



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

LA ARQUITECTURA COMO ELEMENTO ARTICULADOR EN LAS ARTES PLÁSTICAS MEDIEVALES

Trabajo de Fin de Grado

LUCÍA BUEY ACOSTA

Tutor: JAVIER CASTÁN LANASPA

Grado en Historia del Arte.

Julio de 2021

Código Seguro De Verificación	Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Javier Castan Lanasp	Firmado	16/07/2021 15:42:54
Observaciones		Página	1/46
Url De Verificación	https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==		



ÍNDICE

1. PRESENTACIÓN, 2

1.1. Objetivos, 2

1.2. Estado de la Cuestión, 3

1.3. Metodología y estructuración, 3

2. INTRODUCCIÓN, 5

3. LA ARQUITECTURA COMO ELEMENTO ARTICULADOR, 7

3.1. ESCULTURA FUNERARIA, 7

3.1.1. El Cenotafio de San Vicente de Ávila, 7

3.1.2. Los sepulcros del Infante Don Felipe y su esposa en Villalcázar de Sirga, 11

3.2. ESCULTURA MONUMENTAL, 13

3.2.1. La Iglesia de Santiago en Carrión de los Condes, 14

3.2.1. La difusión del modelo de Carrión de los Condes, 17

3.3. MINIATURAS, 21

3.3.1. El Beato de Fernando I y Doña Sancha, 21

3.3.2. Las Cantigas de Santa María de Alfonso X “el Sabio”, 22

3.4. ORFEBRERÍA, 25

3.4.1. La arqueta de San Genadio de la Catedral de Astorga, 25

3.4.2. El frontal de la Urna de Santo Domingo de Silos del Museo de Burgos, 26

4. CONCLUSIONES, 28

ANEXO DE IMÁGENES, 30

BIBLIOGRAFÍA, 40

Código Seguro De Verificación	Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Javier Castan Lanaspá	Firmado	16/07/2021 15:42:54
Observaciones		Página	2/46
Url De Verificación	https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==		



Resumen: La presencia de la arquitectura en las artes plásticas tiene una fuerte tendencia a ser empleada como elemento articulador de personajes y escenas. Este trabajo recoge una serie de hipótesis que buscan explicar el porqué de su uso a lo largo de la Edad Media, tomando la Antigüedad Romana como origen conocido del modelo.

La influencia clásica, la iconografía cristiana de la Jerusalén Celeste o las vistas urbanísticas son algunos de los temas que nos llevarán a entender mejor la presencia de las microarquitecturas.

Palabras clave: microarquitecturas, arquerías, murallas, Jerusalén Celeste, apostolado, escultura románica, escultura gótica, escultura funeraria, orfebrería románica.

1. PRESENTACIÓN

1.1. Objetivos

“La arquitectura como elemento organizador de las artes plásticas medievales” es el tema seleccionado para el desarrollo de este Trabajo de Fin de Grado, que plantea una recopilación de obras y monumentos en los que las arquerías son las encargadas de establecer un orden en la composición.

La encrucijada que presenta el origen de esta composición, tan desconocida y poco estudiada, despertó mi curiosidad por su indudable popularidad medieval. Aparece en multitud de iglesias románicas, es especialmente popular en las catedrales góticas, y es una parte casi intrínseca de la miniatura gótica, pero muy poco se ha escrito sobre el tema. La mayoría de los textos consultados se limitaban a una mención de las formas arquitectónicas, pero en muy pocas ocasiones me encontraba con verdaderos esclarecimientos.

Tal falta de información explicativa fue el motor para el despliegue de este trabajo, en el que he intentado reunir las hipótesis que se han dado en la historiografía acerca del modelo medieval de personajes bajo arquerías. Para llegar a la amplia variedad de la representación a tratar, he decidido detenerme en las distintas artes plásticas que más repiten la organización (escultura monumental, escultura funeraria, orfebrería, miniatura¹) para establecer una red de conexiones entre los distintos tipos de obras y llegar a conclusiones acerca del origen y la difusión del motivo. En cuanto a la elección de los ejemplos a tratar, he decidido centrarme en una serie de muestras que pudieran relacionarse entre sí para ayudar a la fluidez del trabajo y a la explicación de conceptos, todos ellos en los territorios de la zona castellana y alrededores. Como marco cronológico he establecido los siglos de la Edad Media por ser la época en la que el modelo eclosiona y se comienza a apreciar de forma notable.

¹ La elección de estos capítulos responde a las necesidades y a la extensión de este trabajo. Decidí no incluir los retablos, máximo ejemplo de organización arquitectónica en la escultura, por el gran volumen de estudios que presenta respecto al resto de tipologías tratadas.

Código Seguro De Verificación	Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Javier Castan Lanaspá	Firmado	16/07/2021 15:42:54
Observaciones		Página	3/46
Url De Verificación	https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==		



1.2. Estado de la cuestión

Pese a que gran parte de las obras que trataré han sido ampliamente estudiadas, muy poco se ha concretado sobre las microarquitecturas que se presentan en todas ellas.

La mayor parte de la bibliografía que he consultado remite a Marion Lawrence y a su artículo sobre los sarcófagos con columnas de 1932 cuando es necesario mencionar una explicación sobre las formas arquitectónicas en orfebrería, escultura o pintura. Incluso en textos relativamente recientes, Lawrence es el hombre de referencia que permite relacionar las formas microarquitectónicas con los sarcófagos romanos².

Recientemente, en el año 2010, José Alberto Morais Morán (Universidad de León) publicó su tesis sobre "El sustrato de la antigüedad clásica en la escultura románica hispana"³, en la que recoge con detalle la escasa información que se había dado hasta el momento sobre el modelo que nos atañe, intentando ampliarla con motivos históricos y religiosos. De todos los consultados, es el escrito mejor preparado para la comprensión del origen del uso de la arquitectura en las artes plásticas, y tiene un papel importante en mi Trabajo de Fin de Grado.

He observado cierto desinterés por las complicaciones del tema que me ocupa en la bibliografía consultada acerca de las obras y monumentos, siendo dos las ocasiones en las que se plantearon exposiciones extensas acerca de la presencia del modelo: en la memoria sobre la restauración del cenotafio de San Vicente de Ávila, por sus formas puramente arquitectónicas, y el contenido de Sanjosé i Llongueras⁴ sobre el frontal esmaltado de la urna de Santo Domingo de Silos. En los libros y artículos restantes hallé menciones a las pequeñas arquitecturas o a los arquillos que cubren estatuas, pero siempre como si se tratase de un elemento decorativo más, de la misma forma que se habla de la presencia de un capitel vegetal o de una banda de taqueado.

La autora con una labor más dedicada a la arquitectura organizadora es María Victoria Chico Picaza, cuya tesis versa sobre la arquitectura de las Cantigas de Santa María del Códice Rico⁵. Sus estudios me han servido para comprender el uso funcional de las formas microarquitectónicas, lejos del simbolismo religioso.

1.3. Metodología y estructuración

Mi primera idea para la realización del trabajo fue centrarme en el origen del modelo microarquitectónico, pero la ausencia de información extensa hizo que me decantase por un análisis en el que se incluyesen las hipótesis de su nacimiento para después adentrarme en su difusión y su evolución.

La mayor parte de la bibliografía consultada acerca de los orígenes se remonta a los sarcófagos con columnas hasta que di con la tesis doctoral de Moráis Morán, anteriormente citada. El extenso volumen de indagaciones, hipótesis y explicaciones del profesor de la Universidad de León me permitió ampliar considerablemente mis puntos de mira, pese a no tratarse del mismo tema que

² LAWRENCE, M., "City-Gate Sarcophagi". *Art Bulletin* 10, 1, 1927, p.1-45.;

³ MORÁIS MORÁN, JA., *El sustrato de la antigüedad «clásica» en la escultura románica hispana*, Universidad de León, 2010, p. 280.

⁴ SANJOSÉ I LLONGUERAS, L DE., *Obras emblemáticas del taller de orfebrería medieval de Silos: «el Maestro de las Aves» y su círculo*. Abadía de Silos, Santo Domingo de Silos (Burgos), 2016.

⁵ CHICO PICAZA, M^a. V., *Composición pictórica en el Códice Rico de las Cantigas de Santa María. I*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1987.

Código Seguro De Verificación	Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Javier Castan Lanaspá	Firmado	16/07/2021 15:42:54
Observaciones		Página	4/46
Url De Verificación	https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==		



mi Trabajo de Fin de Grado. Me he mostrado muy interesada por los estudios que relacionan la Antigüedad Romana con el arte medieval, al ser los sarcófagos romanos el antecedente directo de esta arquitectura organizadora.

Para la selección de las obras que facilitasen el desarrollo de este trabajo partí de la búsqueda de imágenes, repasando catálogos de obras y buscando conexiones cuando encontraba detalles precisos. Distintos buscadores de imágenes online fueron esenciales para encontrar muchas de las obras que me llevaron a establecer relaciones entre culturas o épocas, o que me ayudaron a hallar los ejemplos más llamativos de las microarquitecturas de las artes plásticas. Imágenes en alta definición encontradas en los buscadores online, incluyendo diversos renderizados en 3D de sepulcros y portadas, me sirvieron en gran medida para observar los detalles de las pequeñas arquitecturas.

Tras completar una amplia colección de obras, decidí quedarme con los más estudiados e importantes dentro del panorama artístico correspondiente, buscando que pudiesen aportar claridad expositiva y sus formas fuesen fácilmente relacionables. El objetivo se basa en compartir una rica visión de los distintos modos de empleo de las arquerías en escultura, en pintura, y en las artes suntuarias de la religión cristiana.

La decisión de tomar varias obras dentro de cada una de las artes plásticas que estructuran el trabajo viene de la necesidad de mostrar la amplia difusión que tiene este modelo escasamente investigado, pero que a la vez está siempre presente.

Partiendo de la información bibliográfica obtenida, opté por una estructura basada en cuatro apartados divididos según las artes plásticas en las que la presencia del modelo era mayor: escultura monumental, escultura funeraria, miniaturas y orfebrería; , para así organizar las obras tratadas y ubicar el desarrollo de distintas nociones en cada uno de los capítulos. Para el desarrollo de mi trabajo han sido fundamentales los conceptos de:

- La representación de la Jerusalén Celeste a partir de los textos apocalípticos, expuesta en la introducción, junto al origen de las arquerías protectoras de estatuas.
- La representación de microarquitecturas amuralladas como símbolo de la Ciudad de Dios celeste y su evolución, incluida en el apartado de la escultura funeraria.
- La trasposición de temas entre los sarcófagos romanos y la escultura monumental, especialmente atendida en el desarrollo del friso de la Iglesia de Santiago de Carrión de los Condes y su difusión.
- El uso de las microarquitecturas como símbolo espiritual en las artes pictóricas, tomando como ejemplo su uso en la miniatura.
- Variaciones respecto a las estructuras amuralladas de las pequeñas arquitecturas y de los arcos, tomando como ejemplo obras de orfebrería.

Código Seguro De Verificación	Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Javier Castan Lanaspá	Firmado	16/07/2021 15:42:54
Observaciones		Página	5/46
Url De Verificación	https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==		



2. INTRODUCCIÓN

La historiografía tradicional ha tenido como consecuencia una remarcada separación de los estilos, determinados por la estética y las características generales que se presentan según los siglos atendidos. Siempre se ha mostrado un fuerte contraste entre la Antigüedad y la Edad Media, atendiendo a una supuesta pérdida de las técnicas clásicas para dar paso a la tosquedad del Prerrománico y el Románico. Las artes del medioevo han sido tratadas como antagonistas de las clásicas como idea derivada del modelo historiográfico de Wincklemann que opone el espíritu de las sociedades grecorromanas y la medieval⁶. Esta oposición florece, en parte, por el establecimiento del Renacimiento como tiempo de la recuperación de la tradición clásica, un hecho que directamente habla de una pérdida preliminar.

En este texto trataré algunas de las conexiones entre ambas épocas, minimizando la magnitud de la presunta ruptura producida entre las artes clásicas y medievales. El hombre culto medieval, conocedor de la herencia romana, no tenía la consideración de tal cosa, sino que apoyaba su persistencia mediante la reutilización de materiales (columnas, sarcófagos, relieves, etc.) e iconografías. El *spolium* de elementos romanos era común desde la Antigüedad tardía, incluso regulado en tiempos de Teodosio II (401-450)⁷, con un fin funcional, pero también memorial. Estas reutilizaciones fueron comunes en la época altomedieval: los relieves romanos de San Miguel de Lillo; la reutilización de sarcófagos, también romanos, por parte de la nobleza y el alto clero; o multitud de columnas o fragmentos estructurales de multitud de templos muestran la constante aparición de elementos romanos rodeando a la sociedad medieval.

Todo esto no significa que se tuviese un extenso conocimiento de las técnicas y artes romanas en los siglos medievales, pero evidencia su presencia y su admiración por las artes antiguas⁸. Tal admiración venía de la consideración del Imperio Romano como tiempo y espacio del nacimiento de la religión cristiana. Roma se empezó a tomar como la imagen idealizada de Jerusalén, las iconografías paganas adoptaron connotaciones cristianas... los productores del ideario iconográfico medieval miraron atrás mucho más de lo que parece a simple vista.

Incluso la arquitectura intentó emular la tradición de las basílicas paleocristianas romanas, por mucho que se haya querido dar una imagen opuesta por la ausencia de algunas de las técnicas romanas. Muchas de las obras que trataré a lo largo de este trabajo responden a la época del Románico Tardío, iniciado en la segunda mitad del siglo XII, en la que las formas antiquizantes dominaron el panorama arquitectónico y escultórico. Tomando como ejemplo la portada de Notre-Dame de Poitiers (**fig.1**), apreciamos la intención de acercarse a las sucesiones de arcos de medio punto, propias de los edificios romanos, mediante el ritmo de arquerías ciegas que cubren a personajes. A su vez, los tres accesos de la portada, recuerdan a la composición de los arcos de triunfo de tres vanos.

El uso, ya mencionado, de arcos sobre esculturas se exhibe en el más imponente edificio de Roma: el Coliseo. Aunque actualmente solo se aprecie la estructura compuesta por niveles de arquerías, en tiempos del Imperio había una estatua bajo cada arco (**fig. 2**). Sin duda el recurso empleado en Poitiers recuerda ahora al anfiteatro del siglo I. Este hecho nos lleva a entender que el uso de

⁶ GRANADA, M., "El desarrollo de las concepciones de la relación entre Antigüedad, Edad Media y presente en el Renacimiento: desde Petrarca a Giordano Bruno". *Ingenium, Revista electrónica: Pensamiento Moderno y Metodología en Historia de las ideas*, 1, 2009, p.13-29.

⁷ MORÁIS MORÁN, J. A., *Op. Cit.*, p.280

⁸ Dicha admiración no es absoluta. Algunos sectores rechazaban el arte pagano, llegando a demonizarlo por sus visiones alejadas de la moral que predicaban los acérrimos seguidores de Jesús.

Código Seguro De Verificación	Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Javier Castan Lanaspá	Firmado	16/07/2021 15:42:54
Observaciones		Página	6/46
Url De Verificación	https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==		



arquitecturas para organizar figuras era recurrente, pues sucede con frecuencia en los sarcófagos, tanto paganos como paleocristianos⁹.

Las arquitecturas ilusionistas de Pompeya son otro de los factores que nos lleva a considerar la importancia de las representaciones arquitectónicas de la artes plásticas y su paso a los siglos medievales, como bien podemos observar en las pinturas murales de la iglesia asturiana de San Julián de los Prados. La arquitecturas ilusionista parece desaparecer en la pintura románica, pero sí florece la misma organización vista en el Coliseo: las arcadas de las pinturas murales de Sant Climent de Taüll (**fig. 3**) imitan los lujosos mármoles de colores que se usaban en la Antigüedad, época en la que también se inspiran las vestimentas de las figuras que se ubican bajo los arcos. Pese al cambio de técnica y de formas respecto a la pintura antigua, la herencia romana continúa presente en la pintura mural románica.

