocristiana, como puerta principal de la seo anterior a la actual, sin que la teoría parezca aceptable pues retrasaría en exceso la inauguración de la nueva seo, en la cual pudo producirse ya una consagración provisional, sólo para poder celebrar las funciones religiosas en la cabecera, hacia 1230. Hay, sin embargo, un sitio para el que pudo estar destinada y es bajo el óculo del muro lateral del presbiterio, claro indicio de que pensaban abrir una portada, donde finalmente fue colocado el sepulcro del arzobispo Juan de Aragón. No se conocen datos concretos al respecto.

Desde el punto donde estuvo el dormitorio, la inclinación del suelo ya no cambia demasiado hasta la muralla. En esa zona bien resguardada, detrás del claustro y al amparo de los muros romanos, estuvieron las dependencias para los canónigos ancianos y enfermos. De ellas sólo queda en buen estado la capilla de

⁷² Emma Liaño Martínez, «Escultura medieval y teatro religioso. La catedral de Tarragona», *Xiloca. Homenaje a Santiago Sebastián*, 2, Centro de Estudios del Jiloca, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, pp. 155-169.

⁷³ Los capiteles de esta portada comparten con algunos de los sarcófagos del Museo Paleocristiano de Tarragona el gusto por el uso del trépano y por el volumen. Es el caso del llamado «Sarcófago del Lector». Igualmente el «Sarcófago de los leones», donde, además, la figura central guarda gran semejanza con la *Maestas Domini* del tímpano.

San Pablo (fig. 17), en el patio del edificio del antiguo Seminario. Es una construcción excepcional. Rectangular, de reducido tamaño y con sólo dos tramos en su interior, la capilla ofrece una síntesis entre la tradición clásica y la arquitectura medieval del momento, con un margen para el exotismo ornamental. Digna de especial mención es su fachada principal. La puerta posee un dintel dovelado, de fuerte inspiración romana, en vez del típico arco propio de la época. Encima se abrió una ventana circular que permite la entrada de luz, además de aligerar el peso que podía recaer, en caso contrario, sobre el hueco de la puerta. Los dinteles dovelados, con arcos de descarga sobre los mismos, abundan en las construcciones romanas que se han conservado en el conjunto catedralicio.

Aparentemente, el arquitecto no se planteó en esta pequeña iglesia grandes novedades. Los muros macizos y las pequeñas ventanas con arco de medio punto parecen situarnos en pleno estilo románico. Sin embargo, la manera que tuvo de articular las bóvedas, para que los empujes de los nervios cruzados de los dos tramos quedaran perfectamente contrarrestados por los contrafuertes de las esquinas, indica que era un buen conocedor de los hallazgos técnicos propios del Gótico. Si a ello se añade el remate de las fachadas con arcuaciones ciegas lobuladas, como las que se encuentran en los muros exteriores del claustro, y que la forma de los arcos y de los contrafuertes también coincide, es fácil pensar que la obra del claustro fue el precedente directo y, en parte contemporáneo, de la capilla de San Pablo, de la capilla de Santa Tecla la Vieja, a escasos metros de ésta, e incluso del propio cimborrio de la catedral. Sabemos que en 1233 existía el cargo de canónigo enfermero. Un año después se habla del capellán de San Pablo. Todo hace suponer que la capilla estaba construida.

Los orígenes de la capilla de Santa Tecla la Vieja no se deben a una necesidad de atención espiritual de los canónigos, como es el caso de San Pablo, sino probablemente a la devoción de un arzobispo, que la mandó construir para albergar su monumento funerario. Se encuentra en la esquina de la calle de San Pablo, en el jardín de la catedral. Aunque la zona ha sido muy transformada desde la Edad Media, allí estaba probablemente el edificio romano, utilizado como basílica de Santa Tecla en tiempos de los primeros cristianos, que fue entregado a los canónigos en 1154. Cuando la nueva catedral sustituyó en el culto a la vieja basílica, ésta pasó a llamarse Santa Tecla la Vieja, pues ambas tuvieron la misma advocación. Dada la lentitud con que se desarrollaron las obras catedralicias, hay que pensar que la antigua basílica permaneció en uso hasta que pudieran celebrarse las funciones religiosas en la cabecera de la otra, probablemente hacia 1230, y que no se derribó por completo mientras no se dispuso de suficiente espacio construido como para prescindir de ella. Al lado mismo, o muy cerca, de la basílica de Santa Tecla la Vieja se construyó esta capilla funeraria. Y, al ser sustituida la basílica por la nueva catedral, la capilla tomó el nombre de la basílica, de modo que pasó a llamarse también Santa Tecla la Vieja.

Santa Tecla la Vieja está menos relacionada que San Pablo con la obra del claustro. Pero ambas tienen la misma planta rectangular, un sistema parecido de contrafuertes y se cubren con bóvedas de crucería. También la fachada recuerda, de forma diferente en este caso, el arte clásico. La puerta está enmarcada por un frontis a la manera de los arcos de triunfo, aunque decorado con motivos de ajedrezado como los usados en el Románico. En el mismo tramo de la entrada se halla el sarcófago, con la estatua yacente de un prelado, todo ello bajo arcosolio. Es el monumento funerario de este tipo más antiguo que conocemos en Tarragona. Se ha insistido en que se trata de la tumba del arzobispo Bernardo de Olivella, que habría mandado edificar la capilla. En realidad no se conocen datos que lo confirmen. En el testamento de Olivella, fallecido en 1287, no consta que la capilla se hubiera construido por orden suya, ni se indica su deseo de ser sepultado en ella. Sí queda claro que en ese 1287 ya existía este edificio, probablemente desde antes de que en 1272 Olivella fuera nombrado arzobispo, pues en el citado testamento se menciona la «capilla de Santa Tecla, que llaman la vieja, en el cementerio de la seo tarraconense». A esta capilla se le añadió otra todavía más reducida, de carácter funerario, en el *siglo* xiv. En esta ocasión, la identidad del donante está comprobada por el texto del epitafio que figura en la urna, además de por la heráldica. Se trata de Francisco Batet, que murió en la epidemia de peste de 1348.

Mientras se promovía la construcción de las galerías del claustro continuaron los cambios en el proyecto de la iglesia. Seguramente se pretendía colaborar a la solemnidad requerida para una catedral metropolitana y primada, vista la envergadura que mostraban las importantes construcciones monásticas de la zona, como es el caso de Poblet y Santes Creus. Había que añadir un gran transepto. Por la parte del cementerio y del hospital, ningún obstáculo se oponía a esa ampliación. No ocurría lo mismo por la zona cercana al claustro donde, además del propio recinto romano adaptado como tal, se encontraba el refectorio o comedor común, parte del cual se convirtió más tarde en capilla del Santísimo. La solución resultó asimétrica, aunque verdaderamente ingeniosa y monumental. El brazo correspondiente por la parte del hospital tiene los dos tramos de bóveda de crucería, más grande el más exterior, con rosetón y ventanas bajas. El del lado opuesto, por el contrario, sólo tiene uno de crucería y tres de cañón apuntado que decrecen sucesivamente en altura, anchura y profundidad hasta encontrarse con la pared del refectorio. No falta en la parte alta el rosetón correspondiente. El resultado fue un magnífico juego de perspectiva arquitectónica, con el que se consigue el deseado efecto de profundidad para prolongar, visualmente, ese brazo del transepto y asimilarlo a las dimensiones del otro.

