



**CAMINOS DE ARTE Y PATRIMONIO
A TRAVÉS DEL DUERO**

**BIBLIOTECA 36
ESTUDIO E INVESTIGACIÓN**

**UNA POSIBLE ASCENDENCIA
PARA LOS "CIMBORRIOS DEL DUERO"**

Miguel Sobrino González
Escuela Técnica Superior de Arquitectura. UPM

Cuando Manuel Gómez Moreno redactó su *Catálogo Monumental* de Zamora, hace más de un siglo, relacionó el singular sepulcro de la iglesia de la Magdalena con el “famoso de los santos en San Vicente de Ávila” y con otro existente en Las Huelgas de Burgos;² años más tarde, diversos hallazgos evidenciaron que el modelo para tan singular composición era en realidad la sillería coral románica de la catedral compostelana.³

Las palabras del gran historiador sobre dicho sepulcro quedaron, pues, superadas, cosa que no ha sucedido con otra de las obras maestras con que cuenta el acervo románico de la capital zamorana: el cimborrio que corona el crucero de su catedral (fig. 1). Se han dedicado numerosos estudios a esta construcción magistral, unánimemente considerada cabeza de serie de los llamados “cimborrios del Duero”,⁴ pero sin llegar a despejar los interrogantes acerca de su posible filiación, de la que se llega a dar por hecha la “imposibilidad de adjudicarle modelos directos”.⁵ Leopoldo Torres Balbás definió esta cuestión como “un sugestivo problema de nuestra arqueología monumental”.⁶



Figura 1. Cimborrio de la catedral de Zamora (MSG).

A pesar de la atención concitada por este grupo de construcciones, la ausencia de una ascendencia concreta y satisfactoria para el cimborrio zamorano y para los que vinieron después (Salamanca, Toro, Plasencia, Évora...) podría deberse a que se ha venido poniendo el mayor empeño en el aspecto estilístico, un campo en el que es posible transitar de lo románico a lo oriental, de lo oriental a lo bizantino y de lo bizantino a lo gótico.⁷

¹ Quiero agradecer a los profesores Javier Ibáñez, Antonio Ledesma, Raimundo Moreno y Manuel Parada la cuidadosa lectura que hicieron de este trabajo, al que aportaron observaciones y correcciones que me han resultado de gran utilidad. Además, Javier Ibáñez tuvo la deferencia de nombrarlo en su reciente libro (en colaboración con Begoña Alonso) sobre cimborrios hispánicos: Ibáñez Fernández, J. y Alonso Ruiz, B., *El cimborrio en la arquitectura hispánica medieval y moderna*, Instituto Juan de Herrera, Madrid, 2021, pp. 49-50. Quiero agradecer así mismo a Pilar Rodríguez la oportunidad de publicar este trabajo, a Pedro Luis Huerta haberme permitido exponer mi hipótesis en el I Curso de Arte Románico, celebrado en Ávila en octubre de 2021, y a Isabel Cubillas por facilitarme bibliografía.

² Gómez moreno, M., *Catálogo Monumental de la provincia de Zamora*, Nebrija, León, 1980, p. 168. Antes, Street, quien realizó un cuidadoso dibujo de la obra, observaba que “la traza y estilo de este sepulcro” eran “distintos de cuanto conozco”. Street, G. E., *La arquitectura gótica en España*, Instituto Juan de Herrera Madrid, 2015, pp. 109-111.

³ Otero Túniz, R. e Yzquierdo Perrín, R., *El coro del maestro Mateo*, Fundación Barrié de la Maza, La Coruña, 1990.

⁴ Ramos de Castro, G., *La catedral de Zamora*, Fundación Ramos de Castro, Zamora, 1982, pp. 114-115; Carrero Santamaría, E., “La difusión de las formas tardorrománicas en el entorno de la vía de la Plata. El caso de los cimborrios del grupo zamorano”, *Las vías de comunicación en el Noroeste ibérico*, Centro de Estudios Benaventanos, Benavente, 2004, p. 208.

⁵ Castán Lanaspá, J., “Elementos exóticos en el románico de la Extremadura castellana”, *Espacios y estructuras singulares del edificio románico*, Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, 2008, p. 184.

⁶ Torres Balbás, L., “Los cimborrios de Zamora, Salamanca y Toro”, *Sobre monumentos y otros escritos*, COAM, Madrid, 1996 [1922], pp. 97-117, cita en p. 97.

⁷ Torres Balbás (1996, p. 109) advierte de que no hay “necesidad de acudir a influencias orientales y bizantinas directas, de las que tanto se ha abusado”. Me parece importante subrayar en este párrafo el adjetivo “directas”.