En el Valle del Bohí nos hemos topado con el uso medieval más frecuente de la arquitectura en las artes plásticas: no como fondo, como era popular en Roma, sino como recurso organizador de personajes o escenas. Podría parecer únicamente un modo de composición de hileras de figuras, pero lo cierto es que el arte medieval había otorgado al modelo su propio significado.

Estos arcos resguardan personajes sagrados: apóstoles, santos, ángeles... son los tipos más comunes. Pero, ¿tienen los arcos algún simbolismo o simplemente son una separación? Afirmativamente, cumplen con una función en la iconografía cristiana, la de la representación de la Jerusalén Celeste. La descripción de la Ciudad de Dios se encuentra en el capítulo 21 del libro del Apocalipsis de San Juan¹⁰, en el que se hace una mención a ángeles custodios de las puertas de la ciudad. Se da también especial importancia a la vista amurallada de la urbe, lo que dará paso a la representación de pequeñas microarquitecturas sobre las arcadas que ya hemos visto.

Con esta inclusión de la imagen de las murallas llegamos a la imagen típica románica del uso de arquerías organizadoras: arcos continuos rematados por cresterías amuralladas, emuladora de las de la Ciudad Celestial. Esta representación de las murallas cuenta con factores que son ampliados en el apartado dedicado al Cenotafio de San Vicente de Ávila. Florece también con frecuencia en la organización de apostolados y en las Galerías de Reyes de las catedrales góticas.

Cabe añadir, que más allá del significado dado por los cristianos, estas imágenes microarquitectónicas eran resultado del programa político que Roma había establecido **entorno** a la vista de la ciudad. Formalmente, los arcos de triunfo no eran más que una alusión a las puertas de la ciudad que permitían cruzar las murallas, elegidas para la conmemoración de las victorias.

En estas puertas de las murallas encontramos el referente directo de las microarquitecturas. La Puerta Negra de Tréveris (**fig. 4**) recuerda notablemente a las pequeñas arquitecturas que veremos esculpidas en el cenotafio de Ávila o en el friso del apostolado de Carrión. Las murallas romanas pasaron a ser la imagen de las murallas de la Jerusalén Celeste, hechas a su imagen y semejanza, reproduciendo las que los artífices medievales veían en sus ciudades.

⁹ El aspecto de los sarcófagos se ampliará en el apartado dedicado escultura monumental.

¹⁰ IGLESIAS GONZÁLEZ, M., *Nuevo Testamento*. Ediciones Encuentro, Madrid, 2003, p. 1010-1013.

Código Seguro De Verificación	Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Javier Castan Lanaspá	Firmado	16/07/2021 15:42:54
Observaciones		Página	7/46
Url De Verificación	https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==		



3. EL USO DE LA ARQUITECTURA COMO ELEMENTO ORGANIZADOR

3.1. ESCULTURA FUNERARIA

La escultura funeraria aparece ligada a la vida más allá de la muerte en la mayoría de las civilizaciones. Es así el caso de los monumentos fúnebres cristianos en los que me adentraré: el cenotafio de San Vicente de Ávila y los sepulcros de la Iglesia de Santa María de Villalcázar de Sirga (Palencia). Ambos muestran una profusión de escenas relacionadas con la vida y muerte de los difuntos a los que están dedicadas, divididas por medio de arcos.

Estas composiciones se encuentran con cierta asiduidad en sepulcros romanos, cuyo estudio más detallado se encuentra en el apartado de escultura monumental por su estrecha relación con el friso de la Iglesia de Santiago de Carrión de los Condes. Durante el siglo IV se popularizó la tipología del sarcófago con columnas, protagonizada en muchas ocasiones por iconografías paleocristianas, y antecesora de los sepulcros cristianos que presentaremos a continuación.

3.1.1. Cenotafio de San Vicente de Ávila

El martirio de los hermanos Vicente, Sabina y Cristeta tuvo lugar en la ciudad de Ávila en tiempos de la persecución cristiana que habían iniciado en el año 303 los gobernantes de la Tetrarquía. El lugar en el que fueron arrojados sus restos, más allá de la muralla, se convirtió en el emplazamiento elegido por los cristianos para las tumbas o los monumentos de honra para los santos martirizados¹¹.

A lo largo de los siglos IV y V las murallas se establecieron como lugar de culto de las reliquias de los mártires enterrados extramuros, tal y como dictaba la ley, que no permitía su sepultura en el interior de las urbes. La muralla tras la que eran martirizados y enterrados sus santos fue tomada por los cristianos como símbolo de la ciudad cristiana.

Las murallas se habían definido como una pieza significativa de la iconografía de la ciudad en la Antigua Roma, convirtiéndose en símbolo de potencia y defensa frente a los enemigos. Una vez más, el modelo clásico se repite en los siglos del medievo como herencia de la cultura que la sociedad intelectual quería prorrogar. Pese a encarnar Roma la persecución y el martirio, se configuró como la civilización en la que nació el Cristianismo, un tiempo y espacio de admiración y respeto para el imaginario medieval.

La imagen de las murallas en las artes plásticas vio su máxima aspiración en la recreación de la Jerusalén Celeste, la *Civitas Dei*. Para Moráis Morán lo más probable es que se tratase de una imagen idealizada de Roma, elegida para ser revelada como Ciudad de Dios. La iconografía de la ciudad de Roma había perfeccionado el uso de las puertas de la urbe para lograr escenas de poder político mediante la idea de las puertas de entrada abiertas, como sucede en los *city-gates sarcophagi* que serán tratados con posterioridad.

El efecto supone una imagen de ciudad divina artificial, una especie de cielo sintetizado mediante las arquitecturas que emulan la vista de la muralla. Estas vistas arquitectónicas fueron recurrentes en todas las artes plásticas desde época cristiana, y la presencia de la Jerusalén Celeste se ha

¹¹ MORÁIS MORÁN, J. A., *Op. Cit.*, p. 215.

Código Seguro De Verificación	Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Javier Castan Lanaspá	Firmado	16/07/2021 15:42:54
Observaciones		Página	8/46
Url De Verificación	https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==		



buscado tradicionalmente en todas ellas: esculturas, mosaicos y pinturas anteriores a la época del Románico están cargadas de elementos arquitectónicos, ya sea como elemento organizador o siguiendo la representación romana de arquitecturas ilusionistas¹².

Se ha advertido la posibilidad de que el cenotafio de San Vicente de Ávila apele a la propia muralla abulense con sus pequeñas imágenes arquitectónicas, según la idea que Morais Morán comparte con Rico Camps, ambos han percibido una potencial inspiración en las puertas del tramo de época romana, en la que se podría haber basado el lateral del cenotafio presidido por la *Maiestas Domini*, tanto en términos escultóricos como pictóricos¹³.

El uso de decoraciones arquitectónicas en las artes plásticas se había convertido en una decoración más que frecuente en época medieval, por lo que los artistas deberían estar familiarizados con estas repeticiones sin necesidad de tomar una muralla o edificio concreto como modelo para plasmar pequeñas y esquemáticas arquitecturas.



(1) Friso del cenotafio (fotografía de Ángel M. Felicísimo, 2007)

El cenotafio de San Vicente de Ávila (**fig.5**) sobresale dentro del grupo que conservamos de esculturas funerarias del Románico hispano tardío. La propia composición de la obra funeraria responde a un desarrollo arquitectónico: simula un edificio reducido. Este procedimiento de aplicar formas íntegramente arquitectónicas de la orfebrería era medianamente constante en los siglos medievales. En el Relicario de los Reyes Magos de Nicolás de Verdún¹⁴ (**fig. 6**) (ca. 1190-1210, Colonia) podemos prestar atención a formas que recuerdan significativamente a las del cenotafio abulense, con una única diferencia específica en el material empleado. El desaparecido monumento de orfebrería que el abad Suger había encargado en Saint-Denis (**fig. 7**) es otro de los modelos con los que mayor vínculo parece tener el cenotafio.

Tanto el relicario de Verdún como el cenotafio de San Vicente de Ávila tienen una organización estructural basilical de dos alturas, tres naves y cubierta a dos aguas semejante a la de edificios del románico italiano como la Catedral de Pisa, que despliega la misma repetición de arquerías ciegas en los muros exteriores. El tipo de arquitectura que emplean los cuatro ejemplos mencionados hasta ahora parece tener su origen en las basílicas paleocristianas, cuya tipología continuaría en los siglos altomedievales.

¹³ MORÁIS MORÁN, J. A., *Op. Cit.*, p. 217.

RICO CAMPS, D., "San Vicente de Ávila en el Siglo XII: La Restauración de un Locus Sanctus". *Hortus Artium Mediaev* 15, 2, (2009), p.291-305.

¹⁴ HERNANDO GARRIDO, J. L. et al., *Cenotafio de San Vicente de la Basílica de los Santos de Ávila*, Serie "Cuadernos de Restauración", Junta de Castilla y León, Valladolid, 2008, p. 100.

Código Seguro De Verificación	Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Javier Castan Lanaspá	Firmado	16/07/2021 15:42:54
Observaciones		Página	9/46
Url De Verificación	https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==		



La datación de este monumento funerario se ha establecido mediante comparaciones estilísticas en el siglo XII, siendo la iglesia de San Vicente construida hacia 1170-1180. Hernando Garrido propone la posibilidad de que el taller que llevó a cabo el montaje (que cuenta con numerosos fallos) fuese ajeno a quien lo ideó: “¿El cenotafio abulense es obra de verdadera orfebrería pétreo labrada por un taller itinerante y más tarde engastada por manos de patanes?” escribe en la memoria de restauración del cenotafio en 2008¹⁵. La estructura realizada con una variedad de tres piedras está estudiada como si fuera una arquitectura de tamaño natural. En el interior, cinco arcos fajones sustentan el recinto, tratado como si se tratase de un verdadero alzado arquitectónico. El escamado de la techumbre se ha relacionado con las cubiertas de las cúpulas de las catedrales de Zamora y Salamanca, que para Moráis Morán podría ser cercano a la influencia de los talleres de San Sernín de Toulouse, quienes pudieron extraer dicho escamado de sarcófagos romanos¹⁶. Se ha planteado que la escultura del cenotafio responda a una tendencia antiquizante, cercana al llamado “estilo 1200”, que ya se apreciaba en el románico tardío hispano, sin duda asimilador de rasgos clásicos.

García Guinea vio en el cenotafio la mano del llamado *Maestro del Cristo Triunfante* de Santa María la Real de Aguilar de Campoo. Se ha identificado a este maestro procedente de Borgoña con el nombre de Fruchel. El experto cántabro situó su taller en San Vicente de Ávila, y tiempo después en Carrión y en Aguilar de Campoo. Estas hipótesis avivaron las relaciones que ya se establecían entre los tres centros escultóricos¹⁷. La red de contactos que se establecen con el cenotafio, en los que se incluyen los ya mencionados, el Pórtico de la Gloria y el Claustro de Santo Domingo de Silos, se irá desarrollando a lo largo de los distintos apartados.

Una forma arquitectónica secundaria a la estructural organiza y decora el sepulcro. Las formas de muralla anteriormente mencionadas recorren la superficie pétreo de los muros de la nave central. En consonancia con el piso inferior, una serie de arcos trilobulados ciegos rematados con pequeños torreones encuadran distintas escenas. El tipo de arcos responde al mismo modelo que el friso de la Iglesia de Santiago de Carrión de los Condes, coetánea del cenotafio, y que después se verá en el sepulcro de la iglesia de Santa María Magdalena en Zamora y en el Coro pétreo del Maestro Mateo en la Catedral de Santiago de Compostela (**fig. 8**). Estos cuatro conjuntos escultóricos comparten un mismo modo en el que se tallan los arcos trilobulados, más abiertos y planos que en otros conjuntos escultóricos dependientes de la aparentemente iniciadora del tipo, la iglesia de Carrión.

La configuración **iconográfica** del cenotafio, en la que no me detendré por no ser parte esencial de este trabajo, se despliega por toda la obra mediante la herencia clásica de los frisos escultóricos. En las escenas reproducidas en los laterales del túmulo se narran los milagros y el martirio de los tres santos mártires a los que se dedica el cenotafio. Cabe destacar que tanto en los pequeños relieves como en la propia estructura del monumento funerario se alude a la propia basílica de San Vicente.¹⁸ Los apóstoles se ubican en las esquinas, de nuevo bajo arcos (aunque esta vez sólo se tallan las columnas que marcan el principio y el fin de los conjuntos), y en grupos de cuatro.

La *Maiestas Domini* (**fig. 8**) de la fachada occidental del cenotafio es un elemento de vital importancia para la relación del sepulcro con las corrientes escultóricas del románico palentino

¹⁵ HERNANDO GARRIDO, J. L. et al., *Op. Cit.*, p. 41

¹⁶ MORÁIS MORÁN, JA., *Op. cit.*, p. 355.

¹⁷ GARCÍA GUINEA, M. Á., "Las huellas de Fruchel en Palencia y los capiteles de Aguilar de Campoo". *Goya Revista de arte*, 43, (1961), p.158-167. El autor cántabro propone que los maestros de San Vicente de Ávila, Carrión de los Condes y Aguilar de Campoo sean un mismo artífice, el Maestro Fruchel. Este maestro será nombrado numerosas veces a lo largo del trabajo.

¹⁸ RICO CAMPS, D., *op. Cit.*

Código Seguro De Verificación	Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Javier Castan Lanaspá	Firmado	16/07/2021 15:42:54
Observaciones		Página	10/46
Url De Verificación	https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==		



derivadas de Aguilar de Campoo. Tiene una palpable relación con el estilo del Cristo que más adelante veremos en la Iglesia de Santiago de Carrión de los Condes y en la escultura de su influencia. Cobijando al Cristo abulense hallamos una torre de volúmenes muy detallados, menos sintética que las pequeñas arquitecturas que rematan los arquillos, que ubica al hijo de Dios *intramuros*. Bajo esta estructura, e imitando una fachada arquitectónica, dos arcos trilobulados emulan un acceso al interior. Este acceso doble se ha puesto en estrecha relación con la portada bífora del lado oeste de la basílica que guarda el cenotafio, aunque no comparten sus formas. Para Rico Camps la inspiración habría surgido de las murallas de la ciudad, siendo las puertas de entrada las que estarían reproducidas en el frontal de la Maiestas. Podemos ver el cenotafio como un claro paradigma de la importancia de la imagen de la ciudad que se quería representar, para la que eligen la muralla como elemento más potente y significativo, bien fuera como escenificación de la Jerusalén Celeste, o como herencia clásica de la imagen política¹⁹.

Sobre el cenotafio, un baldaquino de época gótica, cercano al año 1468²⁰, se convierte en un elemento arquitectónico intermedio entre el monumento funerario y la basílica. Los sepulcros con baldaquino no se encontraban entre los tipos más populares, pero si aparecen en el Románico de la zona.

La iglesia de Santa María Magdalena en Zamora (fig. 9) guarda un sepulcro que, pese al no compartir su diseño con el de San Vicente de Ávila, repite sus arquillos de forma monumental.

En esta ocasión el propio sepulcro es un baldaquino que se adosa al muro interior de la nave. La identidad de la mujer allí enterrada es una incógnita, aunque recientemente se discute su atribución a la reina Urraca de Portugal (1148-1211), primera esposa de Fernando II de León. Pese a no poder afirmarse su nombre, se ha entendido que la mujer allí enterrada era una benefactora de la iglesia, en apariencia coetánea al monumento funerario²¹. La propia difunta aparece retratada en una pequeña escultura yacente que aún no tiene la forma que se popularizaría en el estilo gótico, caracterizado por la representación del difunto esculpida como tapa del sarcófago.