En el centro de la nave transversal, el crucero propiamente dicho, se construyó uno de los elementos más logrados del conjunto catedralicio. Es el cimborrio (fig. 18), con forma de octógono que evoca simbólicamente lo divino y su eterna permanencia, sin principio ni fin. Aunque el cimborrio sea una obra don-

de se aplicaron con precisión las fórmulas de la arquitectura gótica, se aprecia todavía cierta inseguridad. Podrían haber servido como precedentes los templos de los claustros de los monasterios de Poblet y de Santes Creus, además de la experiencia adquirida en el propio claustro catedralicio. Pero la altura desde la que tenía que arrancar esta construcción, sobre los cuatro pilares del crucero y sus correspondientes arcos torales, debió condicionar las decisiones del arquitecto. Diseñó un octógono irregular, con cuatro lados más largos, que descansan en los torales. Y otros cuatro lados sobre el vacío, notablemente más cortos, para arriesgar menos. El paso del cuadrado al octógono se realizó mediante cuatro elementos formalmente ambiguos, entre trompas y pechinas, en los que se aprovecharon las ventajas que pudieran ofrecerle ambos sistemas, de cara a una mayor estabilidad. Los arcos de la bóveda de crucería descansan en sendas ménsulas colocadas en la base del octógono, lo mismo que los arcos formeros que delimitan este espacio centralizado. La ausencia de tambor resta esbeltez al cimborrio, un aspecto que se neutraliza por la verticalidad de las ventanas, de tres en tres y de cuatro en cuatro, según se sitúen en los lados más cortos o más largos del octógono. Su atrevida estructura fue imitada en el del monasterio de San Cugat del Vallés, posterior y más evolucionado que el de Tarragona.

Todo esto ocurría en las décadas inmediatamente anteriores y posteriores a 1250. Suenan como protagonistas los nombres del arzobispo Pedro de Albalate, de Ramón Adell y del hermano Bernardo, que fueron maestros de la obra o, lo que es lo mismo, arquitectos, y del canónigo obrero Ramón de Milà, que con una buena administración de los recursos económicos había logrado la construcción de diez bóvedas.

Sabemos que, desaparecidos estos personajes, el arzobispo Olivella terminó los dos últimos tramos de las naves laterales hasta la fachada principal, con puertas también de aspecto románico, tal vez para no desentonar con lo hecho anteriormente, antes de su muerte ocurrida en 1287, y que el arzobispo sevillano Rodrigo Tello decidió pagar de su propio peculio en 1305 la bóveda del penúltimo tramo de la nave central, al tiempo que amenazaba con la excomunión a los canónigos obreros que, «como los anteriores, utilizasen para otros fines los fondos destinados a la obra» de la catedral.

Cubierta ya totalmente la iglesia, los trabajos continuaron a la vez en tres puntos diferentes. El campanario, el muro del coro y la fachada principal. También comenzaron a rasgarse los muros laterales, para alojar capillas entre los contrafuertes exteriores, patrocinadas por particulares, generalmente miembros del cabildo, algunas de ellas incluso renacentistas y barrocas.

La catedral fue solemnemente consagrada en 1331 por el infante, arzobispo de Tarragona y patriarca de Antioquía Juan de Aragón, hijo de Jaime II y Blanca de Anjou. Faltaba por acabar la decoración escultórica exterior, las zonas altas y las vidrieras. La peste interrumpiría en 1348 los trabajos, como en buena parte

de los monumentos de toda Europa. Aunque se reanudaron en la segunda mitad del mismo siglo XIV, la monumental fachada gótica nunca se terminó.

A lo largo del siglo XIII el Gótico había logrado imponerse definitivamente en la catedral de Tarragona.

EL MONASTERIO DE SANTES CREUS

Después del extenso comentario dedicado en este trabajo al monasterio de Poblet y a la catedral de Tarragona, nos referiremos de manera más breve a otros monumentos de indudable interés, pero que, por diferentes causas, no asumen de manera tan clara ese carácter casi pionero propio del arte de épocas inciertas. Es el caso del monasterio de Santes Creus. Aunque elegido por Pedro III el Grande y su hijo Jaime II como última morada, la decisión de Pedro IV el Ceremonioso en 1340 de convertir Poblet en panteón de la monarquía aragonesa limitó considerablemente, a partir de ese momento, el prestigio de Santes Creus.

La fundación corrió a cargo de la abadía cisterciense de Grandselve, cercana a Toulouse, pero la ubicación actual del monumento corresponde al tercer intento. Falló un establecimiento anterior en Valldaura⁷⁴, no lejos de Barcelona por iniciativa de la familia Montcada en 1150. Y otro impulsado en 1155 por el conde Ramón Berenguer IV en Espluga de Ancosa, en La Llacuna. En ambos casos resultaron poco favorables las condiciones medioambientales e, incluso, la excesiva proximidad del monasterio de San Cugat del Vallés. Hasta que en 1160 un grupo de señores feudales ofrecieron a los monjes una serie de propiedades a la orilla del río Gaià, lográndose ya hacia 1168-1169 un asentamiento definitivo⁷⁵.

Se supone que en 1170 aproximadamente se comenzaron las primeras construcciones de piedra, a la espera, como ocurrió en Poblet, de la iglesia y demás dependencias definitivas. Todo ello en torno a la capilla de la Trinidad, un edificio de reducidas dimensiones, cubierto con bóveda de cañón apuntado, que se halla en aceptable estado de conservación en una zona muy destruida del fondo de la antigua clausura. En 1174 se puso la primera piedra de la iglesia mayor⁷⁶. Siguiendo la devoción cisterciense fue dedi-

⁷⁴ «Anno D. MCL fuit inceptum istud monasterium Santarum Crucum in valle Lauria circa civitatem Barchinone versum montem Catenum et fuit inceptum vivente beato Bernardo abbate monasterii Clarevallis». AHN, Madrid, Clero, Códices, Codex 459 de Fra Bernat Mallol. Se trata de la copia de una selección de documentos del monasterio llevada a cabo, probablemente, a principios del siglo XV.

⁷⁵ Joan-F. Cabestany.- «El monestir de Santes Creus», en *L'Art Gòtic a Catalunya. Arquitectura*, I, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2002, p. 114.

⁷⁶ «Anno Dominice Incarnationis MCLXXIII menses setembris cepit hedificari ecclesia maior monasteri de Santis Crucibus in honore gloriose Dei Genitris semperque virginis Marie presente domino Petro

cada a Santa María. En esta ocasión el modelo elegido fue el de Cîteaux, con ábsides planos en la cabecera. La decisión favorecía sin duda un desarrollo más rápido de las obras. La ausencia de girola y de capillas radiales en ella, junto con el extraordinario grosor de los muros ayudaba a la estabilidad sin ningún problema de carácter técnico. Hasta tal punto que el 22 de mayo de 1211 la comunidad, formada por el abad y cuarenta y cinco monjes, comenzaba a utilizar la iglesia nueva. Es decir, que en la cabecera podía celebrarse el culto⁷⁷. Y el 22 de marzo de 1226 los monjes se trasladaban a la iglesia mayor para las vigiliat matutinas⁷⁸.

Todas estas noticias que proporciona el códice de Fra Bernat Mallol resultan extraordinariamente interesantes, pero nos obligan a llevar a cabo un constante análisis de los edificios para tratar de contrastar el lenguaje artístico del monumento con el dato histórico. Si en marzo de 1226 acudían al rezo de matines a la iglesia mayor, se supone que el dormitorio⁷⁹ también estaba en funcionamiento y comunicado directamente con la iglesia. La misma fuente indica que la primera piedra del dormitorio había sido colocada en 1191⁸⁰.

A juzgar por el extraordinario grosor de los muros perimetrales no hubo problemas de importancia para la construcción de las naves del templo. Tampoco para la estabilidad de la nave central, al contrario que en Poblet. Los arcos formeros son en realidad huecos de gran tamaño abiertos en los muros. Los fajones descansan en poderosos prismas cuadrangulares sobre ménsulas decoradas con rollos⁸¹. Con una base tan sólida, la solidez de lo eterno, los nervios de la crucería se incrustan en los codillos sin ningún otro soporte específico. El resultado fue asombroso. Fuera de cualquier tipo de improvisación, en la iglesia de Santes Creus (fig. 19) se impone la estética de la línea. La aparente simplicidad de la arquitectura desnuda. La unidad formal del interior es

abbate eiusdem monasterii cum toto conventu eiusdem presidente in ecclesia Sancta Dei domino Alexandro papa». AHN, Madrid, Clero, Códices, Codex 459 de Fra Bernat Mallol. La noticia aparece en Eufemià Fort, *Llibre de Santes Creus*, Barcelona, Biblioteca Selecta, 1967, p. 37, sin citar la fuente.