No tengo nada que aportar a las discusiones de estilo. Pero por tratarse de una cuestión técnica y constructiva, y no puramente estilística, me parece importante revisar la adscripción gótica que, a través del examen formal de su apariencia nervada (fig. 2), ha ido formulándose por parte de algunos autores.⁸ Las bóvedas de los cimborrios del Duero no pueden considerarse, de ningún modo, góticas. Esa idea, aplicada indiscriminadamente a la composición de superficies abovedadas que incluyen arcos resaltados (no caigamos tampoco en el error de llamarlos “de refuerzo”, como ocurre tantas veces con los arcos fajones de las bóvedas de cañón), convertiría en góticas a multitud de bóvedas que no lo son, tanto anteriores como posteriores a los sistemas que genuinamente podemos considerar góticos. Por ejemplo, las bóvedas esquifadas con nervios en los rincones, incluso cuando están acompañadas de arcos apuntados, y ciertas cúpulas también acompañadas de arcos, son tan ajenas a los principios de la construcción gótica como las bóvedas, igualmente masivas pero desprovistas de nervios (y no hay que confundir los nervios con los arcos ojivos), que estamos acostumbrados a denominar como tales.⁹

Contribuye a la confusión el que la superficie existente entre los arcos o “nervios” de las bóvedas de los cimborrios del Duero sea llamada a veces “plementería”. Para serlo con propiedad, cada componente de una plementería –independientemente de su mayor o menor grosor o del material con que esté hecha, desde piedra labrada a ladrillo tabicado– debe constituirse como un fragmento de bóveda subsidiaria (o sea, dependiente de la misión atribuida a la red de arcos ojivos), de forma variable¹⁰ y (lo más importante) cuyos lados van siempre apoyados sobre arcos o segmentos de arcos: nunca sobre un



Figura 2. Interior del cimborrio de la catedral de Zamora (C. Commons).

plano donde, sin transmisión alguna de cargas hacia los lados, ejerce su fuerza gravitatoria.

Si un casco, gajo o paño de bóveda tiene uno de sus lados apoyado en un plano horizontal en vez de en un trozo de arco, como en el caso de los cimborrios del Duero –y de las bóvedas (Arbás, Soria, Moreruela, Carboeiro...) que con ellos se emparentan–, ya no puede ser entendido como plementería;¹¹ y esto incluye los casos donde, como en La Oliva o en Tuesta, entre la base de la bóveda y los arcos murales no existe imposta de separación (fig. 3). Las cúpulas de Zamora, Salamanca, etc. pertenecen al campo de las bóvedas masivas, por mucho que estén inteligentemente articuladas mediante arcos y cascos que mejoran su composición y, sobre todo, facilitan la construcción.¹² Por su forma general, pueden ser

⁸ Torres Balbás, L., “Arquitectura gótica”, *Ars Hispaniae*, VII, Madrid, 1952, p. 133; Carrero Santamaría, E., “Fuentes para el cimborrio de la catedral de Zamora. Tan lejos, tan cerca”, *Studia Zamorensia*, vol. XIV, Zamora, 2015, pp. 27-28.

⁹ A este tipo de bóvedas masivas con nervios, alejadas del gótico (pero que por su fecha podrían llevar a equívocos) pertenecen entre otros muchos ejemplos el cimborrio de la catedral vieja de Lérida, del s. XIII, o la bóveda de la cámara de la torre redonda en el castillo de Cuéllar, del XV. Como ejemplo de rigor analítico a partir de la construcción, se recomienda la lectura de un trabajo sobre la bóveda absidal de San Juan de Rabanera: Maira Vidal, R. 2019, “La estereotomía románica: trazas y cortes de cantería en la iglesia de San Juan de Rabanera”, *V Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Instituto Juan de Herrera, Soria, pp. 645-654.

¹⁰ Sólo algunos tramos de plementería son superficies geoméricamente definibles (trozos de cilindro, de esfera, etc.); en otros muchos casos, son superficies curvas indeterminadas, pero cuya característica común es que siempre parten de un perímetro de apoyo formado por lados curvos no horizontales. Agradezco al profesor Enrique Rabasa las conversaciones mantenidas sobre este asunto.

¹¹ Estoy redactando un pequeño trabajo sobre este asunto, que está al margen de la teoría de los estilos: sí es plementería, por ejemplo, lo que cubre entre nervios la bóveda de la capilla Pazzi en Santa Croce de Florencia, obra de Brunelleschi.