Las microarquitecturas acastilladas destacan más esta vez por su menor tamaño y por la falta de una arquitectura esculpida que las englobe, como es el caso del cenotafio de San Vicente.

Los arcos lobulados y los pequeños torreones se convierten en protagonistas de la estructura del dosel. La composición del baldaquino que cubre el sepulcro se basa en dos módulos iguales marcados por la anchura de los arcos trilobulados y las columnas. El modo de ubicar el programa iconográfico cambia también: los arcos son cortados al inicio de las columnas, y es en ese pequeño espacio en el que se representan las escenas. El Coro pétreo del Maestro Mateo de la catedral compostelana, anterior al sepulcro, utiliza el mismo recurso, tanto en el uso de los arcos como en las dos bóvedas gallonadas que se ubican bajo el cerramiento del dosel²².

¹⁹ MORÁIS MORÁN, J. A., *Op. cit.*, p. 218.

²⁰ HERNANDO GARRIDO, J. L. et al., *Op. Cit.*, p. 41.

²¹ *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Zamora*, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo, 2002, pp. 496-498.

²² Comparación en fig. 8.

Código Seguro De Verificación	Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Javier Castan Lanaspá	Firmado	16/07/2021 15:42:54
Observaciones		Página	11/46
Url De Verificación	https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==		





(2) *Sepulchro de la iglesia de Santa María Magdalena (fotografía del Proyecto Cultural Zamora Románica)*

Pese a la más que notable conexión entre las dos piezas, el artífice no empleó el mismo modelo de microarquitecturas para rematar los pequeños arcos ciegos. No todas las obras tienen las mismas arquitecturas amuralladas; como en el resto de los patrones decorativos, hay modelos que se repiten. El Coro compostelano parece seguir las formas del friso de Moarves de Ojeda (**fig. 18**), que más adelante ampliaremos trataremos, en el que sobresale un pequeño torreón con óculo sobre la parte central del arco. El tipo seguido en el sepulchro de Santa María Magdalena es más cercano al de la Iglesia de Santiago de Carrión de los Condes, algo más achafanado y sin torreón sobresaliente.

3.1.2. Sepulcros del Infante don Felipe y su esposa en Villalcázar de Sirga

La escultura funeraria castellana de los siglos del Gótico nos ha legado un gran número de enterramientos artísticos. Una de las tipologías más populares entre los más poderosos pasó a ser la del yacente, que ya hemos visto en el sepulchro románico zamorano, más enfocada en el ensalzamiento propio y el familiar, al introducir la heráldica y el retrato del difunto en el sarcófago.

Este hecho es especialmente evidente en los sepulcros exentos del infante don Felipe de Castilla y el de su esposa²³, ambos dispuestos actualmente en la Capilla de Santiago de la iglesia de Santa María la Blanca de Villalcázar de Sirga (Palencia). Estas obras funerarias destacan como uno de los ejemplos mejor considerados de la escultura funeraria gótica por su amplio desarrollo iconográfico de los cortejos fúnebres, cuyo despliegue se ve organizado con el uso de arcos a lo largo del perímetro de los sarcófagos.

²³ La identidad de la dama del sepulchro femenino ha sido debatida a lo largo del siglo XX. Leonor Ruiz de Castro, creída la segunda esposa del infante, figuraba en la historiografía tradicional como la mujer del infante enterrada junto a él. Sin embargo, Manuel Gómez Jiménez en su *Crónica de Alfonso X "el sabio"* halló el nombre de Inés Téllez-Girón como presunta segunda esposa, siendo así doña Leonor su tercer matrimonio. FRANCO MATA, Á., "Iconografía funeraria gótica en Castilla y León (siglos XIII y XIV)". *Arte Revista de Historia del Arte*, 2, (2014), p. 75; LAMPÉREZ Y ROMEA, V., "Iglesia parroquial de Santa María de Villalcázar de Sirga ". *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Tomo 75, Año 1919 (2010) pp. 389-390.

Código Seguro De Verificación	Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Javier Castan Lanaspá	Firmado	16/07/2021 15:42:54
Observaciones		Página	12/46
Url De Verificación	https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==		



Ángela Franco Mata ha querido ver en los sepulcros de Villasirga la mano del escultor Antón Pérez de Carrión²⁴, heredero de esos primeros talleres, cuyo trabajo en esculturas funerarias semejantes se encuentra documentado en una inscripción (actualmente desaparecida) del monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo²⁵. Lo que parece claro es que los modelos de origen romano transitaron hasta Villalcázar de Sirga a través de las rutas del Camino de Santiago.

Ambos sepulcros (**fig. 10**) se han fechado alrededor de 1274, año de la muerte del infante, poco después de la época en la que trabajaban los llamados *primeros talleres de Carrión*²⁶, activos entre los años 1230 y 1260, al que pertenecen numerosos sepulcros conservados en la Tierra de Campos.



(3) *Sepulcros de Villalcázar de Sirga* (fotografía de DOMVS PVCELAE, www.domuspucelae.blogspot.com)

Tanto los sarcófagos realizados por dichos talleres, como los que dependen de su influencia, comparten la decoración heráldica que remata las paredes de la urna y un mismo tipo de organización distinguido por el uso de arcos para organizar personajes, como es el caso de los sepulcros ubicados en el Monasterio de San Zoilo en Carrión de los Condes, y en otros, como el del infante don Felipe, separando escenas. Se maneja el mismo recurso para enmarcar la figura del yacente, sobre el que está labrado un arco apuntado del mismo tipo que los que rodean los laterales del sarcófago.

El hermano del rey Alfonso X cruza en su retrato las piernas como símbolo de insolencia y arrogancia según Franco Mata, quien cita sus ideas compartidas con Yarza Luaces, negando la posibilidad de que pudiera hacer referencia al infante como caballero cruzado o templario²⁷. Esta opinión se ha reforzado gracias a la posición de la espada que porta con la mano derecha, que apunta por encima de su cabeza. La imagen fúnebre se convierte en toda una declaración de

²⁴ FRANCO MATA, Á., "Iconografía funeraria gótica en Castilla y León (siglos XIII y XIV)". *Arte Revista de Historia del Arte*, 2, (2014), p.47-86.

²⁵ GÓMEZ PÉREZ, E., *Santa María de Villasirga*, Cálamo, Palencia, 2001

²⁶ ARA GIL, C. J., "Un grupo de sepulcros palentinos del siglo XIII: los primeros talleres de Carrión de los Condes. Pedro Pintor y Roi Martínez de Burueva". *Alfonso VIII y su época: seminario*. Centro de Estudios del Románico, Madrid, 1992, pp.21-52.

²⁷ FRANCO MATA, Á. *Op. Cit.*, p. 75.

Código Seguro De Verificación	Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Javier Castan Lanaspá	Firmado	16/07/2021 15:42:54
Observaciones		Página	13/46
Url De Verificación	https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==		



orgullo y desafío, siendo esa la efigie que quería dar a quien contemplase su retrato tendido. Para ayudar a dicha imagen, las microarquitecturas entendidas de la misma forma que en la etapa clásica y en la altomedieval, supondrían un elemento más de poder y fuerza. Sin embargo, es fácil pensar que la repetición constante del modelo pudiera hacer que su significado se atenuase hasta convertirse en una decoración más.

La estructura de microarquitecturas que organiza las escenas fúnebres del sepulcro y que a su vez enmarca el cuerpo yacente de la tapa aparece frecuentemente en los sepulcros derivados de los talleres carrioneses. La evolución del estilo gótico consta de una mayor volumetría y profundidad en los pequeños torreones que sobresalen de los arcos, incluso añadiendo cabezas asomadas por los vanos. Las arquitecturas tienen un menor grado de síntesis y más interés por el detalle ornamental frente a las formas labradas en época Románica. A pesar de esto, los sepulcros de Villasirga no son tallas especialmente realistas, ni cuentan con la virtuosa profusión decorativa de otros sepulcros o esculturas góticas. Pudiera deberse a la intensa influencia de los sarcófagos de la zona palentina, que suavizaría las puntiagudas formas que ya se habían popularizado en este primer siglo del gótico.

El autor de las sepulturas del infante y su consorte emplea el mismo tipo de arcos trilobulados, que a su vez dota de dejes góticos al cubrirlos con arcos apuntados. Lampérez y Romea advierte también influencias mudéjares y “detalles de mahometismo”²⁸, que relaciona con el estrecho contacto que había mantenido don Felipe con el reino de Granada.

En este caso, la tipología microarquitectónica que cubre al yacente ha sido relacionada por Franco Mata con “una alusión al templo donde duerme su último sueño, velado por la fiel figura de su perro”²⁹, desechando la imagen de la Jerusalén Celeste, pero manteniéndose en una hipótesis espiritual.

3.2. ESCULTURA MONUMENTAL

En el apartado dedicado al uso de la arquitectura organizadora en la escultura monumental he decidido poner mis límites alrededor de la provincia de Palencia. La presencia de la Iglesia de Santiago de Carrión de los Condes es un excelente ejemplo de la representación románica del Colegio Apostólico y del uso de arquerías como marco, pero más interesante aún me parece la extensa difusión que tuvo su imponente friso en el territorio. La repetición del apostolado carrionés evoluciona recorriendo diversas iglesias hasta el Renacimiento, repitiendo el mismo esquema pero avanzando en estilo.

La escultura tardorrománica constituyó un soplo de aire fresco (y de suntuosidad) para las pobres construcciones religiosas que se habían erigido en las primeras décadas del siglo XII. Es en la segunda mitad del siglo cuando nuevos talleres llegan a la comarca gracias a la labor de promoción de Alfonso VIII, impulsada por la bonanza económica que vivía el reino. Los flamantes maestros trajeron consigo aires franceses, refrescando la escultura románica hispana, que se teñiría de la estética clásica que había recuperado la de la Isla de Francia³⁰.

²⁸ LAMPÉREZ Y ROMEA, V., "Iglesia parroquial de Santa María de Villalcázar de Sirga ". *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Tomo 75, Año 1919 (2010).

²⁹ FRANCO MATA, Á., *Op. Cit.*, p. 59.

³⁰ MORÁIS MORÁN, J. A., *op. Cit.*, p. 911.

Código Seguro De Verificación	Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Javier Castan Lanaspas	Firmado	16/07/2021 15:42:54
Observaciones		Página	14/46
Url De Verificación	https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==		



La causa de esta vista atrás ha sido orientada en el contexto de la renovación promovida por el abad Suger en Saint-Denis durante el año 1122. La doctrina del abad optaba por cubrir las iglesias de suntuosos objetos y exquisitas decoraciones dignas de estar en la Casa del Señor.

Esta nueva forma de concebir la ornamentación de iglesias y catedrales tomó como ejemplo los restos que se conocían de la Antigüedad Clásica. El territorio francés había sufrido una fuerte romanización que dejó una gran cantidad de obras que los hombres medievales veían, en muchos casos reaprovechadas para nuevos usos. Estos expolios de elementos romanos fueron usuales en las obras realizadas bajo el mandato de Suger, pero resulta excesivamente complicado el rastreo de las piezas o edificios que pudieron conocer los habitantes medievales de la Isla de Francia.

Moráis Morán indica que la tendencia al expolio no responde a una intención de imitar las piezas por lo glorioso de su pasado, sino a simples intereses funcionales que ya se llevaban a cabo en época de Constantino³¹. Pese a esto, sí había expolios más personales enraizados en la admiración, como es la reutilización de sarcófagos.

El Camino de Santiago se convirtió en el punto de entrada de las nuevas tendencias artísticas hacia la Península. El impacto fue desigual, siendo mayor en las localidades por las que pasaba la ruta jacobea, más sensibles a los trasposos culturales que llegaban del norte de los Pirineos. De entre los ejemplos a tratar en este apartado, Carrión de los Condes y Villalcázar de Sirga cuentan con los dos conjuntos más imponentes por su papel como fuertes enclaves del Camino.

3.2.1. Iglesia de Santiago en Carrión de los Condes (Palencia)

La iglesia de Santiago en la localidad palentina de Carrión de los Condes es una de las joyas más apreciadas del románico palentino a causa de su friso. La iglesia había sido construida con anterioridad, y su portada responde a la nueva oleada escultórica de la segunda mitad del siglo XII.

El friso ha sido objeto de numerosos estudios desde las primeras décadas del siglo XX, participando de investigaciones y debates internacionales y nacionales. La dificultad que supone establecer cronologías más o menos exactas en las obras procedentes de los talleres tardorrománicos ha derivado en numerosas hipótesis acerca de la datación y el origen del friso carrionés. Actualmente se aceptan las fechas cercanas a 1170-1180 para la escultura monumental de la iglesia³².

La portada de la Iglesia de Santiago (**fig. 11**) hereda la potencia simbólica de los arcos de triunfo (y por tanto de las puertas de ciudad romanas), cuyo esquema se ha enlazado con este tipo de fachadas. Una única arquivolta sin tímpano, como ocurre en el románico palentino, cubre la puerta de la iglesia, dando al acceso una apariencia simple, que se desvirtúa en el momento en el que la mirada se levanta hacia el majestuoso friso del apostolado. El importante papel que la Ruta Jacobea tenía en la villa una positiva influencia para la economía, lo que facilitó la “monumentalización” de las iglesias que iban a acoger los rezos de los peregrinos.

En Carrión los arcos son utilizados para la separación del Colegio Apostólico, y no escenas como hemos visto anteriormente. El fuerte tinte de elementos clásicos ha conectado el friso con grandes

³¹ Ídem, p. 282.

³² GARCÍA GUINEA, M. Á., PÉREZ GONZÁLEZ, J. M. et al., *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Palencia*, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo, 2002, p. 1021

Código Seguro De Verificación	Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Javier Castan Lanaspá	Firmado	16/07/2021 15:42:54
Observaciones		Página	15/46
Url De Verificación	https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==		



iglesias francesas, entre las que se encuentra la Iglesia de Notre-Dame la Grande de Poitiers³³, que, con formas mucho más clásicas, plasma en su portada dos niveles de arcos de medio punto bajo los que se ubican esculturas individuales. La representación del apostolado bajo arquerías responde directamente a los textos apocalípticos, en los que se habla de la presencia de los nombres apostólicos en las murallas de la Nueva Jerusalén.

Para García Guinea, la elección del colegio apostólico pudiera deberse a una unión entre dos temas populares en las portadas galas. La representación del Apocalipsis encarnada en el Pantocrátor, y las hileras de estatuas bajo arcos, que pueden observarse en la ya citada iglesia de Poitiers, pero también en Pons o Angulema³⁴. La evidente similitud que comparte con la Arqueta de Santo Domingo de Silos llevó a Kingsley Porter³⁵ a establecer el friso como heredero de la pieza suntuaria, aunque parece más posible que el modelo llegase del país vecino.



(4) Friso del apostolado de la Iglesia de Santiago (fotografía de Carlos Ortiz, 2014. www.flickr.com)

En el capítulo sobre Carrión de los Condes de la *Enciclopedia del Románico* se recogen las propuestas dadas por numerosos estudiosos acerca de la autoría del friso³⁶ que nos atañe, llegando al consenso en cuanto a la presencia de dos maestros en las figuras de los apóstoles. Es el segundo maestro que trabaja en el centro escultórico de Carrión el que sobresale con tallas de mayor calidad en el apostolado y parte de la arquivolta, de la mano de las influencias clásicas venideras de Francia, que llegan a su culmen en la figura del Cristo. Este cristo comparte características con otra serie de Pantocrátor³⁷, que evidencia la cercanía de talleres y tipos hispanos y franceses.