⁷⁷ «Anno Domini MCCXI, XI kalendas iunii in die penthecostes circa horam terciam conventus dicti monasterii transmutavit se in ecclesiam novam presidente domino Bernardo cum quadraginta quinque monachis». AHN, Madrid, Clero, Códices, Codex 459 de Fra Bernat Mallol. Noticia citada por Fort como de 1225 y por Cabestany como de 1221.

⁷⁸ «Anno Domini MCCXXV, XI kalendas aprilis commutatus est conventus predictus in maiori membro ecclesie predicti monasterii ad vigiliat matutinas». AHN, Madrid, Clero, Códices, Codex 459 de Fra Bernat Mallol.

⁷⁹ Se trata del primer rezo del día, todavía de noche cerrada, y los monjes acuden a la iglesia directamente desde el dormitorio.

⁸⁰ «Anno Domini MCLXXXI positus fuit primus lapis in fundamento dormitorii quod fuit edificatum in predicto monasterio quarto kalendas augusti domino Ugone abbate presente». AHN, Madrid, Clero, Códices, Codex 459 de Fra Bernat Mallol.

⁸¹ No es frecuente encontrar en la zona réplicas del modillón de rollos islámico. Sin duda se trata de un elemento ya lejano que aflora en Santes Creus, incorporado a la temática ornamental cristiana.

extraordinaria. Sólo hizo falta abastecerse de toda la piedra necesaria y colocarla según el proyecto.

El rosetón (fig. 20) que ilumina el ábside central de la cabecera arranca de modelos como el del Pórtico Real de Chartres, anterior al incendio sufrido por esta catedral en 1194⁸². Llama la atención el gran contraste que se observa en Santes Creus entre los vanos de la fachada principal (fig. 21). Los dos correspondientes a las naves laterales mantienen en la fachada la inercia de las ventanas con arco de medio punto, típicamente románicas, de las tres naves en su recorrido longitudinal⁸³. Sin embargo la ventana y la puerta centrales suponen un estallido de modernidad con respecto a lo hecho hasta ese momento en el monasterio. El espectacular ventanal de derrame facetado debe ya situarse en torno a 1300. Y la puerta, con las delicadas molduras de las arquivoltas, pertenece también a la época del Gótico, a pesar de su arco de medio punto. La decisión de Pedro III el Grande eligiendo su sepultura en Santes Creus y la predilección de su hijo Jaime II por el monasterio resultaron vitales para la aceptación plena y decisiva del nuevo estilo⁸⁴.

La obra de esta monumental iglesia debió concentrar buena parte de los esfuerzos constructivos desde las últimas décadas del siglo XII hasta finales del XIII. Eso retrasaría otras empresas artísticas hasta la época de Jaime II. No se empezó el refectorio mayor⁸⁵ hasta 1302⁸⁶. Y el claustro, hasta 1313. Más difícil resulta interpretar la información sobre el dormitorio, cuya utilización tenía que ir pareja a la de la cabecera de la iglesia, como hemos comentado anteriormente. Y, al estar situado sobre la sacristía, la sala capitular, la escalera de comunicación con el claustro y el locutorio, era necesario también contar con estas dependencias. Si consideramos literalmente esa necesidad, resulta imposible que la primera piedra del dormitorio fuera colocada en 1191. Si, por el contrario, repasamos la documentación de Poblet, veremos cómo se destinaba en 1243 a la «obra del dormitorio», globalmente, un legado del conde de Urgel, cuando cuatro años más tarde se habla de una cesión económica del arzobispo de Tarragona Pedro de Albalate

⁸² La fachada occidental de la catedral de Chartres fue comenzada por la torre del lado norte en 1134 y la torre meridional se levantaba en la década de 1140, ambas sin los chapiteles y otros elementos góticos que las rematan. Y todo el conjunto estaría prácticamente acabado antes del incendio de 1194, salvándose del mismo. Las coincidencias están, pues, perfectamente justificadas.

⁸³ Hay que decir que, dentro de su extrema sencillez, las dovelas de los arcos de las ventanas de las naves laterales resultan algo menos evolucionadas que las de la central, que sería la última en construirse.

⁸⁴ La construcción del monumento funerario de Pedro III el Grande, el de Jaime II y su esposa Blanca de Anjou, así como el claustro gótico, el más decorado y relacionado con el Gótico europeo de los claustros del siglo XIV conservados en la Corona de Aragón, se deben a la iniciativa de Jaime II.

⁸⁵ Seguirían usando todavía las viejas dependencias de finales del XII en torno a la capilla de la Trinidad.

⁸⁶ «Anno Domini MCCCII in die de colationis Sancti Johannis Baptiste inceptum fuit in dicto monasterio opus refectorii maioris quod est in claustro». AHN, Madrid, Clero, Códices, Codex 459 de Fra Bernat Mallol.

«para la construcción de la sacristía, la sala capitular, el locutorio, el noviciado y el dormitorio»⁸⁷. Puesto que, en Poblet, sacristía, capítulo, locutorio y noviciado formaban parte del gran edificio cuya planta superior ocupaba totalmente el dormitorio, cabe la posibilidad de que la primera piedra colocada en Santes Creus en 1191 correspondiera al comienzo de todo el conjunto. No se expresa exactamente así el documento, pero no es imposible esta nueva interpretación que sólo planteamos y que, de momento, no estamos aceptando incondicionalmente.

En el supuesto de que la fecha de 1191 hiciera referencia al comienzo de todo el edificio en cuya parte alta debía situarse el dormitorio, y suponiendo así mismo que este último estuviera en uso en 1226⁸⁸, resultaría que entre esas dos fechas extremas se había construido el pequeño habitáculo de la sacristía, la sala capitular y también, parcial o totalmente, el dormitorio. En total, treinta y cinco años en los que habría que incluir la continuación de los trabajos en la cabecera y el crucero de la iglesia. Unos treinta se calculan para la cabecera y el crucero de Poblet, mucho más complejos que los de Santes Creus.

Entre este grupo de dependencias que iban a ocupar el edificio de dos plantas de la parte oriental del futuro claustro, la más destacable es sin duda la sala capitular. La fachada hacia el claustro guarda gran semejanza con la misma sala de la catedral de Tarragona y con la equivalente de Poblet, entre las cuales la de Santes Creus podría ocupar un lugar cronológicamente intermedio. El paralelo más próximo se encuentra en el templete (fig. 22) del propio claustro monástico. Más simple en cuanto a los elementos ornamentales, los arcos del templete ofrecen la moldura en bocel en los cantos que encontramos en la sala capitular. El interior de esta última es más rico en detalles, aunque se prefiriera para los arcos fajones y formeros la misma sección cuadrada, extremadamente simple, que tan buenos resultados estaba dando en las bóvedas de crucería de la iglesia. Hay en los capiteles hojas de lirio planas, muy comunes en las primeras décadas del 1200 en Tarragona y en Poblet, cuando aún no se había dado el primer paso hacia el Gótico, en ese mismo siglo XIII. A esa misma época podrían corresponder las ménsulas en forma de pirámide invertida de los muros perimetrales. Y lo mismo ocurre con las tres ventanas abiertas en el fondo del capítulo, a pesar de su apariencia claramente románica. No era prudente vaciar en exceso esa pared que servía de base al dormitorio en la planta superior⁸⁹.

⁸⁷ Recordemos que las restauraciones llevadas a cabo en Poblet a lo largo de los dos últimos años han confirmado que la sacristía, la sala capitular, el locutorio, el noviciado y el dormitorio se hicieron a la vez, siguiendo un orden de abajo arriba y de la iglesia hacia las salas de monjes.

⁸⁸ Ver nota 78 donde se dice que los monjes ya acudían a la iglesia mayor para el rezo de maitines el 22 de marzo de 1226, que se corresponde con la fecha de MCCXXV, XI kalendas aprilis.

⁸⁹ Recordemos que en Poblet las dimensiones son muy distintas. La sala capitular rebasa ampliamente la anchura del dormitorio, que es a su vez mucho más grande que el de Santes Creus.