¹² Lo mismo cabe aplicar para las citadas bóvedas absidales nombradas desde Lambert: San Juan de Rabanera en Soria, Arbás, etc., a las que podría añadirse otros muchos ejemplos, como el del monasterio de Valdeiglesias. El cimborrio de Évora es, como veremos, el único del grupo que incorpora una estructura verdaderamente gótica. Véase Sobrino González, M. y Bustos Juez, C., “Cimbras para bóvedas. Noticia de algunos casos”, *V Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Instituto Juan de Herrera, Madrid, 2007.

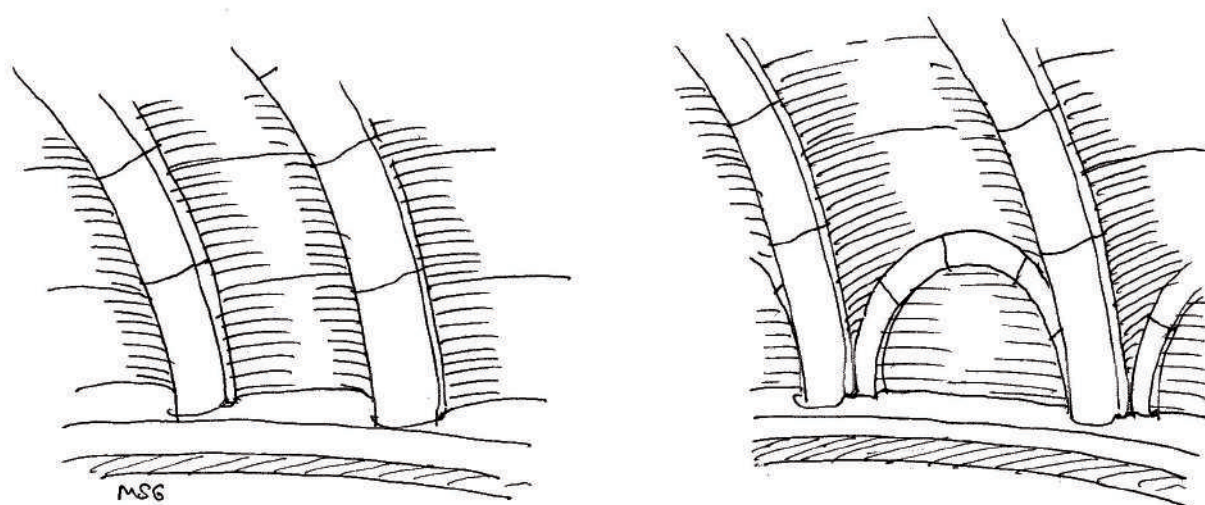


Figura 3. Comparación entre distintos sistemas de bóvedas con arcos (MSG).

llamadas *cúpulas*; aunque deberían ser denominadas mejor *bóvedas* pues *cúpulas*, en puridad, hay muy pocas.¹³

FORMA Y CONSTRUCCIÓN

Desechada la interpretación de estos cimborrios como una consecuencia de la construcción que comenzaba a asimilar las novedades del gótico,¹⁴ centrémonos por fin en el “problema” enunciado por Torres Balbás, la ausencia de modelos concretos que permitieran desentrañar su origen. Sin duda, estamos ante obras que beben de múltiples fuentes, y es justo aludir a ellas una y otra vez. Entre esas fuentes (al menos, para lo que toca a su presencia exterior) están las torres funerarias romanas que estudió Pierre Dubourg-Novés,¹⁵ y eso que no incluyó entre

ellas la que, como vengo defendiendo, más se acerca a la conformación volumétrica de los cimborrios hispanos: la Conocchia de Curti, junto al trazado de la vía Appia (fig. 4), donde se dan la transición del cuadrado al círculo, los cilindros de refuerzo en las esquinas y hasta los cuerpos adelantados centrales, coronados mediante frontones.¹⁶ Como veremos más adelante, la relación con estas torres funerarias, discutido por algunos estudiosos, ofrece un sugerente campo de exploración.

Tales antecedentes y paralelos deben ser, en todo caso, manejados con prudencia: por ceñirme a un solo aspecto, la colocación de cuerpos cilíndricos en los ángulos de la base del tambor,¹⁷ es (además de una solución constructiva óptima, que favorece la estabilidad al añadir peso sobre las esquinas del cubo o sobre los pilares que lo sustentan) un recur-

¹³ Huerta, S., *Arcos, bóvedas y cúpulas*, Instituto Juan de Herrera, Madrid, 2004.