Los doce apóstoles, divididos en dos grupos de seis por el espacio central del Pantocrátor, están cobijados bajo arquillos lobulados cubiertos por el mismo tipo de microarquitecturas alusivas a las murallas que ya hemos visto en San Vicente de Ávila. El friso se encuentra actualmente en un estado bastante deteriorado que no permite observar con total claridad los detalles, pero se aprecian diferencias entre las torrecillas del cenotafio y las del friso carrionés, más homogéneas y redondeadas.

Pero pese a lo novedoso del friso, en Carrión ya se había vislumbrado una composición similar. La pobremente conservada portada de la Iglesia de Santa María del Camino (**fig. 12**), fechada en torno al año 1130, responde al mismo tipo propio del estilo hispano-languedociano³⁸. El friso

³³ En fig. 1

³⁴ GARCÍA GUINEA, M. A., *El arte románico en Palencia*. 3ª ed. Diputación Provincial de Palencia, Palencia, 1983, p. 125. El programa iconográfico del Tardorrománico hispano no suele contar con un ideario tan complejo como los tímpanos franceses. La simplificación podría ser consecuencia de la copia de motivos sin tener en verdadero conocimiento de la inmensa carga teológica de portadas como las de Conques o Arles, tanto por parte del artista, como de la persona electora del tema.

³⁵ KINGSLEY PORTER, A., *Romanesque sculpture of the Pilgrimage roads. I, Text*. Marshall Jones Company, Boston, 1923.

³⁶ GARCÍA GUINEA, M. Á., PÉREZ GONZÁLEZ, J. M., et al., *Op. Cit.*, pp. 1018-1022

³⁷ GARCÍA GUINEA, M. A., *Op. Cit.* Se relacionan los cristos de Carrión, de la Catedral de Lugo, de los capiteles de Aguilar del Museo Arqueológico Nacional y del Cristo de San Trófimo de Arlés.

³⁸ *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Palencia*, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo, 2002, p. 1004.

Código Seguro De Verificación	Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Javier Castan Lanaspá	Firmado	16/07/2021 15:42:54
Observaciones		Página	16/46
Url De Verificación	https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==		



compuesto por placas pétreas narra en esta ocasión la Epifanía. Resulta complejo comprender cómo sería el conjunto íntegro por su notable mal estado, pero la figura del extremo derecho, la mejor conservada, parece tener cierta relación con el friso de la Iglesia de Santiago. Un personaje con apariencia de rey (podría ser Herodes ordenando la Matanza de los Inocentes) aparece sedente bajo un arco de medio punto. Si bien no todos los personajes están cubiertos por arcos, se aprecian los parecidos entre los dos frisos, por lo que su relación no puede ser para nada desdeñada.

En el apartado dedicado al Cenotafio de San Vicente de Ávila nos hemos adentrado en los significados de las microarquitecturas amuralladas, símbolo de la Ciudad Celeste. El friso de la Iglesia de Santiago va a ser el enlace perfecto para el estudio de los orígenes de las arquerías. Ninguno de los estudios realizados sobre el friso es ajeno a su influencia clásica, pero ninguno de los conjuntos escultóricos que he mencionado se asemeja tanto a él como los sarcófagos romanos. Los sarcófagos se habían convertido en uno de restos más expoliados hasta la época románica. El fácil acceso que suponía el no estar enterrados dio paso a la reutilización de muchos de ellos para las sepulturas cristianas. Debe tenerse en cuenta la presencia de iconografías cristianas reconocibles en parte de las urnas funerarias de época anterior, que para los hombres del medioevo despertaban respeto y recuerdo de los mártires y primeros seguidores de Cristo³⁹.

No obstante, su reutilización no se limitó al sentido fúnebre. En ocasiones eran colocados en los muros como un elemento ornamental más. Encaja en este hecho el sarcófago cristiano de *Bethesda* (**fig. 13**) (s. IV d.C.) de la Catedral de Tarragona, instalado en la fachada como ornamento. Cabe subrayar que este sarcófago responde a una aparente producción industrial, de la que se conocen otros ejemplos. En su iconografía aparecen microarquitecturas clásicas, pero su fin se acerca más al de simbolizar la ciudad de Jerusalén, donde ocurrió el milagro de Bethesda, que a la organización de los personajes (sí aparecen arcos con personajes, pero la organización no parece ser una parte esencial de la composición). La caótica composición se remata en ambos laterales con las puertas de las murallas, característica que llevó a M. Lawrence a denominar a este tipo de sepulcros manifestados a partir del año de 150 d.C. *city-gates sarcophagi*⁴⁰. Definió que estos sarcófagos provenían de talleres asiáticos, cercanos al territorio de Siria. Podría ser una pista de un hipotético origen oriental del modelo de puertas de ciudad y del uso de arquitecturas para cubrir personajes. La industrialización de los talleres de sarcófagos del Imperio Romano habría favorecido la expansión del tipo de representación hacia todos sus dominios.

El investigador se centró también en el estudio de los *columnar sarcophagi* de época romana, en los que, como su nombre deja intuir, son columnas las que separan a los personajes, comúnmente sin la aparición de arquitecturas superpuestas. El tipo más popular era el de cinco nichos esculpidos con diseño arquitectónico⁴¹. Entre ellos se incluye el sarcófago de Junio Basso (s. IV), en el que encontramos una curiosa característica en la escena del Lavatorio de Pilatos: una arquitectura que recuerda las vistas como simulación de las murallas se entrevé en el fondo (**Fig. 14**). La composición de estas urnas es más cercana a la del cenotafio de San Vicente de Ávila que a las de los frisos de apostolados, más hieráticas y de un solo personaje por cada arco.

³⁹ MORÁIS MORÁN, J. A., *op. Cit.*, 2010, p. 303.

⁴⁰ LAWRENCE, M., *op. cit.*

MORÁIS MORÁN, J. A., *op. Cit.*, p. 362.

Moráis Morán apunta a una cristianización del modelo pagano en el que el vano era el símbolo de la Puerta del Hades.

⁴¹ Que el tipo de cinco nichos fuera el más común podría indicar la apropiación del modelo por parte de los cristianos, que después lo convertirían en imagen de las Siete Iglesias (simbolizadas por medio de siete arcos), los apostolados (doce arcos) y de las representaciones de la Jerusalén Celeste (doce arcos).

Código Seguro De Verificación	Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Javier Castan Lanaspá	Firmado	16/07/2021 15:42:54
Observaciones		Página	17/46
Url De Verificación	https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==		



Los talleres no sólo utilizaban arcos (predominan adintelados, de medio punto o triangulares).

Las microarquitecturas sobre arcos aparecen de forma marginal en el extenso catálogo de sarcófagos de Lawrence⁴². El llamado *City-Gates Sarcophagus* del Louvre, el Sarcófago de Estilicón de San Ambrosio de Milán y el Sarcófago de Gorgonius de Ancona son los tres más característicos (**fig. 15**). Los tres sepulcros forman un grupo de estilo definido (formal e iconográfico) y se datan en el último tercio del siglo IV. En todos ellos aparecen los apóstoles avanzando en procesión con una arcada de aspecto amurallado tras ellos. De entre todos los sarcófagos romanos, este grupo es el que más se asemeja al modelo que se difunde en el territorio palentino, con el apostolado de Santiago de Carrión.

La convicción del traspaso de iconografías entre los sarcófagos romanos y el lenguaje cristiano ayuda a entender la evidencia clásica de la escultura tardorrománica. Sería fácil intuir que los intelectuales o artistas hubiesen despertado su admiración por las piezas de la Antigüedad romana, tal y como definió Serafín Moralejo en la famosa cuestión del capitel de San Martín de Frómista y el sarcófago romano de la Orestíada⁴³. Resulta imposible averiguar cuál fue la inspiración directa del friso de Carrión, pero sí puede entreverse una posible relación con el tipo de sarcófagos de Puertas de Ciudad. Pudo ser el maestro el que trajese el modelo al cenotafio de San Vicente⁴⁴, pero se mantiene una incógnita: ¿por qué se eligen arcos lobulados para cubrir las esculturas? Los ejemplos franceses de estatuas bajo arcadas que más se han relacionado con Carrión (Moissac, Poitiers, Vezelay, etc.) emplean arcos de medio punto, siendo los lobulados inexistentes en ellos. La elección del tipo de arco en suelo hispano podría ser influencia de la arquitectura islámica, pero no hay una respuesta exacta.

3.2.2. Difusión del modelo del friso carrionés

El hito del friso de Carrión se extendió rápidamente por el territorio cercano, repitiéndose o remodelándose en frisos y multitud de sepulcros. Las palentinas iglesias de Moarves de Ojeda, Pisón de Castrejón, Zorita del Páramo, Traspeña de la Peña o la villa burgalesa de Santibáñez-Zarzaguda son algunos de los ejemplos en los que se ve la influencia directa de Carrión.

El conjunto escultórico más reseñable por su estrecha unión con Carrión es la portada de la Iglesia de San Juan Bautista de **Moarves de Ojeda (fig. 16)**. Porter y Mayer mantuvieron un intenso debate acerca del origen del apostolado de Moarves, inspirado en Carrión para el primero. Para Mayer, sin embargo, Carrión no se encontraba entre los influjos de la pequeña iglesia del norte palentino, sino que sería dependiente de la Catedral de Lugo. La evidencia y los estudios

⁴² LAWRENCE, M., "Columnar Sarcophagi in the Latin West: Ateliers, Chronology, Style". *Art Bulletin* 14, 2, (1932); LAWRENCE, M., "City Gate...", *op. Cit.*

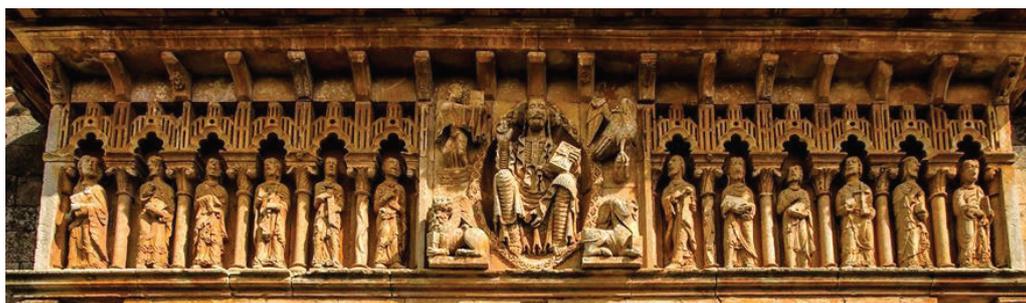
⁴³ MORALEJO ÁLVAREZ, S., "Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca", *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, 1973, pp. 65-59.

⁴⁴ Recordemos que García Guinea había indicado la presencia del borgoñón Maestro Fruchel en las obras de San Vicente de Ávila, y tras éstas, en Carrión y Aguilar.

Código Seguro De Verificación	Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Javier Castan Lanaspá	Firmado	16/07/2021 15:42:54
Observaciones		Página	18/46
Url De Verificación	https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==		



posteriores dieron la razón a Porter, fechando el friso de la Iglesia de Santiago en torno a 1170 y 1180, para datar el de Moarves en 1185⁴⁵.



(6) *Friso del apostolado de Moarves de Ojeda* (fotografía de Ángel M. Felicísimo, 2015. www.flickr.com)

Su portada nada tiene que ver con la humilde construcción arquitectónica. La magnífica escultura monumental es una clara copia del friso de Carrión, aunque sin duda Moarves no contaba con su categoría entre las villas palentinas. García Guinea apuntó hacia un patronazgo del Monasterio de San Andrés de Arroyo, desde donde pudo haberse encargado el programa escultórico del apostolado a imagen y semejanza del de Carrión.

El apostolado, posterior al resto de escultura monumental de la portada, difiere del carrionés en un menor naturalismo, pero su composición es íntegramente exacta. Incluso el Cristo copia (de forma más esquemática) las formas del de la Iglesia de Santiago, de modo que resulta casi imposible la negación de Moarves como derivación inmediata de Carrión.

Los arcos lobulados y las arquitecturas tienen un carácter más volumétrico y ortogonal que las torrecillas del friso original. El Maestro de Moarves no copia la microarquitectura como sí lo hace con otros elementos, elige formas rectangulares y coloca un torreón con óculo sobre el punto central del arco.

El mismo óculo, inadvertido en los ejemplos tratados a lo largo de este trabajo, vuelve a aparecer en el **Coro pétreo del Maestro Mateo** de la Catedral de Santiago de Compostela (**fig. 17**). El coro tiene la aparente unión de diversos elementos que hemos visto hasta ahora.

Yzquierdo Perrín, experto en la figura del Maestro Mateo, agrupó las diversas hipótesis o afirmaciones que la historiografía había propuesto acerca de los inicios del escultor⁴⁶. Gómez Moreno había ubicado al Maestro como aprendiz en Ávila, emparentándolo así con las obras del cenotafio. Siguiendo a Moráis Morán, quien cita a N. Stratford, es el Maestro de Carrión⁴⁷ el que habría estado presente en la ejecución de algunas de las esculturas de la catedral. Las dos propuestas corresponden a un aprendizaje de Mateo de forma directa con el maestro del Románico Tardío⁴⁸. El coro se labró hacia el año 1200, por lo que los modelos de Ávila y Carrión ya habrían ejercido su influencia.

⁴⁵ GARCÍA GUINEA, M. A., *Op. Cit.* p. 126.

⁴⁶ YZQUIERDO PERRÍN, R., "El maestro Mateo y la terminación de la catedral románica de Santiago". *Los caminos de Santiago: Arte, Historia y Literatura* 2005, p.253-284.

⁴⁷ Moráis Morán, J. A., *Op. Cit.*, p. 986.

También llamado Fruchel, Maestro de Ávila y Maestro de los Paños Mojados.

⁴⁸ En caso de que fuese cierta la propuesta de García Guinea de considerar al autor del friso de Carrión como ejecutor de las obras de San Vicente de Ávila.

Código Seguro De Verificación	Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Javier Castan Lanaspá	Firmado	16/07/2021 15:42:54
Observaciones		Página	19/46
Url De Verificación	https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==		





(6) *Coro pétreo de la Catedral de Santiago de Compostela* (fotografía Jose Luiz Bernardes Ribeiro, 2013. www.commons.wikimedia.org)

La obra pétreo enlaza cómodamente con el baldaquino del ya visto Sepulcro de Santa María Magdalena de Zamora⁴⁹, inspirado en el cenotafio de Ávila. Resultaría imposible especular una ausencia de relación entre el coro y los doseles del sepulcro zamorano: comparten la solución de los relieves de los arcos, la bóveda gallonada y las formas amuralladas sobre los arcos trebolados. Pero, una vez más, las microarquitecturas gallegas no copian a las del sepulcro, ni a las de ninguno de los ejemplos nombrados. Tomando como referencia el grupo tratado⁵⁰, no existe una repetición literal entre las distintas representaciones de la Jerusalén Celeste. Incluso el cenotafio de Ávila y Carrión tienen diferentes torrecillas, pese a estar presuntamente realizadas por la misma mano. ¿Se buscaba la originalidad de la decoración?, ¿el modelo era tan frecuente que los maestros no necesitaban copiarlo? Resulta imposible encontrar la respuesta por la escasez de estudios que tratan las microarquitectura, pero me gustaría dejar reflejado cómo incluso en obras estrechamente relacionadas llegan a repetirse otros elementos de manera exacta (véase Moarves), pero no sucede lo mismo con las formas amuralladas.

La difusión del friso de Carrión no se limitó al Románico Tardío. En la **Iglesia de Santa María la Blanca de Villalcázar de Sirga (fig. 18)** se alza una portada gótica que replantea el friso de Carrión. Andrés Ordax inscribió la obra escultórica de la fachada en el tercer cuarto del siglo XIII⁵¹, una fecha en la que el estilo ya había evolucionado.