Bastante más simple, aunque con similares motivos ornamentales, son las ménsulas que sostienen las arcadas del dormitorio. El sistema escogido, una nave cubierta con madera a dos aguas sobre arcos apuntados de piedra, era común en toda esa zona en las construcciones domésticas. El mismo sistema que se adoptó en Poblet para el dormitorio de monjes⁹⁰. La versatilidad que ofrecen este tipo de construcciones, fáciles de ampliar, de reformar y de reparar podría explicar las diferencias que se aprecian en el aparejo e incluso en la escasa decoración del dormitorio, que no necesariamente tuvo que ser realizado en una sola etapa. Antes de que Pedro el Grande y su hijo mostraran su interés por Santes Creus, familias nobles como los Montcada, los Claramunt y los Alamany de Cervelló se contaban ya entre los protectores del monasterio y colaboraron con sus donaciones en diferentes puntos y momentos de la construcción⁹¹.

No es fácil adivinar si el templete para el lavabo es anterior o posterior a la sala capitular. Por su aspecto menos decorado se diría que es más antiguo. Pero no siempre la austeridad es sinónimo de antigüedad en estos casos. También el dormitorio aparenta ser más antiguo que la sala capitular que tiene debajo, lo cual es arquitectónicamente imposible. Se trataba aparentemente de cuidar más los detalles del Capítulo, una dependencia que, junto con la iglesia, constituía el núcleo principal de la vida monástica. En cualquier caso, en el templete de Santes Creus se utilizaron técnicas constructivas más evolucionadas que en el de Poblet, en lo referente a la bóveda de crucería gallonada con que se cubre. A falta de otros datos indicativos, sería lógico aceptar que también es más moderno. El de Poblet estaría terminado antes de que se comenzara el refectorio y también, probablemente, antes de que se hiciera la sala capitular, hacia 1243, pues parece corresponder a un paso anterior en la evolución formal.

A lo largo del siglo XIII se construirían en Santes Creus otras dependencias más secundarias, de las que en aras de la concreción no podemos ocuparnos. Habría sido interesante conocer el aspecto de ese refectorio que se empezaba en 1302 y que no ha llegado hasta nosotros. La ubicación del templete marca el lugar del claustro que se le había destinado.

⁹⁰ Hay que tener en cuenta que Poblet fue fundado por Ramón Berenguer IV, que gozó desde el primer momento del favor de Alfonso II el Casto, que decidió ser enterrado en este monasterio, lo mismo que Jaime I. Santes Creus dependió más de la nobleza, hasta Jaime II, en cuya época y décadas inmediatamente posteriores alcanzó sus más altas cotas artísticas. La cuestión económica no era entonces comparable.

⁹¹ Cabestany, *El monestir...*, ob. cit., pp. 117-119, sitúa el comienzo de la obra del dormitorio después de 1230, al apreciar que la heráldica de algunas ménsulas de los tres tramos iniciales podría pertenecer a los Montcada y a los Claramunt. Es posible que esas mismas familias ya colaboraran económicamente antes de las fechas de 1229 y 1230 en que hicieron importantes donaciones. Pero estos datos, citados por Fort, *Llibre...*, ob. cit., no dicen que se destinaran a la obra del dormitorio. Incluso podría tratarse de reparaciones en los arcos, etc.

LA SEO ANTIGUA DE LÉRIDA

La restauración de la sede episcopal de Lérida se halla relacionada directamente con el proceso de la reconquista. Tras varios meses de asedio, la ciudad capitulaba ante las tropas de los condes Ramón Berenguer IV de Barcelona y Armengol VI de Urgel en 1149. Ese mismo año el obispo de la diócesis oscense de Roda de Isábena, Guillermo, se trasladaba a la ciudad para hacer efectiva la restauración eclesiástica. Ramón Berenguer IV entregaba a perpetuidad al citado obispo y a sus sucesores todos los diezmos y primicias de la ciudad y su territorio, además de todas las iglesias correspondientes⁹². En la carta de población otorgada en 1150 se concedían privilegios a quienes acudieran a repoblar el lugar⁹³.

Los estudios más recientes parecen confirmar que la mezquita mayor fue consagrada al culto cristiano y que la catedral fue posteriormente construida en ese mismo lugar⁹⁴. Se trata de una amplia explanada de fácil acceso situada en un punto elevado que domina la ciudad. El único condicionante sería, aparte de la necesaria nivelación del terreno, la existencia del edificio musulmán, deliberadamente conservado, pero en ningún caso tan importante como las sólidas y poderosas construcciones romanas de la antigua Tarraco. En esas circunstancias, la catedral de Lérida se levantó de acuerdo con un proyecto unitario (fig. 23), en el que se aprovecharon experiencias y soluciones ya conocidas, como las aplicadas en la metropolitana de Tarragona, que pudieron ser perfeccionadas en la catedral ilderdense. Sólo la disposición del claustro de manera anómala a los pies de la iglesia parece indicar que posiblemente los promotores de la catedral de Lérida destinaron, de manera provisional, para ese efecto, el recinto del patio de la mezquita⁹⁵, como en el caso del claustro

⁹² Joan Busqueta, «La restauració eclesiàstica», en *Lleida: de l'Íslam al Feudalisme*, Lérida, Ateneu Popular de Ponent, 1996, pp. 97-99.

⁹³ Jordi Bolós i Masclans, «Ocupació i organització del territori de Lleida als segles XII i XIII», en *Catalunya Romànica*, vol. XXIV, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1997, pp. 37-48. Los repobladores fueron, en su mayor parte, gentes de Ribagorza, Pallars, aragoneses y occitanos. De acuerdo con los términos de la capitulación, la comunidad islámica podía permanecer en la ciudad, concentrada en un arrabal extramuros.

⁹⁴ Montserrat Macià i Gou / Josep Lluís Ribes i Foguet ofrecen un pormenorizado estado de la cuestión en «La Seu Vella de Lleida», *L'Art Gòtic a Catalunya. Arquitectura*, I, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2002, pp. 78-90. Debe tenerse en cuenta que, puesto que se restauraba tras la reconquista la sede episcopal, hay que aceptar que existió anteriormente una basílica cristiana, seguramente un edificio romano utilizado para tal fin en época paleocristiana y visigoda como en Tarragona, con categoría de catedral. La diócesis de Ilerda es mencionada en documentos muy anteriores a la recuperación cristiana de la ciudad. Entre otros, en una copia de las *Moralia in Job* redactadas a finales del siglo VI por el papa san Gregorio, ejemplar de la segunda mitad del siglo XI, del Museo Episcopal de Vic. En cualquier caso, se desconoce dónde pudo ubicarse esa basílica.

⁹⁵ El claustro gótico de la catedral de Lérida se construyó en el siglo XIV. Escapa, por tanto a la época que tratamos en este escrito. En cualquier caso, no es comparable la consistencia de los muros romanos con la de las construcciones islámicas de nueva planta, y no fueron, según parece, conservados en Lérida.

de Tarragona, donde se aprovechó buena parte del espacio y los muros de un antiguo temenos romano.

La obra catedralicia se debe a la iniciativa del obispo Gombaldo⁹⁶. En 1193 el prelado contrató con el maestro Pedro de Coma la realización de la obra. En 1203 era colocada la primera piedra⁹⁷ y en 1278 se procedía a la consagración del templo⁹⁸. Un somero análisis del plano nos permite llegar a varias consideraciones. La cabecera es triabsidal, con sendos tramos cuadrados delante de cada uno de los ábsides. El empleo de cuadrados como figuras geométricas base, alineados todos ellos con la nave del transepto, obligó a un ligero escalonamiento en la disposición de los ábsides, que no arrancan todos del mismo punto, pues los diámetros de los hemiciclos correspondientes coinciden con el lado más oriental de los cuadrados. En base a esas proporciones se organizó un juego de espacios que proporcionó las dimensiones exactas del crucero, donde se construiría el cimborrio, iguales a las del tramo previo al ábside central y a los tramos extremos del crucero. A partir de ahí, los tramos de las naves resultaron rectangulares. En la nave central en sentido transversal y en las laterales en sentido longitudinal⁹⁹. Un escalonamiento triangular perfectamente calculado, en planta y en alzado, que podría evocar simbólicamente a «la Santa e Indivisa Trinidad», en cuyo nombre se había restituido la seo de Lérida. Una situación muy distinta a la que originó el escalonamiento de los ábsides de la catedral de Tarragona, donde los sucesivos maestros se vieron obligados a ampliar y modificar el proyecto en función de las necesidades y ambiciones del cabildo catedralicio, y siempre condicionados por las construcciones romanas.