La iglesia era uno de los tres enclaves templarios en Castilla, por lo que no era un simple templo. Tal es la envergadura de su portada que, de nuevo tomando la palabra de Andrés Ordax, “se acerca a las fábricas catedralicias”. Junto a Carrión era uno de los fuertes reclamos del Camino de Santiago en su paso por Palencia, tanto que el rey Alfonso X mantenía una fuerte devoción por su Virgen, presente en sus Cantigas.

La portada sur de Villasirga se compone en escuadra, siendo la puerta principal el acceso al templo y la lateral a la Capilla de Santiago, en la que descansan el Infante Don Felipe y su esposa. Sobre la entrada frontal se extiende un doble friso que imita la constitución del carrionés.

La banda superior repite el tema ya conocido del Pantocrátor con el Colegio Apostólico enmarcado por las arquitecturas de la Jerusalén Celeste. Es la banda inferior la que presenta la

⁴⁹ Fig. 9

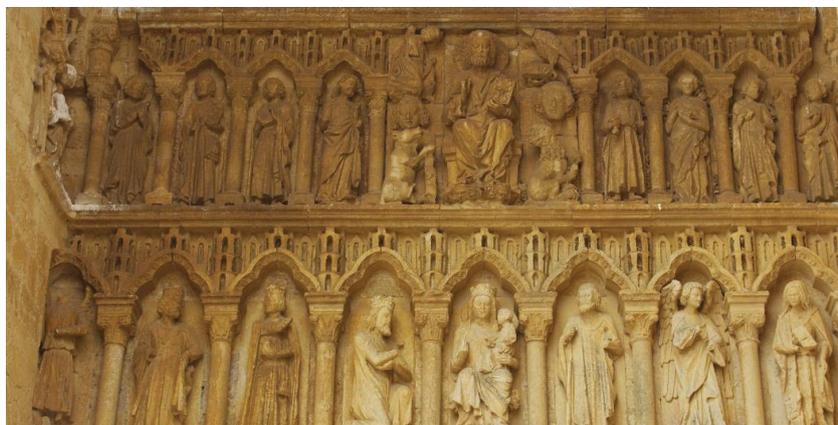
⁵⁰ Cenotafio de San Vicente, friso de Carrión, friso de Moarves, sepulcro de Zamora y Coro del Maestro Mateo.

⁵¹ ANDRÉS ORDAX, S., *Villalcázar de Sirga: la iglesia de Santa María*. Palencia: Diputación, D.L. 1993.

Código Seguro De Verificación	Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Javier Castan Lanaspá	Firmado	16/07/2021 15:42:54
Observaciones		Página	20/46
Url De Verificación	https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==		



gran novedad: está protagonizada por la Virgen Blanca que pisa el dragón, siguiendo la iconografía del Apocalipsis. La acompañan las figuras de la Epifanía y la Anunciación, todas ellas bajo el mismo tipo de arcos del friso superior. Algunos arquillos se han perdido en una de las modificaciones de la iglesia, sin embargo no se ha determinado si los frisos continuaban horizontalmente o en escuadra en el muro oeste.



(7) *Friso del apostolado de Villalcázar de Sirga (fotografía de Mrs. Knok, 2012. www.flickr.com)*

Aun siendo los frisos de estilo gótico, no son tanto las arcadas ciegas en las que se colocan los personajes. Se aprecia una clara intención de recrear los arcos trilobulados de Carrión, e incluso las microarquitecturas de formas redondeadas que no se observan en los ejemplos ya comentados.

A unos 50 kilómetros de Carrión y Villasirga se halla la iglesia de San Lorenzo del casi desaparecido pueblo de **Zorita del Páramo (fig. 19)**, en la que volvemos a toparnos con un friso del apostolado, en esta ocasión recorriendo el pórtico de entrada en sus tres paredes.

Las tallas platerescas del siglo XVI anexas al templo románico se expanden por toda la portada con decoraciones renacentistas de grutescos y motivos *a candelieri*. Las arquerías ciegas se convierten en hornacinas aveneradas y columnadas para albergar las estatuas románicas de los apóstoles, procedentes de la portada tardorrománica.

En Zorita desaparecen las microarquitecturas para dar paso al recurso arquitectónico organizador de personajes propio de la escultura renacentista: la hornacina tomada de la Antigüedad Romana.

Código Seguro De Verificación	Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Javier Castan Lanaspá	Firmado	16/07/2021 15:42:54
Observaciones		Página	21/46
Url De Verificación	https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==		



3.3. MINIATURAS

La miniatura de los Comentarios del Apocalipsis, iniciada en el siglo X, comprende el gran vestigio pictórico conservado de los estilos prerrománicos hispanos. La otra gran producción hispana en la que me adentraré es la de las Cantigas de Alfonso X “el Sabio”.

La escasez de pinturas murales prerrománicas no supone una ausencia de la labor pictórica en los siglos altomedievales, se conoce que los templos estaban pintados en su totalidad. La miniatura, siempre ligada a la pintura e incluso adelantada a la misma, se convierte en el testimonio más completo de la plástica de la época en Europa.

En cuanto a las Cantigas góticas del Rey Sabio, es indudable el valor de sus miniaturas,

3.3.1. Beato de Don Fernando I y Doña Sancha

Las copias de los Comentarios del Apocalipsis del Beato de Liébana se iniciaron a finales del siglo VIII, durante el reinado de Alfonso I, si bien las iluminaciones comenzaron tiempo después en el siglo X. Los textos exegéticos estaban destinados a ayudar a la divulgación de las temibles palabras escritas por San Juan⁵².

El Beato de Don Fernando I y doña Sancha, Beato de Facundo o Beato de San Isidoro de León recibe estos tres nombres a consecuencia de quién lo encargó, el autor que lo copió, y el templo en el que se hallaba. Dicho Beato cuenta con una peculiaridad, y es que es el único conocido como encargo real, y no monástico⁵³.

Facundo llevó a cabo la copia de los textos del Beato en el año 1047⁵⁴ bajo el patrocinio de los reyes. Es desconocida la identidad de los iluminadores (se encuentran varias manos), que dotó al libro de un número de casi cien miniaturas que mantienen el estilo de los Beatos del siglo anterior, con ciertas influencias del Beato Morgan o el Beato de Valcavado, pero a la vez dependiente del estilo predominante del momento, el Románico. Los propios Beatos habían ayudado a configurar la iconografía románica, como podremos vislumbrar en las relaciones entre la Arqueta de San Genadio y algunos códices apocalípticos.

La composición esencial de las miniaturas repite el modo de hacer del siglo X, dividiendo las láminas mediante bandas de saturados colores. Tomando como primera referencia la miniatura del f. 46 de la Visión del anciano (fig. 20), aparentemente realizado por el segundo iluminador, nos topamos con siete arcos cuya finalidad no es ordenar, sino simbolizar las siete iglesias del Apocalipsis. Esta representación se repite a lo largo de toda la producción de beatos a partir de arcos de herradura, que se mantienen en el Beato de Facundo pese a responder al estilo románico. En este primer ejemplo el arco toma el profundo significado simbólico de representar a los primeros grupos de cristianos en Asia Menor.

Una de las ilustraciones más características del beato que nos ocupa es su representación de la Jerusalén Celeste del f.253v (fig. 21), detalladamente descrita en los textos de San Juan.

⁵² SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, M. A., *La iconografía del Beato de Fernando I: (aproximación al estudio iconográfico de los beatos) I*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1987. p. 131.

⁵³ CONSIGLIERI, N., "El espesor simbólico-plástico desde la intersección de las visiones cristianas y musulmanas en el Beato Don Fernando y Doña Sancha (Beato Facundo)". *Revista Chilena de Estudios Medievales* 0, 5, 2014, p.11-32.

⁵⁴ SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, M. A., *Op. Cit.*, p. 122.

Código Seguro De Verificación	Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Javier Castan Lanaspá	Firmado	16/07/2021 15:42:54
Observaciones		Página	22/46
Url De Verificación	https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==		



*Me llevó en el Espíritu a una montaña grande y elevada, y me mostró la ciudad santa, Jerusalén, que bajaba del cielo, procedente de Dios. Resplandecía con la gloria de Dios, y su brillo era como el de una piedra preciosa, semejante a una piedra de jaspé transparente. Tenía una muralla grande y alta, y **doce puertas** custodiadas por doce ángeles, en las que estaban escritos los nombres de las doce tribus de Israel. Tres puertas daban al este, tres al norte, tres al sur y tres al oeste. **La muralla de la ciudad tenía doce cimientos, en los que estaban los nombres de los doce apóstoles del Cordero**⁵⁵.*

Apocalipsis 21 : 10,14

La fuente menciona las murallas como uno de los grandes hitos de la ciudad. El número doce encuentra aquí un gran simbolismo en las doce puertas de la ciudad, las doce tribus, y también en los doce nombres de los apóstoles. Pese a que la lectura de este fragmento lleva a la imaginación a pensar en los frisos de los apostolados con doce puertas que ya hemos tratado, en nada se parecen a la representación de los Beatos de la Jerusalén Celestial.

La vista que se da de la ciudad se hace desde una plaza cuadrada, alrededor de la que se representa el lugar celestial de forma amurallada, tal y como se había recalado en las descripciones de San Juan. Las miniaturas resuelven la perspectiva abatiendo los muros perimetrales, dando lugar a una representación plana desde una vista aérea, en la que se aprecia tanto el espacio exterior como el interior⁵⁶.

El propio San Juan, acompañado por el ángel y el Cordero, figura en la plaza central. A su alrededor, las doce puertas de la murallas se manifiestan con almenas y arcos de herradura, bajo los que se encuentran los doce apóstoles. Esta forma de ilustrar la Nueva Jerusalén fue popular en la miniatura europea, saliendo de los marcos de los beatos hispanos⁵⁷.

3.3.2 Las Cantigas de Santa María de Alfonso X “el Sabio”

Las Cantigas de Santa María son el máspreciado producto de las empresas literarias y culturales de Alfonso X “el Sabio” (1221-1284). Son varios los códices que recogen las composiciones, pero para el estudio de los marcos arquitectónicos de las Cantigas me centraré en las miniaturas procedentes del *Códice Rico* de la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (ca. 1270-1280⁵⁸). Recibe tal nombre por las inestimables manifestaciones históricas que se exponen en sus iluminaciones, cuya función está destinada a facilitar el entendimiento de los hechos narrados.

Las más de 1200 miniaturas que acompañan a los versos marianos presentan composiciones arquitectónicas en casi todo su conjunto, bien como marco o como elemento de fondo. Chico Picaza realiza en su tesis doctoral un extenso análisis de las diversas arquitecturas que aparecen

⁵⁵ IGLESIAS GONZÁLEZ, M., *Op. Cit.*, p. 1011-1012.

⁵⁶ BOTO VARELA, G., "Ciudades escatológicas fortificadas. Usos perspectivos en los beatos de Girona y Saint-Sever". *Locus Amoenus; Núm 2, 1996*.

⁵⁷ WILLIAMS, J. Y GONZÁLEZ ECHEGARAY, J. Y SÁNCHEZ MARIANA, M. Y YARZA LUACES, J., *Beato de Fernando I y Sancha*. Moleiro, Barcelona, 2006.

⁵⁸ CHICO PICAZA, MV., "«La Arquitectura desde la Miniatura», una aproximación desde la Baja Edad Media castellana", Universidad Complutense de Madrid, *Anales de Historia Del Arte* (Extra) (2008), pp.57-71.

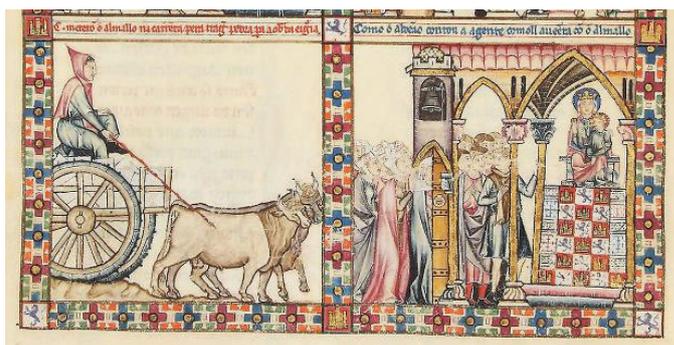
Código Seguro De Verificación	Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Javier Castan Lanaspá	Firmado	16/07/2021 15:42:54
Observaciones		Página	23/46
Url De Verificación	https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==		



en el Códice de El Escorial⁵⁹, contabilizando y agrupando cada tipo estructural que se presenta en las láminas, normalmente divididas en seis cuadrados. Establece en un artículo posterior doce tipos de arquitecturas basadas en la sistematización que Julián Gállego propuso para las arquitecturas pintadas, entre ellas las arquitecturas como marco, como escenario, como testimonio de edificio real o como símbolo⁶⁰.

La división principal de las miniaturas que se establece en la bibliografía dedicada a las Cantigas atiende a la diferencia entre las escenas interiores y las exteriores, siendo la arquitectura esencial para distinguirlas. Las interiores tienden a formar parte del marco de la escena, siendo mayoritarios los espacios particulares (normalmente según lo narrado en los versos) y las iglesias (en cantos de alabanzas marianas). Pese a esta diferenciación de espacios, las formas que adopta el miniaturista para ambos llegan a ser semejantes, siguiendo mayoritariamente el estilo arquitectónico del Gótico. Son los detalles y elementos secundarios los que aportan una idea sobre el recinto en el que se encuentra la acción.

Una serie de formas arquitectónicas comunes se emplean para la organización de las escenas interiores, en las que una serie de arcos arropan a los personajes. Las arquitecturas destinadas a enmarcar personajes en el Códice Rico aparecen frecuentemente en la ilustración de versos sucedidos en el interior. La imagen que se aporta en las microarquitecturas mantiene una dualidad respecto a la visión interior y la exterior, mostrando ambas a la vez. Cuatro de las seis miniaturas cuentan con el tipo de arquitecturas que Chico Picaza llama “sucedánea de un hueco”⁶¹, las más registradas en el Códice. La distinción frente a las arquitecturas-marco se aprecia en el uso de edificios para completar los espacios de la miniatura y así ajustarse al área delimitado por las orlas.



(8) Cantiga 31, fol. 046v del Códice Rico (R.B.Patrimonio Nacional, www.rbdigital.realbiblioteca.es)

En la Cantiga 31 (T.I.1 – fol. 046v) (fig. 22) estas construcciones están dedicadas a rellenar el hueco cuadrado en el que no se representan personajes. Como articuladores del espacio principal se iluminan arcos góticos, tras los que se ven las bóvedas en tres de las miniaturas. Bajo estos arcos los personajes desarrollan las escenas que narran el milagro en el que un campesino prometió a la Virgen Blanca de Villasirga⁶² la entrega de un ternero. Tras su intención de venderlo, el ternero ya crecido escapó. Su sorpresa al encontrarlo en Villasirga tiempo después fue tal que atribuyó a la Virgen la gracia de haber mantenido al animal a salvo. La ilustración finaliza con el campesino contando el milagro. Las dos últimas miniaturas aluden a la construcción del templo

⁵⁹ CHICO PICAZA, M^a. V., *op. Cit.*

⁶⁰ GÁLLEGO, J. Y SOPEÑA IBÁÑEZ, F., *La arquitectura desde la pintura*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1988.

⁶¹ CHICO PICAZA, M^a. V., "La Arquitectura desde la Miniatura..." *op. cit.*, p. 5

⁶² Villasirga es el nombre que recibía Villalcázar de Sirga en el siglo XIII.

Código Seguro De Verificación	Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Javier Castan Lanaspá	Firmado	16/07/2021 15:42:54
Observaciones		Página	24/46
Url De Verificación	https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==		



de Villalcázar de Sirga que ya hemos tratado, con la imagen del carro transportando los sillares destinados a la iglesia de Santa María la Blanca⁶³.