Una segunda consideración, que también nos permite establecer comparaciones con Tarragona, es la forma de los pilares de las naves. Mientras en el caso tarraconense se trataba de adaptar un pilar, pensado para soportar los fajones de una bóveda de cañón de modo que permitiera colocar los nervios de una bóveda de crucería, en Lérida se partía ya de esta segunda intención. La crucería se

⁹⁶ Al primer obispo Guillermo le sucedió en la prelatura Berenguer, hijo natural de Ramón Berenguer IV, en continuo litigio con el metropolitano de Tarragona. Trasladado Berenguer a la sede de Narbona, ocupó su puesto Gombaldo de Camporells, que procedía de la canónica de Roda de Isábena y ostentaba entonces la dignidad de arcediano mayor en Lérida.

⁹⁷ Se conserva, prácticamente entera, la lápida conmemorativa de la colocación de la primera piedra, con la correspondiente inscripción.

⁹⁸ Así constaba en el texto epigrafiado de otra lápida desaparecida que se encontraba empotrada en el muro sobre la puerta de la fachada occidental de la iglesia. Ver Jesús Tarragona i Muray, «Inscripcions i làpides sepulcrales a la Seu Vella de Lleida», *Ilerda*, XI, Lérida, 1979, p. 247-324. Es obvio que el conjunto no estaba terminado en su totalidad. El claustro y el campanario son del XIV, hubo más dependencias, reformas, etc., pero habitualmente se considera que el templo, en sentido estricto, podría estar prácticamente acabado.

⁹⁹ Habitualmente, y a causa de la proporción 2 x 1 entre la nave central y las laterales, los tramos de la primera resultan rectangulares y los de las segundas, cuadrados.

había impuesto antes de 1203 en los monumentos más importantes de la zona. Era preciso plantear los pilares de manera adecuada a todos los elementos, necesarios y decorativos, de las futuras bóvedas. Así el pilar cruciforme previsto en las iglesias románicas para soportar los cuatro arcos –dos fajones y dos formeros– que refuerzan y separan las naves respectivamente, se había completado inicialmente en Tarragona con pares de medias columnas adosadas a sus cuatro caras¹⁰⁰, además de sendas columnas en los codillos, con la intención de dotar esos cuatro arcos de arquivoltas torales decorativas. Pero cuando los artistas tarraconenses, levantados ya los primeros pilares, tuvieron que implantar sobre ellos la bóveda de crucería en lugar de la de cañón, decidieron emplear las columnas de los codillos para los nervios de la crucería. Superadas ya esas improvisaciones en Tarragona cuando se planteó la catedral de Lérida, Pedro de Coma añadió nuevas columnas en los codillos. Lograba así, desde el principio, un pilar más completo que permitía la utilización de la crucería sin renunciar a las arquivoltas ornamentales en los arcos. Es una interesante evolución que se aprecia en otras importantes construcciones como la catedral de Tudela, culminando en la gran complejidad de la catedral de Sigüenza.

Y una consideración más, esta vez a propósito del cimborrio (fig. 24). Las obras de la catedral de Lérida transcurrieron con suficiente rapidez como para que se llegara al cimborrio cuando todavía no estaba construido el de la catedral de Tarragona¹⁰¹, de modo que no podía utilizarse éste como experiencia previa. Ambos responden a modelos muy distintos. El de Lérida pasa del espacio cuadrado central al octógono mediante el conocido sistema de las trompas cónicas. Sobre esa base se levantó el tambor y, finalmente, una bóveda con arcos cruzados de refuerzo en las aristas de los ocho lienzos. Sorprende un poco el contraste entre la perfecta utilización de las trompas y el arcaísmo del cimborrio en sí. El tambor resulta desproporcionadamente alto. La cubierta indica desconocimiento de la técnica necesaria para la realización de una bóveda gótica gallonada o prudencia a la hora de aplicarla. Así es que se recurrió a precedentes como el del ábside mayor de Poblet, con arcos más evolucionados en Lérida¹⁰². Un modelo que tiene precedentes en monasterios cistercienses franceses, como la propia abadía de Fontfroide de donde procedía la comunidad populetana, y en otros monumentos del sur de Francia¹⁰³, además de encontrarse

¹⁰⁰ Ya hemos comentado anteriormente que la idea de las medias columnas no arranca de la catedral de Tarragona, porque se encuentran precedentes anteriores a ambos lados del Pirineo, si bien en edificios que no tienen tanta importancia.

¹⁰¹ No sabemos la fecha exacta en que se hizo el cimborrio de Tarragona. Sería aproximadamente hacia 1265.

¹⁰² Los arcos que refuerzan la bóveda del cimborrio de Lérida se parecen a los que realizan la misma función en el templete del claustro de Poblet, pero no es el mismo tipo de bóveda.

¹⁰³ Incluso las chimeneas del Palacio de los Papas de Aviñón repitieron ese modelo en el siglo XIV.

en monumentos aragoneses como Rueda, Puilampa o el Bayo, entre otros. Sin embargo en el cimborrio de la catedral de Tarragona sí se construyó una bóveda de crucería gallonada perfecta, como en el templete de Santes Creus aunque más elaborada. Sin tambor y con ese extraño sistema de «trompas» parecido al del templete de Poblet. Así el de Tarragona resultó más en la línea del Gótico pleno que el de Lérida y probablemente es algo más moderno¹⁰⁴.

EL MONASTERIO DE VERUELA

Entre los testimonios que quedan en Aragón de arquitectura cisterciense, los monasterios de Veruela, Rueda y Piedra constituyen los ejemplos más importantes¹⁰⁵. A todos les afectó la desamortización, aunque de forma diferente. Veruela fue el mejor conservado. Rueda quedó abierto y abandonado durante largo tiempo, con el consiguiente pillaje y destrucción, hasta que las recientes intervenciones han logrado restaurar en gran medida su antigua fábrica. Y en cuanto a Piedra, que pasó a manos privadas, fue sometido a destrucciones y alteraciones casi irreversibles a cambio de potenciar el singular entorno paisajístico en que se encuentra.

Fue Pedro de Atarés, señor de Borja, quien hizo donación de los valles de Veruela y Maderuela, cerca de las fronteras de Castilla y de Navarra, al monasterio cisterciense francés de L'Escale Dieu¹⁰⁶. Concedido en 1146 el permiso para la correspondiente fundación por parte de la orden, la instalación definitiva de los monjes se produjo en 1171. Pedro de Atarés estaba directamente vinculado a la monarquía. Era biznieto de Ramiro I, nieto de Sancho Ramírez e

¹⁰⁴ La ausencia de tambor y el extraño sistema de «trompas» parecen demostrar en Tarragona falta de experiencia. No obstante el resultado fue brillante e influyó directamente en el cimborrio de San Cugat del Vallés, un poco más evolucionado.

¹⁰⁵ Para el estudio de estos monasterios aragoneses remitimos a Ignacio Martínez Buenaga, *Arquitectura cisterciense en Aragón. 1150-1350*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Diputación de Zaragoza, 1998, con abundante bibliografía. Íd., «La arquitectura cisterciense en Aragón: 1150-1350», en *Artigrama*, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, nº 8-9, 1991-1992, pp. 529-532. También, José María López Landa, *Estudio arquitectónico del Real Monasterio de Nuestra Señora de Veruela*, Lérida, 1918. José María Quadrado, *Aragón*. Reimpresión del S.I.P.A., Zaragoza, 1937. C. Sarthou, *El ex monasterio de Santa María y las maravillas de Piedra*, Valencia, 1950. Federico Torralba Soriano, *Guía artística de Aragón*, Zaragoza, 1960. Jean Raphael Vaubergoin, «El Real Monasterio de Nuestra Señora de Rueda», en *Seminario de Arte aragonés*, XIII, XIV, XV, Escatrón, 1968. M^a Carmen Lacarra Ducay, «Rueda, Monasterio de», *Gran Enciclopedia Aragonesa*, XI, pp. 2940-2942. J. L. Acín Fanlo, «Monasterio de Nuestra Señora de Rueda», *Cuadernos de Estudios Caspolinos*, XI, 1985, pp. 79-105. Miguel Cortés Arrese, «Aproximación a la escultura medieval del Monasterio de Nuestra Señora de Rueda», *Cuadernos de Estudios Caspolinos*, XII, Caspe, 1986, pp. 181-219. M^a Concepción Contel Barea, «El monasterio de Nuestra Señora de Rueda de Ebro (siglos XII-XIV)», *Los monasterios aragoneses*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (M^a del Carmen Lacarra, coord.), Diputación de Zaragoza, 1999, pp. 53-67.

¹⁰⁶ Ignacio Martínez Buenaga, *Arquitectura...*, ob. cit., pp. 91-180 para lo referente a Veruela.

hijo de Teresa Cajal, fundadora de la catedral de Tarazona. La empresa comenzaba con todas las garantías de prosperidad.

La planta de la iglesia (fig. 25) sigue un modelo muy semejante al de Poblet, derivado a su vez de Clairvaux. Basilical, con girola y cinco absidiolos radiales, un tramo rectangular previo a la nave transversal, antes del ábside mayor, sendas capillas en el frente oriental de los brazos del crucero y tres naves longitudinales, en esta ocasión de seis tramos. Los absidiolos, un refuerzo arquitectónico necesario para la girola, se cubrieron con bóvedas de horno. En la girola se usaron bóvedas de crucería muy primitivas, con nervios de sección circular semejantes a los de la girola y naves laterales de Poblet. El ábside y las naves de Veruela recibieron bóvedas de crucería plenamente gótica, al menos de mediados del *xiii*¹⁰⁷ a pesar de la falta de previsión inicial que se observa en las partes bajas para la utilización de los elementos arquitectónicos propios de este tipo de cubiertas. Así, mientras los arcos fajones descansan en las típicas medias columnas adosadas que no llegan al suelo, los nervios de las bóvedas se entregan directamente en el muro, en el ángulo del pilar, sin ningún elemento específico que los reciba. Y en el ábside central se precisaron unos poderosos apoyos exteriores para reforzar los empujes de la crucería. Resulta muy interesante observar cómo la documentación sale en apoyo de la lógica cuando se habla de la consagración de las capillas de la cabecera ya en la década de 1170¹⁰⁸, capillas absolutamente necesarias, como conjunto arquitectónico envolvente, previo a la construcción de la girola y del ábside propiamente dicho.

A los pies de la iglesia se levantó una fachada que parece recoger algunas viejas tradiciones artísticas aragonesas. La puerta con arco de medio punto cuyas arquivoltas descansan en una imposta jaquelada. A juzgar por las molduras y los capiteles de las jambas, en los que se incluye follaje y labores de cestería además de unas historias ejecutadas toscamente, esta portada debió ser realizada bien entrado el *siglo xiii*. En la parte alta, un friso de columnillas bajo arcuaciones ciegas, síntesis de los baquetones serrableses y las arcuaciones lombardas, que parecen buscar el efecto de las llamadas «galerías de personajes ilustres» de algunas famosas catedrales góticas francesas. Y aparece como tema recurrente el crismón. En la más interior de las arquivoltas y, de nuevo, centrado en la parte alta por encima de la última. La presencia del óculo en posición preferente también parece responder, aunque de manera modesta, al lenguaje propio del rosetón gótico.

La curiosa sala capitular con sus tramos cortados junto a la fachada incorpora la tradición jaquesa y las bóvedas de crucería con nervios cilíndricos pro-

¹⁰⁷ *Ibidem*, pp.175-176.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 100.

pios de la primera época de la construcción de la iglesia, todo ello escondido tras los pilares del claustro gótico.

A lo largo del siglo XIII se imponía la técnica del Gótico en edificios planteados en un principio con fórmulas constructivas y espaciales que seguían muy de cerca las normas del Románico y las tradiciones locales.

EL MONASTERIO DE RUEDA

La fundación de Nuestra Señora de Rueda se produjo después de dos establecimientos anteriores que no prosperaron. La primera de estas abadías predecesoras fue Nuestra Señora de Salz, cerca de Zaragoza, hacia 1152-1154, filial de la abadía francesa de Gimont, con el apoyo de Ramón Berenguer IV y especialmente de una familia benefactora, los Maarcanda, afincada en Gascuña pero relacionada con Zaragoza¹⁰⁹. La segunda fue Juncerías, fundada en 1162, que vio incrementado su patrimonio con la desaparición de Salz y las generosas donaciones de Alfonso II el Casto, pasando también a la filiación de Gimont. El propio Alfonso II, en su intención colonizadora, le concede en 1181 la propiedad de la villa y castillo de Escatrón, en el Bajo Ebro. Éste resultó finalmente el emplazamiento definitivo.

En 1202 se inauguraban unas construcciones para la vida de los monjes que podrían ser las de uso provisional, mientras se construían otras de mayor alcance, según el sistema habitualmente usado en estos monasterios. El fallecimiento del rey en 1196 y el mal entendimiento de su sucesor Pedro II con la orden pudo haber situado en un momento económico delicado al monasterio de Rueda, con las inevitables repercusiones en el desarrollo de la construcción. Hay que esperar a la década de 1220 para apreciar el comienzo de la recuperación. Jaime I concedió importantes privilegios a la abadía. En 1225 comenzaron a abrirse los cimientos de la iglesia mayor, cuya primera piedra era colocada solemnemente al año siguiente. Las obras se prolongaron a lo largo de todo el siglo XIII, y continuaron en el XIV con lo que se ha denominado «etapa mudéjar»¹¹⁰. Quedaban aún por construir las partes altas de la nave central, sus bóvedas y la torre.

La iglesia sigue en planta el modelo derivado de Cîteaux, muy simplificado y con notables irregularidades. Hay en la cabecera tres ábsides planos, mayor el central, que arrancan alineados del espacio ocupado por las naves, pues no tiene crucero. Toda esta zona, incluidas las bóvedas de crucería, es la más pri-

¹⁰⁹ Ibídem, pp. 181-287, para lo referente a Rueda.

¹¹⁰ Ibídem, p. 193 y del mismo autor, «Aportaciones mudéjares a la obra del Monasterio de Rueda», *Escuela-Taller del Monasterio de Rueda*, nº 1, diciembre de 2004, pp. 18-23.

mitiva del conjunto. Especialmente interesante para el tema que tratamos en este curso es la variedad de los capiteles, en los que se encuentran varios de las diferentes tipologías utilizadas a lo largo del siglo XIII en otros monasterios de la orden. Sin decoración, con flores de lis, hojas de lirio planas, formas vegetales más o menos naturalistas. O bien tallos entrelazados, que pueden recordar tanto el ataurique islámico incorporado a la temática ornamental cristiana, como la estilización de temas fitomorfos que, desde el arte bizantino, pasó a su vez al arte musulmán.

Especial atención merecen para el tema que tratamos algunas de las construcciones del claustro. El Pabellón de la Fuente, que se sitúa frente al refectorio ofrece la originalidad de poseer planta octogonal. La rudeza de su aspecto exterior queda inmediatamente matizada por las tres columnas colocadas en el grueso de los muros, bajo el intradós de cada uno de los arcos, y la delicada decoración de sus capiteles. A eso se añade la bóveda, formalmente heredada del sur de Francia, con tendencia cupuliforme, reforzada con arcos en las aristas, de forma parecida a la del templete del claustro de Poblet y al cimborrio de la catedral de Lérida. También el refectorio, con su bóveda de cañón y arcos fajones que descansan en poderosos modillones. Sin olvidar el púlpito del lector, o mejor su escalera ventilada por arcos rampantes.

Y sobre todo la sala capitular con su monumental fachada (fig. 26), cuya cronología podría situarse en el segundo tercio del siglo XIII¹¹¹. Esta fachada ha sido relacionada por Martínez Buenaga con monasterios burgaleses, pues se encuentran muchos puntos de coincidencia con la «escuela castellana», justificados por las relaciones políticas de la época. Ciertamente la proliferación de las puntas de diamante desborda con holgura la utilización que se hace de este elemento decorativo en las catedrales de Tarragona y Lérida, muy empleado especialmente en Tarragona¹¹². En este sentido Rueda repite con más claridad modelos castellanos. No obstante también hay relaciones entre las puertas del claustro y del refectorio de Rueda y la llamada «Escuela de Lérida», cuyo punto de partida se encontraría en las puertas de La Anunciata (fig. 27) y Dels Fillols (fig. 28) de la catedral ilderdense. Esta última recoge también motivos utilizados en Vallbona de las Monjas.