En cuanto a las 121 miniaturas ambientadas en el exterior urbano, predominan las imágenes de edificios amurallados. De nuevo, nos topamos con la iconografía amurallada como símbolo principal de las vistas de ciudades, continuando el retrato de la urbe que hemos visto desde la Antigua Roma. Estas ilustraciones son una importante fuente histórica para la comprensión del urbanismo medieval del siglo XIII en algunos de los diferentes reinos peninsulares⁶⁴

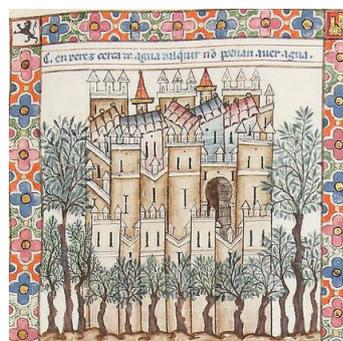
Son las escenas de carácter más religioso las que se encuentran con más frecuencia en interiores sencillos, destinándose las complejas vistas de la ciudad a los hechos cotidianos de carácter profano. Una de las novedades pictóricas que se dan en el Códice Rico es la presencia de perspectivas diagonales en estas precisas y reconocibles vistas urbanas, adelantadas al estilo que se estaba empleando en las miniaturas del resto de Europa⁶⁵.

Los amurallamientos no solo tienen importancia en las construcciones cristianas. La narración de los milagros de la Virgen nos traslada a la ciudad siria de Tartús, conocida entonces como Tortosa, escenario de la lucha entre los ejércitos del sultán Bondouar con los cristianos. Las miniaturas de la Cantiga 165 (T.I.1 – fol. 222r) (**fig. 23**) perfilan abigarrados edificios rodeados por las murallas, cuya puerta de entrada está formada por un arco de herradura. La vista de la ciudad musulmana es más compleja que la aportada de Jerez de la Frontera en la Cantiga 143 (T.I.1 – fol. 199r) (**fig. 24**), con la que comparte el mismo tipo de murallas y de edificios caóticamente organizados. Aun así, nos topamos con un mismo esquema de representación de los espacios urbanos musulmanes en los que el miniaturista atiende a los materiales y a las formas típicas islámicas para crear un modelo común e identificable del estilo arquitectónico. Las arquitecturas de ambas miniaturas se inscribirían en lo que Chico Picaza denomina “arquitectura como ilusión perspectiva”⁶⁶ por su vista con intención tridimensional.

En las láminas de estas cantigas la muralla pierde todo el simbolismo que se le había dado respecto a la Jerusalén Celeste para convertirse, sin segundos significados



(9) Cantiga 165, fol. 222r del Códice Rico (R.B. Patrimonio Nacional, www.rbdigital.realbiblioteca.es)



(10) Cantiga 143, fol. 199r del Códice Rico (R.B. Patrimonio Nacional, www.rbdigital.realbiblioteca.es)

⁶³ DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., "El arte de la construcción y otras técnicas artísticas en la miniatura de Alfonso X el Sabio". *Alcanate: Revista de Estudios Alfonsíes*, 1, (1998), p.59-84.

⁶⁴ CÓMEZ RAMOS, R., "La arquitectura en las miniaturas de la corte de Alfonso X el Sabio". *Alcanate: Revista de Estudios Alfonsíes*, 6, 2008, pp.207-225.

⁶⁵ *Ídem*

⁶⁶ CHICO PICAZA, Mª. V., "La Arquitectura desde la Miniatura..." op. cit., p. 6

Código Seguro De Verificación	Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Javier Castan Lanaspá	Firmado	16/07/2021 15:42:54
Observaciones		Página	25/46
Url De Verificación	https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==		



religiosos, en la principal imagen de protección y poder de las ciudades.

3.4. ORFEBRERÍA

Una parte sustancial de la orfebrería religiosa estaba destinada a ser un elemento partícipe en la eucaristía. Me centraré en dos ejemplos: la arqueta prerrománica de San Genadio, y parte de la producción orfebre románica procedente de la Abadía de Santo Domingo de Silos, entre los que destacaré el Cáliz de Silos y el frontal de la urna de Santo Domingo. Los tres ejemplos son esenciales para el estudio de las artes suntuarias de los estilos Prerrománico y Románico.

3.4.1. La arqueta de San Genadio de la Catedral de Astorga

La arqueta de la Catedral de Astorga (ca. 900) es uno de los trabajos de orfebrería de plata dorada repujada más notorios del arte prerrománico. Alfonso III el Magno (866-910) y la reina Jimena donaron la arqueta a la catedral como presente para el obispo Genadio. El eremita había accedido a tomar el mando del obispado bajo las insistencias del monarca asturiano, con quien mantenía una estrecha relación.



(11) *Arqueta de San Genadio de la Catedral de Astorga* (José Luis Filpo Cabana, 2014. www.commons.wikimedia.org)

El rey otorgó a la catedral una de orfebrería con una iconografía política y religiosa: la iconografía del *Agnus Dei* en la tapa se combina con la magna Cruz de la Victoria de la base. Los laterales de la caja se dividen en dos espacios recorridos por pequeñas arquerías que enmarcan las piezas repujadas. La banda de arcos inferior acoge ángeles, mientras que la superior presenta la imagen de un árbol repetida en todos los vanos. Los arcos están decorados con engastes vidriados encerrados mediante motivos aparentemente geométricos que se han puesto en relación directa con los elementos vegetales de la Caja de las Ágatas (ca. 900-910) de la Catedral de Oviedo, también dispuestos entre los arcos.

Código Seguro De Verificación	Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Javier Castan Lanaspá	Firmado	16/07/2021 15:42:54
Observaciones		Página	26/46
Url De Verificación	https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==		



Tanto las representaciones de las arcadas como las de la tapa troncopiramidal responden al mismo estilo de influencias orientales que domina los beatos miniados del siglo X, tanto en los ángeles como en las figuras zoomórficas. Se han señalado las similitudes entre el cordero de la tapa de la arqueta con el que se ilustra en el Beato de El Escorial, y los ángeles con algunas de las miniaturas del Beato de San Millán⁶⁷. Velado Graña afirmó incluso que la arqueta es “como un Beato del Apocalipsis en plata repujada sobre el alma de madera”⁶⁸.

La arqueta de San Genadio supone uno de los modelos más primitivos del modelo de arcos que enmarcan personajes. La ausencia de escultura prerrománica supone una carencia de fuentes para el estudio de la arqueta o de otras obras del estilo. Sin embargo, las similitudes con las formas de los Beatos nos llevan a contemplar un mismo esquema en el que las torrecillas que rematan los arcos en época románica todavía no aparecen. Los arcos no necesitan de microarquitecturas simbólicas, son usados para enmarcar personajes, textos en el caso de los libros miniados u otros elementos. No necesitan para su uso el simbolismo que les será dado en el momento en el que se conviertan en imagen de la Ciudad de Dios.

3.4.2. Taller orfebre de Santo Domingo de Silos (Burgos)

El **cáliz de Silos (fig. 25)**, fue encargado por el mismo abad Santo Domingo para la celebración de la liturgia del cenobio burgalés, antes advocado a San Sebastián. La datación debería situarse más allá del año 1041, momento en el que el santo emprendió sus labores en la abadía de Silos hasta el año 1073. El recipiente debía ser fastuoso, pues portaría la sangre de Cristo, que no podía ser contenida en un material humilde. Gran parte de la producción orfebre que conocemos responde a esta necesidad: los útiles de la eucaristía debían ser dignos de la consagración del sacrificio de Cristo.

Al igual que la arqueta anteriormente vista, está ejecutado en plata dorada con filigrana. Sus dimensiones considerables, dada su capacidad de más de dos litros. Las dos semiesferas que disponen el cáliz ministerial, unidas por un tronco esférico a la manera románica, tienen decoraciones que simulan arcos. La influencia mozárabe⁶⁹ se deja ver en la copa del cáliz, cubierta por una banda de filigranas que imitan doce arcos de herradura que evocan a los doce apóstoles, aunque no sean representados. La base repite los doce arcos, esta vez cubren pequeñas decoraciones.

Pese a que los arquillos del cáliz no organizan ningún elemento plásticamente, sí lo hacen simbólicamente. La presencia de los doce arcos deja de lado la figura de los apóstoles, pero mantiene su significado, especial para esta pieza por su relación con la eucaristía y su función: de él se tomaría el vino, tal y como los apóstoles bebieron la sangre de Cristo en la Última Cena.

⁶⁷ *The art of medieval Spain A. D. 500-1200*, Exposición, Metropolitan Museum of Art, New York, 1993, pp.156-157.

⁶⁸ VELADO GRAÑA, B., "La arqueta de San Genadio: regalo de Alfonso III «el Magno»". *Argutorio: Revista de la Asociación Cultural "Monte Irago"*; 3, 6, (2001), p.43.

⁶⁹ GARCÍA GUINEA, M. A., RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M., *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Burgos*, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo, 2002, p.2584.

Código Seguro De Verificación	Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Javier Castan Lanaspá	Firmado	16/07/2021 15:42:54
Observaciones		Página	27/46
Url De Verificación	https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==		



En Silos se ubica uno de los talleres de orfebrería románica hispana más importantes de los siglos XII y XIII, que ha dejado entre su producción algunas de las obras maestras de la orfebrería románica.

Los frontales de la **urna de Santo Domingo** (ca. 1165-1170) se encuentran actualmente separados entre el Monasterio de Silos y el Museo Provincial de Burgos, siendo el del museo el que nos concierne. Las distintas placas de cobre dorado que forman el frontal se unen sobre una pieza de madera. Los recursos empleados hablan de la maestría del taller en el uso de distintas técnicas, entre las que destaca el llamativo esmaltado que recuerda a los resultados del *cloisonné*.



(12) *Frontal de la urna de Santo Domingo de Silos, Museo de Burgos* (José Luis Filpo Cabana, 2018. www.commons.wikimedia.org)

La placa destinada a cubrir la urna sepulcro de Santo Domingo se ha atribuido a un taller orfebre instruido en las formas y tipos provenientes de Bizancio, o, por lo menos, gran conocedor del estilo⁷⁰. También ha sido muy estudiada su relación con los talleres de Limoges y su fuerte influencia⁷¹, no obstante, su carácter artesano dista de la producción más industrial de los orfebres franceses. Lourdes San José i Llongueras afirma que quien idease las formas de la urna había visto el Beato de Silos, fuente de la que repite ciertas características: el vermiculado de la mandorla o la disposición de Cristo estaban presentes con anterioridad en el beato⁷². Como en la arqueta de San Genadio, las imágenes miniadas y las trabajadas en metal muestran paralelismos en la manera de representar a las figuras. El paralelismo de temas entre las distintas artes religiosas lleva a la reiteración de formas y composiciones: de nuevo nos topamos con un apostolado cubierto por arcadas rematadas con arquitecturas.

El maestro que llevó a cabo la labor reinterpreta en cierta manera el modelo. Las microarquitecturas que rematan los arquillos no dependen de la iconografía de las murallas esta vez. Son los pequeños edificios más desarrollados de todas las muestras vistas en esta recopilación. Para Sanjosé i Llongueras en su estudio monográfico del taller orfebre de Silos, las microarquitecturas responden a posibles edificios reales idealizados. Las arquitecturas habían

⁷⁰ BARRÓN GARCÍA, A., "Platería y artes decorativas medievales en la Ribera del Duero". *Biblioteca: Estudio e Investigación*, nº 17, 2002, p.233-268.

⁷¹ *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Burgos*, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo, 2002, p.2585.

En el apartado dedicado a la orfebrería silense se detallan los estudios realizados en el siglo XX, que despejaron las dudas sobre si los esmaltes del monasterio eran obra de los talleres de Limoges.

⁷² SANJOSÉ I LLONGUERAS, L DE., *Obras emblemáticas del taller de orfebrería medieval de Silos: «el Maestro de las Aves» y su círculo*. Abadía de Silos, Santo Domingo de Silos (Burgos), 2016, p.70.

Código Seguro De Verificación	Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Javier Castan Lanaspá	Firmado	16/07/2021 15:42:54
Observaciones		Página	28/46
Url De Verificación	https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==		



sido propuestas como bizantinas, pero la investigadora catalana, dando un paso más allá, caracterizó las edificaciones simuladas de carolingias. En la Biblia de San Marcial de Limoges se define la misma composición arquitectónica⁷³, con perfiles curvos y torres de influencia oriental. Cada pequeña construcción idealizada tiene un detallismo asombroso, y es que no siempre se muestra la misma vista. Distintos tipos de obras cinceladas como torres, basílicas, muros, pórticos o frisos recorren los arcos dotando al frontal de una estética rica y novedosa, algo alejada (pero a la vez dependiente) de los modelos basados en la reiteración de las formas arquitectónicas (**fig. 26**). Cada detalle aparece definido: las tejas, los aparejos, los vanos calados y las cúpulas muestran una minuciosidad remarcable.

Tal dedicación a las microarquitecturas no es más que una pista de la importancia que tenían en la composición. La imagen de la Jerusalén Celeste elaborada en el Románico no quedó estancada, y se despega de los textos apocalípticos, en los que se habla de una ausencia de templos en la Ciudad de Dios⁷⁴.

4. CONCLUSIONES

El modelo de arquillos articuladores aparece de forma constante en los siglos medievales como consecuencia de la influencia romana. La transmisión de temas y motivos decorativos, su adaptación a la iconografía cristiana, y su fuerte legitimación en las artes plásticas permite estimar que el arte medieval no quería desviarse tanto del arte de la Antigüedad.

La arquitectura organizadora se convierte en un recurso clásico que el artífice medieval hace suyo: se le aporta un importante significado cristiano, como es el de la Jerusalén Celeste, y se repite a lo largo de innumerables piezas. Todavía queda por saber hasta qué punto se tenía en cuenta la iconografía de la *Civitas Dei* que se había otorgado a las microarquitecturas. Hemos visto la ruptura con la descripción apocalíptica de la urna de Santo Domingo, en la que el maestro orfebre decidió variar los pequeños edificios sobre los arcos. Es fácil que con el tiempo y la estabilización del modelo se convirtiese en una continua repetición, dando lugar a modificaciones alejadas del sentido original. La evolución del modelo no se paraliza tras la Edad Media, el Renacimiento no dejó de lado la organización arquitectónica en las artes plásticas, sus hornacinas con esculturas son prueba de ello.

Sin duda, las influencias clásicas (seguramente tomadas a través de sarcófagos) de los maestros medievales fueron el medio de desarrollo de la arquitectura organizadora que he tratado a lo largo de este Trabajo de Fin de Grado. Pese a la importancia que se está dando a los estudios que relacionan el arte medieval con el de la Antigüedad, todavía persisten muchas dudas sobre los influjos que recibieron los maestros del medievo y su pensamiento.

⁷³ SANJOSÉ I LLONGUERAS, L., *op. Cit.*, p.72.

⁷⁴ IGLESIAS GONZÁLEZ, M., *Op. Cit.*, p. 1013.

Código Seguro De Verificación	Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Javier Castan Lanaspá	Firmado	16/07/2021 15:42:54
Observaciones		Página	29/46
Url De Verificación	https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==		



A lo largo de este texto he intentado hacer un rico y variado recorrido por las microarquitecturas articuladoras medievales para realizar una búsqueda de su contexto y su desarrollo, pero también para reivindicar su olvidadiza presencia.