Algunas influencias de esta llamada «Escuela de Lérida» pudieron llegar hasta la Puerta «del Palau» de la catedral de Valencia. Así como la relación con Rueda es patente en la iglesia oscense de San Miguel de Foces.

¹¹¹ Id., *Arquitectura* ..., ob. cit., p. 236. La sala capitular del Monasterio de Piedra, más sencilla que la de Rueda, guarda relación con el Monasterio de las Huelgas, en Burgos.

¹¹² Las puntas de diamante se encuentran en Tarragona en todas las arcadas del claustro, en la fachada de la sala capitular, en algunas de las puertas, óculos de la fachada principal, etc., e incluso en los restos conservados de la fachada del antiguo hospital, casi al lado de la seo.

SAN MIGUEL DE FOCES

A lo largo del siglo XIII se habían definido en el Alto Aragón dos tipos de edificios religiosos, producto en muchos casos de planes sucesivos de adaptación y ampliación. Las naves con cubierta de madera a dos aguas sobre arcos y muros de piedra, y las naves totalmente abovedadas. La falta de una cronología precisa nos impide conocer con exactitud la prolongación en el tiempo de esos modelos oscenses¹¹³. Pero nada impide situar algunos de ellos, como la cabecera de San Miguel de Huesca, en el siglo XIV y en relación con lo que consideramos Gótico de plenitud. Debemos, por tanto, pensar que acaban prácticamente constituyendo una variante propia. Variante que se hace más específica en el caso de las naves con cañón apuntado, cuya tradición espacial y constructiva es claramente tardorrománica, pero que reciben crucería en la cabecera, despreciando en el resto los avances técnicos del Gótico europeo.

Con esta misma idea debió de comenzarse San Miguel de Foces, uno de los monumentos más singulares del Gótico aragonés. Sobre los orígenes de esta iglesia dice Ricardo del Arco que fue construida en 1259 por la familia aragonesa de los Foces, y proporciona una serie de datos biográficos sobre Ximeno de Foces a quien considera fundador. Una fecha tan precisa debe responder a alguna fuente documental concreta que Del Arco no reveló. Pero difícilmente puede ser aceptada sin reservas en el estudio de este edificio.

La planta es cruciforme, con nave muy corta de cañón apuntado y una acusada macrocefalia. La amplitud del crucero permite la disposición de tres ábsides a oriente. Crucero y ábsides se cubren con crucería gótica. Contrasta el concepto plenamente gótico del espacio y de la técnica usados en esta cabecera con la tradición de la nave de cañón apuntado, común en el protogótico oscense. Todo hace pensar en un templo proyectado según lo habitual en la zona, con una nave y la capilla absidal correspondiente. El resultado no sería satisfactorio para dedicarlo a panteón familiar. Deseando que los sepulcros se situasen cerca del presbiterio, la cabecera pudo ser derribada, y con ella la parte de la nave más próxima, sustituyéndolas por el crucero y los nuevos ábsides (fig. 29).

Esta idea, que no pasa de ser una hipótesis, se vería reforzada por una interesante aportación que hace Antonio Durán Gudiol cuando comenta que una tal «doña Preçada», que propició la construcción de la capilla de San Andrés en la catedral de Huesca, había comprado por cuatro mil sueldos jaqueses el castillo de Orillena a Atón de Foces el 28 de mayo de 1289¹¹⁴. Era Atón de Foces hijo del anterior, y en el epitafio de su monumento funerario se indica que el

¹¹³ Emma Liaño Martínez, «Arquitectura gótica», *Signos...*, ob. cit.

¹¹⁴ Antonio Durán Gudiol, *Historia de la catedral de Huesca*, Huesca, 1991, p. 77, nota 21.

propio Atón había construido la iglesia: «...obiit Atho de Focibus, filius quondam nobilis Eximini de Focibus, qui hanc ecclesiam edificavit...». Tal vez en 1289 estaba haciendo acopio de recursos para financiar esta obra.

Torres Balbás incluye a San Miguel de Foces en el círculo del Gótico burgalés, por poseer unos óculos (fig. 30) en la parte alta de los muros. La misma opinión comparte Chueca. Más recientemente se ha relacionado la decoración escultórica de los arcos de triunfo de los ábsides laterales con algunos puntos de la catedral de Lérida, de Sijena, Salas y Anzano, y del claustro mayor de Poblet, mientras se propone la participación del taller de la galería sur del claustro de Rueda (fig. 31) en la portada meridional de Foces (fig. 32), para la que se da una cronología algo más avanzada, sin precisar fechas concretas¹¹⁵.

Ciertamente es el monasterio de Rueda el que está presente en San Miguel de Foces, y su presencia, que se encuentra también en Lanaja y en Castejón de Monegros, va más allá de lo decorativo. Si aceptamos la descripción que hace Ricardo del Arco de otras construcciones desaparecidas, sabremos que en Foces hubo un claustro a los pies, y que la nave de la iglesia quedaría perpendicular a la galería correspondiente, como el refectorio de Rueda, del que es una réplica reducida. Idénticas ménsulas, no muy distintas de las de la iglesia del monasterio tarraconense de Santes Creus, bajo el mismo tipo de arcos apuntados. También la puerta occidental de la iglesia oscense está en la línea de la del citado refectorio monástico. Todo ello podría haberse construido a lo largo del tercer cuarto del siglo XIII, lo mismo que la galería norte. En estas dos alas hay óculos como los de San Miguel. Otro elemento digno de tenerse en cuenta es la puerta principal de la iglesia del Monasterio de Piedra. La sucesión de motivos en las arquivoltas y la presencia de un tímpano prácticamente liso la sitúan aún más cerca, si cabe, de las puertas de Foces.

En el caso de que la nave de San Miguel de Foces fuera anterior al crucero y a la cabecera, como aparenta, no habría pasado mucho tiempo entre ambas obras. Así lo indican también las marcas de cantero. Los trabajos pudieron prolongarse hasta los primeros años del siglo XIV, momento a partir del cual se procedería a realizar los famosos murales. En las dos etapas constructivas la relación con Rueda, e incluso con Piedra, es evidente.

¹¹⁵ Jordi Camps, Inmaculada Lorés, «La difusió de l'Escola de Lleida a la zona d'Osca i les seves transformacions: el cas de l'escultura de San Miguel de Foces», en *Congrès de la Seu Vella de Lleida. Actes*, Lérida, 1991.

REFLEXIÓN FINAL

La actividad repobladora y la restauración eclesiástica convirtieron las grandes fábricas de los monasterios y de las catedrales en auténticos centros de experimentación artística. La arquitectura, como soporte y espacio de acogida de las demás artes, resultó beneficiada. Más aún si consideramos la vocación iconoclasta de la orden del Cister, cuya importancia corrió en ocasiones paralela a la de las catedrales. Bajo un mismo monarca, los territorios repoblados hacia mitad del siglo XII recibieron la influencia artística francesa, pues se recurrió a monjes de abadías del país vecino para las nuevas fundaciones monásticas y para formar las canónicas de catedrales como la de Tarragona. En el caso de Lérida, la seo recién restaurada quedaría vinculada a la catedral de Roda de Isábena.

Todas las obras comenzadas a partir de esos nuevos establecimientos siguieron planteamientos propios del Románico, un lenguaje artístico conocido, que se mantuvo largo tiempo, en todo o en parte, según la envergadura de las construcciones. Los primeros atisbos del Gótico llegaron tarde. Costaba aceptar fórmulas nuevas mientras resultaran útiles las viejas, y sólo, en un principio, para ciertos aspectos que no incluyeran riesgos. Así encontramos en Poblet bóvedas de crucería, aún poco perfeccionadas, en las naves laterales¹¹⁶ y cañón apuntado con fajones en la central, sin duda posterior a las laterales, pero mucho más difícil de cubrir dadas sus dimensiones.