Código Seguro De Verificación	Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==	Estado	Fecha y hora	
Firmado Por	Javier Castan Lanaspá	Firmado	16/07/2021 15:42:54	
Observaciones		Página	30/46	
Url De Verificación	https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==			



Fig. 1

Iglesia de Notre-Dame la Grande
Poitiers, Francia
s. XI

Inventaire Poitou-Charentes
www.inventaire.poitou-charentes.fr



Fig. 2

Reconstrucción virtual del Anfiteatro Flavio
Roma
72-80 d. C.

Maxim Zhuvlev www.dreamstime.com



Fig. 3

Ábside de Sant Climent de Taüll
Lleida
s. XII

Blog del Museu Nacional d'Art de Catalunya
www.blog.museunacional.cat

Código Seguro De Verificación	Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==	Estado	Fecha y hora	
Firmado Por	Javier Castan Lanaspá	Firmado	16/07/2021 15:42:54	
Observaciones		Página	31/46	
Url De Verificación	https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==			



Fig. 4

Puerta Negra
Tréveris
s. II

Tony Wasserman, www.flickr.com

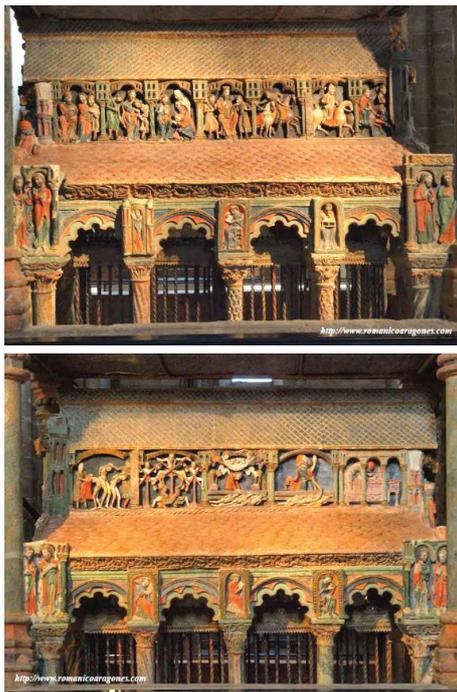
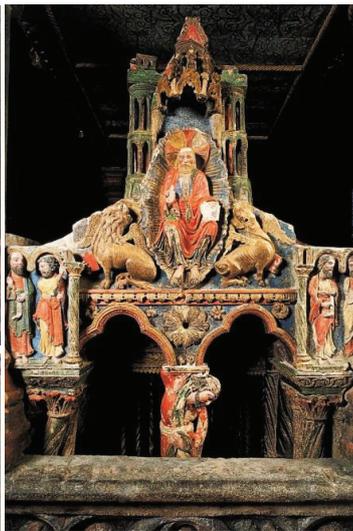


Fig. 5

Laterales y frontal del Cenotafio de la iglesia de San Vicente
Ávila
s. XII



Laterales: [ÁVILA. BASÍLICA DE SAN VICENTE - A.Garcia Omedes \(arquivoltas.com\)](http://www.romanicoaragon.es)

Frontal: «Cenotafio de San Vicente de la Basílica de los Santos de Ávila» Junta de Castilla y Leon, Valladolid, 2008.

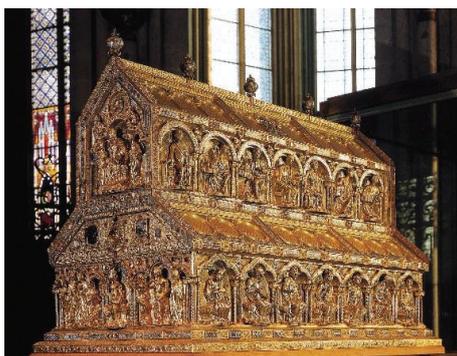


Fig. 6

Relicario de los Reyes Magos
Catedral de Colonia (Alemania)
ca. 1190-1210

Cologne Tourism: [Cologne Cathedral: Hohe Domkirche Sankt Petrus | Cologne Tourism \(cologne-tourism.com\)](http://Cologne Cathedral: Hohe Domkirche Sankt Petrus | Cologne Tourism (cologne-tourism.com))

Código Seguro De Verificación	Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Javier Castan Lanaspá	Firmado	16/07/2021 15:42:54
Observaciones		Página	32/46
Url De Verificación	https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==		



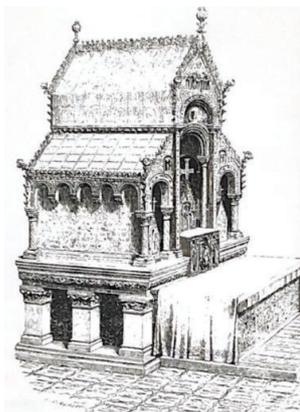


Fig. 7

*Dibujo del altar relicario de la abadía de Saint Denis
Viollet-le-Duc a partir de la descripción de Doublet*

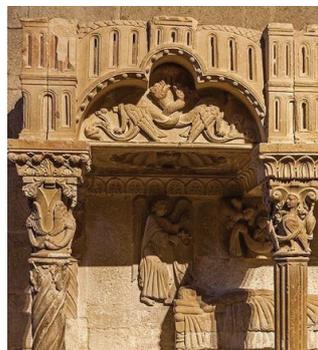
«Cenotafio de San Vicente de la Basílica de los Santos de Ávila» Junta de Castilla y Leon, Valladolid, 2008

Fig. 8



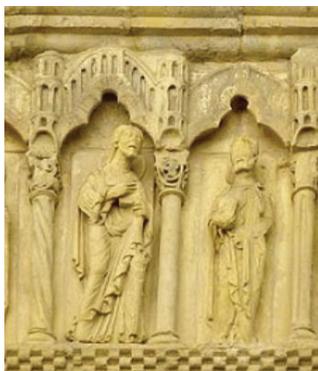
*Arco del Cenotafio
de San Vicente*

Ávila
s. XII



*Arco del sepulcro de la
iglesia de Santa María
Magdalena*

Zamora
s. XIII



*Arco del friso de la
Iglesia de Santiago*

Carrión de los
Condes
ca. 1170-1180



*Arco del Coro del
Maestro Mateo*

Catedral de Santiago
de Compostela
ca. 1200

- **San Vicente de Ávila:** «Cenotafio de San Vicente de la Basílica de los Santos de Ávila» Junta de Castilla y Leon, Valladolid, 2008
- **Sepulcro de Santa María Magdalena:** Carlos Sánchez, 2017. www.flickr.com
- **Iglesia de Santiago:** Carlos Ortiz, 2014. www.flickr.com
- **Coro del Maestro Mateo:** Bernard Blanc, 2012. www.flickr.com

Código Seguro De Verificación	Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Javier Castan Lanaspá	Firmado	16/07/2021 15:42:54
Observaciones		Página	33/46
Url De Verificación	https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==		





Fig. 9
Sepulcro de la Iglesia de Santa María Magdalena
 Zamora
 Primeros años del siglo XIII

Carlos Sánchez, 2017 www.flickr.com



Fig. 10
Sarcófagos del Infante Don Felipe y su esposa
 Villalcázar de Sirga, Palencia
 ca.1274

ELCAVALLOALVARO, 2011. www.flickr.com



Imágenes de los modelos en 3D de los sepulcros del Infante Don Felipe (izq.) y su Esposa (dch.)

Zoilo Perrino Diez, 2017. www.sketchfab.com

Código Seguro De Verificación	Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Javier Castan Lanaspá	Firmado	16/07/2021 15:42:54
Observaciones		Página	34/46
Url De Verificación	https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==		



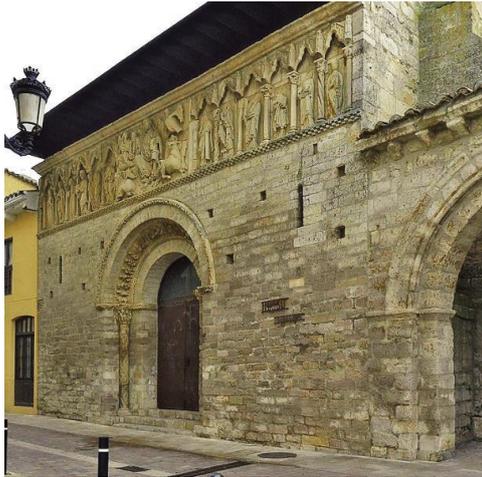


Fig. 11

Portada de la Iglesia de Santiago
Carrión de los Condes (Palencia)
ca. 1170-1180

José Luis Filipo Cabana, 2014 www.commons.wikimedia.org



Fig. 12

Friso de la Iglesia de Santa María del Camino con detalle de la última figura
Carrión de los Condes (Palencia)
ca. 1130

Palencia Turismo www.palenciaturismo.es



Fig. 13

Sarcófago de Bethesda
Catedral de Tarragona
s. IV d.C.

Juan Manuel Sáenz de Santa María, 2012. www.flickr.com



Fig. 14

Detalle del sarcófago de Junio Baso
Museos Vaticanos, Roma
s. IV

Giovanni Dall'Orto, 2008. www.commons.wikimedia.org

Código Seguro De Verificación	Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Javier Castan Lanaspá	Firmado	16/07/2021 15:42:54
Observaciones		Página	35/46
Url De Verificación	https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==		



Fig. 15



Sarcófago de Estilicón
San Ambrosio de Milán
s. II

Richard Mortel, 2019.
www.flickr.com



Sarcófago de Gorgonius
Museo Diocesano de
Ancona
Italia
s. II

[Ancona. Museo Diocesano. Fronte del sarcófago di Gorgonio | Europeana](http://Ancona.MuseoDiocesano.Fronte%20del%20sarcofago%20di%20Gorgonio%20Europeana)



City-gates sarcophagus
Museo del Louvre
París
s. II

Museo del Louvre. www.louvre.fr

Código Seguro De Verificación	Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==	Estado	Fecha y hora	
Firmado Por	Javier Castan Lanaspá	Firmado	16/07/2021 15:42:54	
Observaciones		Página	36/46	
Url De Verificación	https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==			



Fig. 16

Iglesia de San Juan Bautista
Moarves de Ojeda, Palencia
ca. 1185

Ll.lloren, 201. www.flickr.com



Fig. 17

Coro pétreo del Maestro Mateo
Catedral de Santiago de Compostela,
A Coruña
ca. 1200

José Luis Filpo Cabana, 2015.
www.commonswikimedia.org



Fig. 18

Iglesia de Santa María la Blanca
Villalcázar de Sirga, Palencia
s. XIII

R. Antonio, 2008. www.commonswikimedia.org

Código Seguro De Verificación	Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Javier Castan Lanaspá	Firmado	16/07/2021 15:42:54
Observaciones		Página	37/46
Url De Verificación	https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==		





Fig. 19

Iglesia de San Lorenzo
Zorita del Páramo, Palencia
s. XVI

adolfo667, 2004. www.flickr.com

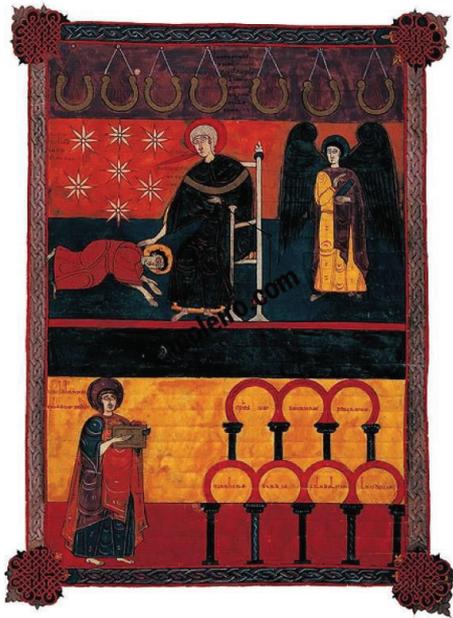


Fig. 20

f. 46, Visión del anciano
Beato de Fernando I y doña Sancha
Biblioteca Nacional, Madrid
1047

M. Moleiro www.moleiro.com



Fig. 21

f. 253v, Jerusalén Celeste
Beato de Fernando I y doña Sancha
Biblioteca Nacional, Madrid
1047

Fragmentalia www.barzaj-jan.blogspot.com

Código Seguro De Verificación	Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==	Estado	Fecha y hora	
Firmado Por	Javier Castan Lanaspá	Firmado	16/07/2021 15:42:54	
Observaciones		Página	38/46	
Url De Verificación	https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==			

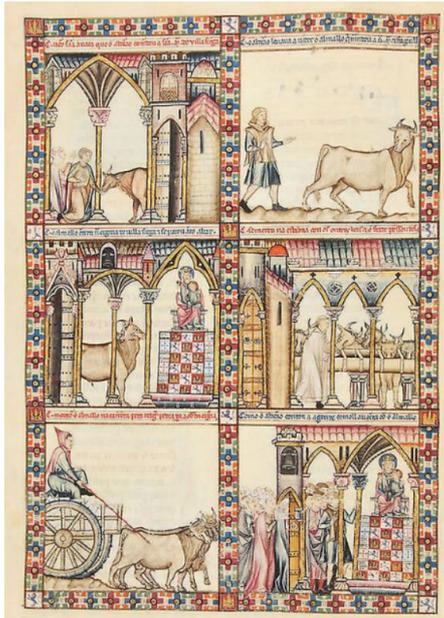


Fig. 22

Cantiga 31 (T.I.1 – fol. 046v)
 Códice Rico del Escorial
 ca. 1270

R.B.Patrimonio Nacional, www.rbdigital.realbiblioteca.es

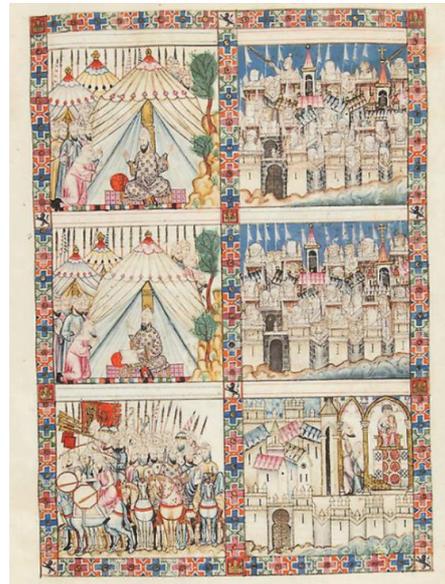


Fig. 23

Cantiga 151 (T.I.1 – fol. 222r)
 Códice Rico del Escorial
 ca. 1270

R.B.Patrimonio Nacional, www.rbdigital.realbiblioteca.es

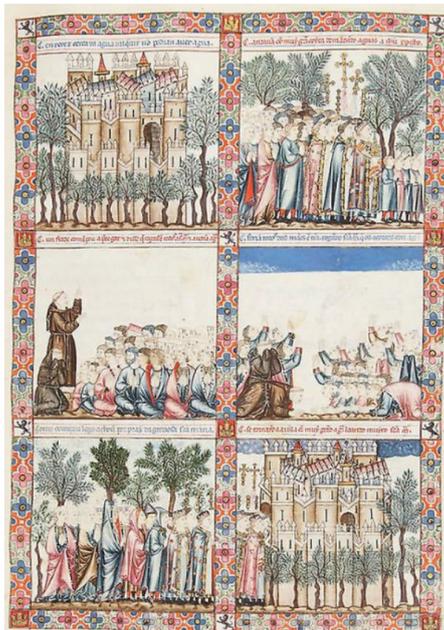


Fig. 24

Cantiga 143 (T.I.1 – fol. 199r)
 Códice Rico del Escorial
 ca. 1270

R.B.Patrimonio Nacional, www.rbdigital.realbiblioteca.es

Código Seguro De Verificación	Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==	Estado	Fecha y hora	
Firmado Por	Javier Castan Lanaspá	Firmado	16/07/2021 15:42:54	
Observaciones		Página	39/46	
Url De Verificación	https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==			



Fig. 25

Cáliz de Santo Domingo de Silos
 Monasterio de Santo Domingo de Silos
 Burgos
 ca. 1041-1073

Románico Digital www.romanicodigital.com

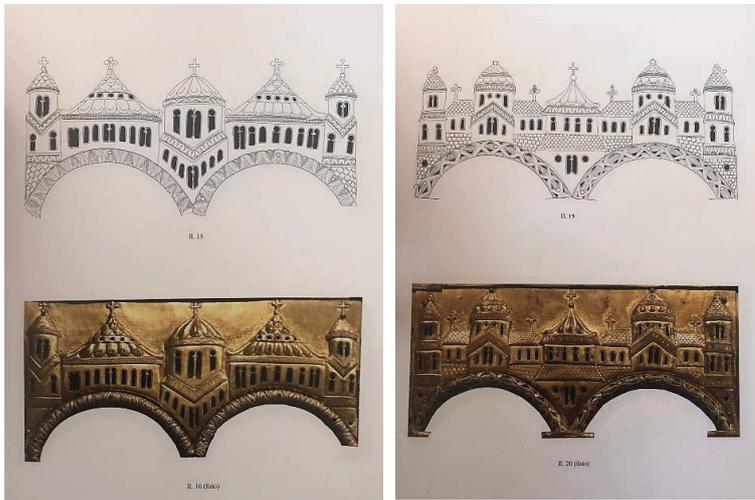


Fig. 26

Microarquitecturas del frontal de la urna de Santo Domingo de Silos
 Museo de Burgos
 ca. 1165-1170

SANJOSÉ I LLONGUERAS, L DE., *Obras emblemáticas del taller de orfebrería medieval de Silos: «el Maestro de las Aves» y su círculo*. Abadía de Silos, Santo Domingo de Silos (Burgos), 2016,

Código Seguro De Verificación	Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Javier Castan Lanaspá	Firmado	16/07/2021 15:42:54
Observaciones		Página	40/46
Url De Verificación	https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==		



BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S., HERNANDO GARRIDO, J. L. et al., *El mensaje simbólico del imaginario románico*, Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, 2003.