Esas características propias del Románico se prolongaron, en muchos casos, hasta bien avanzado el siglo XIII. Y fue ese siglo XIII el momento más rico en cuanto a la búsqueda de soluciones nuevas. En cuanto a la introducción de técnicas para conseguirlas. En cuanto a la aceptación de elementos ornamentales que, superado el filtro cisterciense, se convertirían en el complemento adecuado de una arquitectura extraordinariamente monumental. Durante esa época las relaciones artísticas entre unos lugares y otros fueron fluidas. El trasiego de maestros y cuadrillas, constante. La vinculación de los monarcas aragoneses con los reinos de Castilla y Navarra también abrió otros horizontes.

El Gótico europeo se impuso definitivamente, en todas sus facetas, a principios del siglo XIV.

¹¹⁶ Recordemos que las bóvedas de la nave lateral de la epístola fueron sustituidas por otras plenamente góticas en el siglo XIV, pero ambas naves tuvieron bóvedas idénticas, del tipo de la del lado del evangelio.



Fig. 1. Monasterio de Poblet.



Fig. 2. Poblet. Iglesia, nave del evangelio.



Fig. 3. Poblet. Claustro, galería románica.

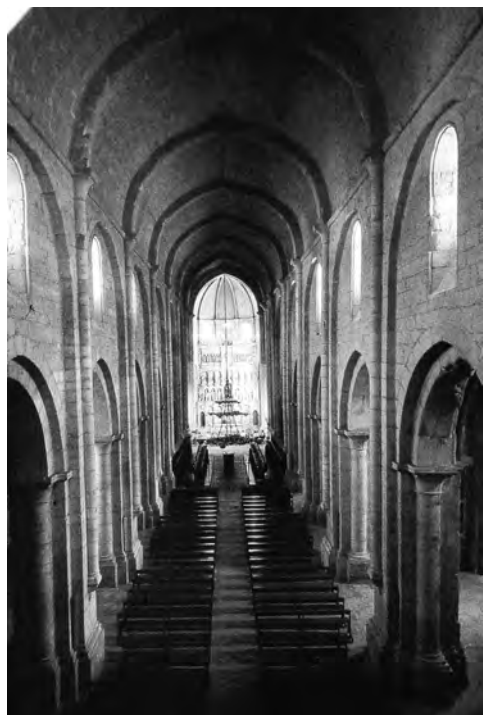


Fig. 4. Poblet. Iglesia, nave central.



Fig. 5. Poblet. Refectorio.



Fig. 6. Poblet. Iglesia, crismón.



Fig. 7. Poblet. Templete del claustro.



Fig. 8. Poblet. Fachada de la sala capitular.



Fig. 9. Poblet. Dormitorio.



Fig. 10. Poblet. Sala capitular.



Fig. 11. Catedral de Tarragona.



Fig. 12. Catedral de Tarragona. Ábside y claustro.



Fig. 13. Catedral de Tarragona. Interior con ábside.

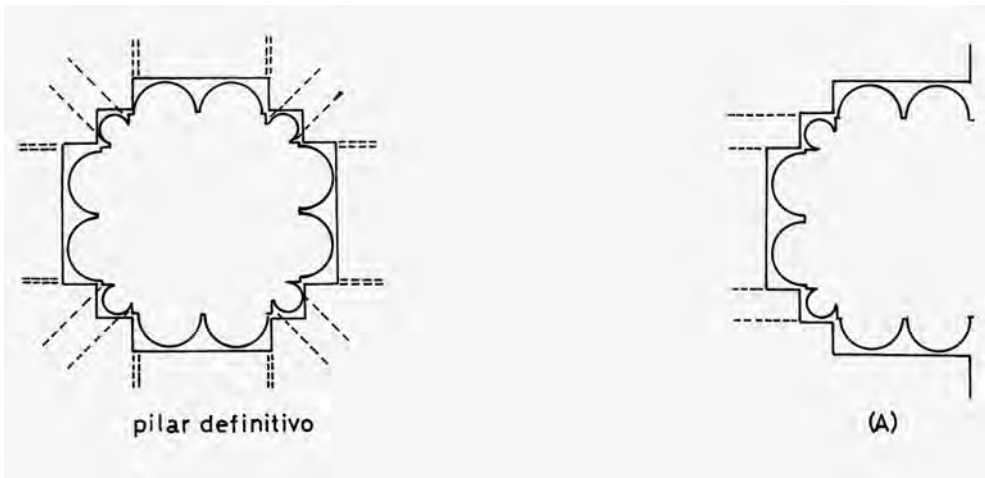


Fig. 14. Catedral de Tarragona. Pilar de las naves y pilastra del arco de triunfo.



Fig. 15. Catedral de Tarragona. Claustro.



Fig. 16. Catedral de Tarragona. Puerta del claustro.



Fig. 17. Tarragona. Capilla de San Pablo.



Fig. 18. Catedral de Tarragona. Cimborrio.



Fig. 19. Monasterio de Santes Creus. Iglesia.

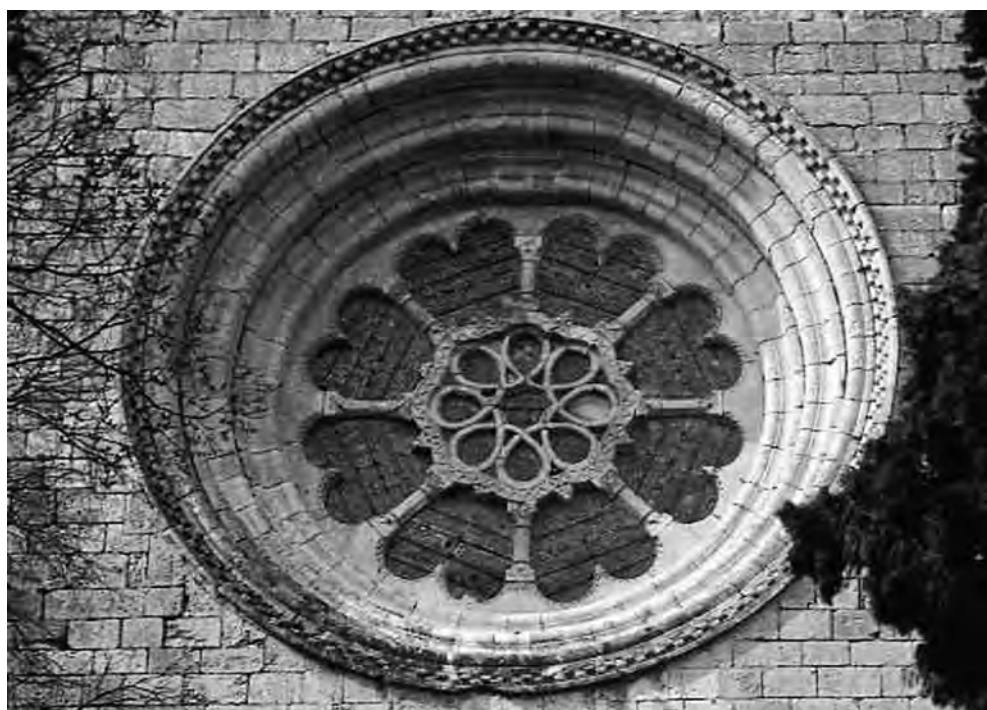


Fig. 20. Santes Creus. Rosetón.



Fig. 21. Santes Creus. Fachada.



Fig. 22. Santes Creus. Temple y claustro.



Fig. 23. Catedral de Llerda.



Fig. 24. Catedral de Llerda. Cimborrio.



Fig. 25. Monasterio de Veruela. Portada de la iglesia.



Fig. 26. Monasterio de Rueda. Sala capitular.



Fig. 27. Catedral de Lérida. Puerta de la Anunciata.



Fig. 28. Catedral de Lérida. Puerta dels Fillols.



Fig. 29. San Miguel de Foces.



Fig. 30. San Miguel de Foces. Óculo.



Fig. 31. Monasterio de Rueda. Claustro.



Fig. 32. San Miguel de Foces. Puerta meridional.