ANDRÉS ORDAX, S., *Villalcázar de Sirga : la Iglesia de Santa María*, Diputación Provincial de Palencia, Palencia, 1993.

ARA GIL, C. J., "Un grupo de sepulcros palentinos del siglo XIII: los primeros talleres de Carrión de los Condes. Pedro Pintor y Roi Martínez de Burueva". *En: Alfonso VIII y su época: seminario*. Madrid : Centro de Estudios del Románico, 1992, pp.21-52.

BARREDA ALONSO, A. I., VALLE BARREDA, C., MODRÓN ANTOLÍN, C., HERRÁN CEBALLOS, J. (EDS.), *Todo el Románico de Palencia*. 1ª ed. Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo, 2006.

BARRÓN GARCÍA, A., "Platería y artes decorativas medievales en la Ribera del Duero". *Biblioteca: Estudio e Investigación* 17, 2002, p.233-268.

BORNGÄSSER, B. Y KARGE, H. Y KLEIN, B., "Fama y memoria. Los enterramientos portugueses de reinas y mujeres de la nobleza en el siglo XIV". *Grabkunst und Sepulkralkultur Spanien und Port Arte Funer y Cult Sepulcral En España y Port Vol 11, Ars Iberam*, 2006, p.207-223.

BOTO VARELA, G., "Ciudades escatológicas fortificadas. Usos perspectivas en los beatos de Girona y Saint-Sever". *Locus Amoenus; Núm 2*, 1996, pp. 65-80

CHICO PICAZA, Mª. V., "«La Arquitectura desde la Miniatura», una aproximación desde la Baja Edad Media castellana". Universidad Complutense de Madrid, *Anales de Historia Del Arte (Extra)* (2008), p.57-71.

CHICO PICAZA, Mª. V., *Composición pictórica en el Códice Rico de las Cantigas de Santa María. I.*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1987.

CÓMEZ RAMOS, R., *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1979.

CONSIGLIERI, N., "El espesor simbólico-plástico desde la intersección de las visiones cristianas y musulmanas en el Beato de Don Fernando y Doña Sancha (Beato Facundo)". *Revista Chilena de Estudios Medievales* 0, 5, 2014, p.11-32.

COOK, WWS. Y GUDIOL, J., *Pintura e imaginería románicas*. Plus Ultra, Madrid, 1950.

Código Seguro De Verificación	Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Javier Castan Lanaspá	Firmado	16/07/2021 15:42:54
Observaciones		Página	41/46
Url De Verificación	https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==		



- CURROS , M. A., *El lenguaje de las imágenes románicas : una catequesis cristiana* . 1ª ed. Encuentro, Madrid, 1991.
- CUTLER, A. Y WEITZMANN , K., *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, Exposición, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1979.
- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ , A., "El arte de la construcción y otras técnicas artísticas en la miniatura de Alfonso X el Sabio". *Alcanate Revista de Estudios Alfonsíes*, 1, (1998), p.59-84.
Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Ávila, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo, 2002.
- ESTEBAN LORENTE , J., "Unas cuestiones simbólicas del románico aragonés". *Aragón en la Edad Media*, 8, (1989), p.209-228.
- FOCILLON , H. et al., *La escultura románica: investigaciones sobre la historia de las formas*, Torrejón de Ardoz, Madrid, Akal, 1986.
- FRANCO MATA , M. Á., "Iconografía funeraria gótica en Castilla y León (siglos XIII y XIV)". *Arte Revista Historia del Arte*, 2, 2014, p.47.
- GÁLLEGO , J. Y SOPEÑA IBÁÑEZ , F., *La arquitectura desde la pintura* . Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1988.
- GARCÍA GARCÍA , M. Á., "Sarcófagos romanos decorados del siglo IV en el territorio andaluz: Enfoques y problemática vigente". *SPAL Revista de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Sevilla*, 21, 2012, p.183-193.
- GARCÍA GUINEA , M. Á. Y PÉREZ GONZÁLEZ , J. M. et al., *Enciclopedia del románico en Castilla y León: Burgos*. Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2009.
- GARCÍA GUINEA , M. Á., "Las huellas de Fruchel en Palencia y los capiteles de Aguilar de Campoo". *Goya Revista de arte*, 43, 1961, p.158-167.
- GARCÍA GUINEA , M. Á., *El arte románico en Palencia*, Diputación Provincial de Palencia, Palencia, 1983.
- GARCÍA GUINEA , M. A., *Moarves : Iglesia de San Juan, Olmos de Ojeda : Santa Eufemia de Cozuelos* . Diputación Provincial de Palencia, Palencia, 1991.
- GARCÍA GUINEA , M. Á., PÉREZ GONZÁLEZ , J. M, et al., *Burgos : enciclopedia del románico en Castilla y León*. Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2009.
- GARCÍA GUINEA, M. A., RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M., et al., *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Palencia*, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo, 2002.

Código Seguro De Verificación	Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Javier Castan Lanaspá	Firmado	16/07/2021 15:42:54
Observaciones		Página	42/46
Url De Verificación	https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==		



GARCÍA GUINEA, M. A., RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M., et al., *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Zamora*, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo, 2002.

GARCÍA ROMO, F., *La escultura del siglo XI (Francia-España) y sus precedentes hispánicos*, Editorial Planeta, Barcelona, 1973.

GARCÍA Y BELLIDO, A., *Sarcófagos romanos de tipo oriental hallados en la Península Ibérica*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.

GARCINUÑO CALLEJO, Ó., "La visión de la ciudad medieval (s. XIII) en las miniaturas de las Cantigas de Santa María". *Revista de Filología Románica*, 3, (2002), p.81-89.

GAYA NUÑO, J. A., *La pintura románica en Castilla*. Instituto Diego Velazquez, Madrid, 1954.

GÓMEZ PÉREZ, E., *Santa María de Villasirga*, Cálamo, Palencia, 2001.

GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M., *Alfonso X El Sabio*. Ariel, 2004.

GRANADA, M., "El desarrollo de las concepciones de la relación entre Antigüedad, Edad Media y presente en el Renacimiento: desde Petrarca a Giordano Bruno". *Ingenium Revista electrónica: Pensamiento Moderno y Metodología en la Historia de las ideas*, 1, 2009, p.13-29.

GRAU LOBO, L. A., *Pintura románica en Castilla y León*. Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Valladolid, 1996.

HERNANDO GARRIDO, J. L., et al., *Cenotafio de San Vicente de la Basílica de los Santos de Ávila*, Serie "Cuadernos de Restauración", Junta de Castilla y León, Valladolid, 2008.

HUERTA HUERTA, P. L., *Maestros del románico en el Camino de Santiago*, Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, 2010.

HUERTA HUERTA, P. L., *Modelo, copia y evocación en el románico hispano*, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, Aguilar de Campoo, 2016.

IGLESIAS GONZÁLEZ, M., *Nuevo Testamento*. Ediciones Encuentro, Madrid, 2003.

ÍÑIGUEZ ALMECH, F., "Sobre tallas románicas del siglo XII" *Príncipe de Viana*, 29, 112-113, 1968, pp. 181-236.

KINGSLEY PORTER, A., *Romanesque sculpture of the Pilgrimage roads. I, Text*. Marshall Jones Company, Boston, 1923.

LABAD SASIAÍN, F., *El Románico : eclosión de mil años de arte cristiano : prontuario con descripciones claras, esquemáticas, muy ilustradas*, Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, Palencia, 2012.

Código Seguro De Verificación	Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Javier Castan Lanaspá	Firmado	16/07/2021 15:42:54
Observaciones		Página	43/46
Url De Verificación	https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==		



LAMPÉREZ Y ROMEA , V., "Iglesia parroquial de Santa María de Villalcázar de Sirga ". *Boletín la Real Academia de la Historia, Tomo 75, Año 1919* (2010).

LAWRENCE , M., "Columnar Sarcophagi in the Latin West: Ateliers, Chronology, Style". *Art Bulletin* 14, 2, 1932, p.103.

LÓPEZ , E. L., "Arquerías ciegas en fachadas del tardorrománico castellano: una revisión historiográfica". *Anales de Historia del Arte*, (Extra), 2009, p.281-294.

MENÉNDEZ PIDAL , G., "La España del siglo XIII leída en imágenes". *Cuadernos de La Alhambra*, 18, (1982), p.51-114.

METTMANN, W., *Cantigas de Santa María. I* . Universidade de Coimbra, Coimbra, 1959.

MIGUÉLEZ CAVERO , A., *Actitudes gestuales en la iconografía del románico peninsular hispano : el sueño, el dolor espiritual y otras expresiones similares* . Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, León, 2007.

MORÁIS MORÁN , J. A., *El sustrato de la antigüedad «clásica» en la escultura románica hispana*, Universidad de León, 2010.

MORÁIS MORÁN, J. A., "El valor clásico de la arquitectura asturiana (s. IX): la iglesia de San Julián de los Prados. Entre la tradición «antiquizante» hispanovisigoda y la carolingia". *Anales de Historia del Arte*, 2009, p.233-246.

PANOFSKY, E. Y SAXL, F., "Classical Mythology in Mediaeval Art". *Metropolitan Museum Studies* 4, 2, 1933, p.228.

PÉREZ GONZÁLEZ , J. M. Y VALLE PÉREZ , J. C., *Enciclopedia del Románico en Galicia. A Coruña* . Fundación Santa María La Real-Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo (Palencia), 2013.

PICHARD , J., *Pintura románica* . Aguilar, Madrid, 1969.

POILPRÉ , A. O., *Maiestas Domini : une image de l'église en occident (Ve - IXe siècle)* . Les éditions du Cerf, Paris, 2005.

PORRAS GIL , C., "Construyendo la Jerusalén celeste. La espiritualidad medieval y su representación en el arte.", *Biblioteca: estudio e investigación*, 24, 2009.

POZA YAGÜE , M. Y OLIVARES MARTÍNEZ , D., *Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra : confluencias artísticas en el entorno de 1200* . 1ª ed. Ediciones Complutenses, Madrid, 2017.

POZA YAGÜE , M., *Portadas románicas de Castilla y León : formas, imágenes y significados* . Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, Aguilar de Campoo (Palencia), 2016.

Código Seguro De Verificación	Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Javier Castan Lanaspá	Firmado	16/07/2021 15:42:54
Observaciones		Página	44/46
Url De Verificación	https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==		



RICO CAMPS, D., "San Vicente de Ávila en el Siglo XII: La Restauración de un Locus Sanctus". *Hortus Artium Mediaevalium* 15, 2, (2009), p.291-305.

RODRÍGUEZ ALEMÁN, M., "Una aproximación al códice rico de las Cantigas de Santa María del Monasterio de El Escorial: miniatura, poema y glosa". *Revista de poética Medieval* 11, 11, (2003), p.53-92.

SALGADO PANTOJA, J. A., *Pórticos románicos en las tierras de Castilla*. Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, 2014.

SALVINI, R., *La escultura románica en Europa*. Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, México, 1962.

SAMBRICIO, C., *La arquitectura española de la Ilustración*. Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España: Instituto de Estudios de la Administración Local, Madrid, 1986.

SANJOSÉ I LLONGUERAS, L DE., *Obras emblemáticas del taller de orfebrería medieval de Silos: «el Maestro de las Aves» y su círculo*. Abadía de Silos, Santo Domingo de Silos (Burgos), 2016.

SCHLUNK, H., "El sarcófago de Castiliscar y los sarcófagos paleocristianos españoles de la primera mitad del siglo IV". *Príncipe de Viana* 8, 28, (1947), p.305-353.

SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, M., *La iconografía del Beato de Fernando I: (aproximación al estudio iconográfico de los beatos)*. I, 1987.

SUREDA, J., *El despertar de Europa: la pintura románica, primer lenguaje común europeo. Siglos XI-XIII*. Encuentro, Madrid, 1998.

SUREDA, J., *La pintura románica en Cataluña*, Alianza Editorial, Madrid, 1981.

VELADO GRAÑA, B., "La arqueta de San Genadio: regalo de Alfonso III «el Magno»". *Argutorio Revista de la Asociación Cultural «Monte Irago»* 4, 6, (2001), p.43.

VELADO GRAÑA, B., *La Catedral de Astorga y su museo: guía*. Museo de la Catedral de Astorga, León, 1991.

VV. AA. *The art of medieval Spain a.D. 500-1200*, Catálogo de Exposición, Metropolitan Museum of Art, New York, 1993.

VV. AA., *Mobiliario y ajuar litúrgico en las iglesias románicas*, Fundación Santa María la Real, C.E.R., Aguilar de Campoo, 2011.

VV. AA., *Palencia en los siglos del románico*, 1ª ed. Fundación Santa María La Real, Aguilar de Campoo, 2002.

Código Seguro De Verificación	Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Javier Castan Lanaspá	Firmado	16/07/2021 15:42:54
Observaciones		Página	45/46
Url De Verificación	https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==		



VV. AA., *Los protagonistas de la obra románica*, Fundación Santa María La Real, Aguilar de Campoo, 2004.

VV.AA., *Reconstrucción del coro pétreo del Maestro Mateo*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, A Coruña, 1999.

WILLIAMS, J., GONZÁLEZ ECHEGARAY, J., SÁNCHEZ MARIANA, M., YARZA LUACES, J. *Beato de Fernando I y Sancha*. Moleiro, Barcelona, 2006.

YZQUIERDO PERRÍN, R., "El maestro Mateo y la terminación de la catedral románica de Santiago". *Los Caminos de Santiago: Arte, Historia y Literatura*, 2005, p.253-284.

Código Seguro De Verificación	Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==	Estado	Fecha y hora
Firmado Por	Javier Castan Lanaspá	Firmado	16/07/2021 15:42:54
Observaciones		Página	46/46
Url De Verificación	https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=Fx1DHKDXMt5Iucki9Hk92Q==		