¹⁴ A mi juicio, los cimborrios más genuinamente góticos son aquellos que no abandonan la planta cuadrada, algo que hubiese resultado imposible con los medios técnicos del románico. A ese grupo pertenecerían, en España, los primerizos cimborrios de las Huelgas de Burgos o de la catedral de Cuenca. Palomo Fernández, G., *La catedral de Cuenca en el contexto de las grandes canterías catedralicias castellanas en la baja Edad Media*, Universidad Autónoma, Madrid, 2001; Maira Vidal, R., “Bóvedas de crucería en el monasterio de las Huelgas Reales: diferentes soluciones estereotómicas”, *X Congreso Nacional y II Congreso Internacional Hispano de Historia de la Construcción*, Instituto Juan de Herrera, Donostia-San Sebastián, 2017.

¹⁵ Dubourg-Novés, P., “Des mausolées antiques aux cimborrios romans d’Espagne. Evolution d’une forme architecturale”, *Cahiers de civilisation médiévale*, n.º 92, Poitiers, 1980.

¹⁶ Sobrino González, M., *Catedrales*, La Esfera, Madrid, 2009, p. 477.

¹⁷ Coincido con Eduardo Carrero en considerar esos cuerpos pertenecientes a la obra original, contra la opinión de Gómez Moreno y otros (Carrero 2004, pp. 209-210). Los ejemplos franceses que suelen traer a colación son las ruinas de Montierneuf, algunos de los elementos de Notre-Dame la Grande de Poitiers o, pese a su forma cuadrangular, el cimborrio de San Hilario de Melle.

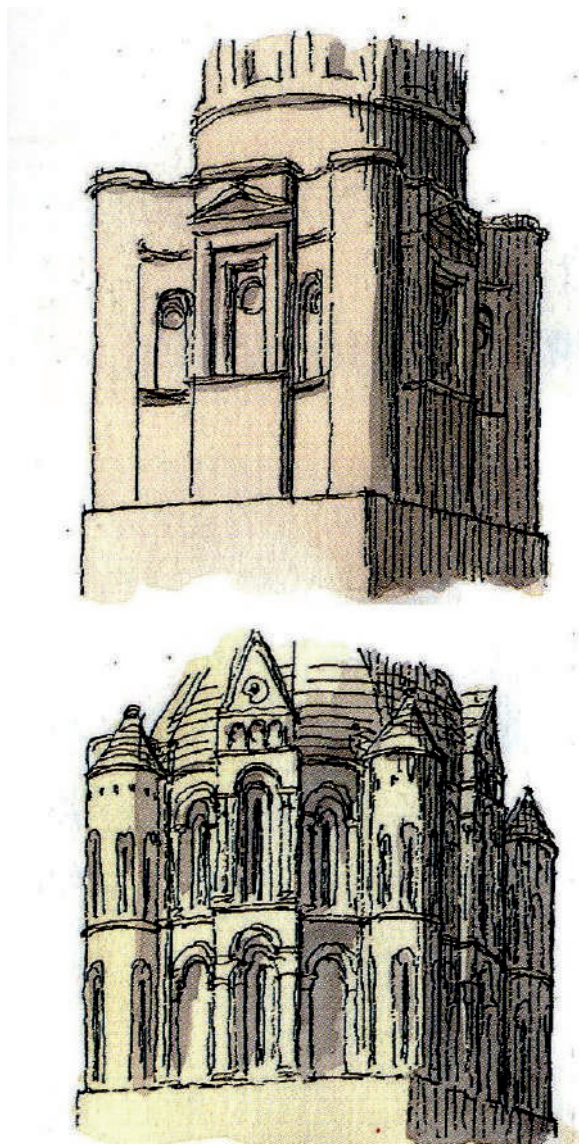


Figura 4. El mausoleo de la Conocchia, comparada al tramo central del cimborrio de la catedral de Salamanca (MSG).

so sugerido por la propia geometría del conjunto, y que por ello ha podido surgir en diferentes lugares y épocas sin necesidad de que exista conexión entre ellos. Es normal que esa composición aparezca en

otros monumentos en los que se pasa del cubo al cilindro o al octógono; en el mismo período románico algunos ejemplos de arquitectura fortificada, como la llamada torre César de Provins, poseen un esquema formal equivalente. El extraordinario cimborrio de la catedral de Coutances, levantado hacia 1275, es una estructura plenamente gótica,¹⁸ pero no deja de usar el recurso de añadir al ochavo cuatro altas torrecillas que añaden su peso sobre los pilares del crucero, estabilizándolo. Y eso por no hablar, ya entrados en la Edad Moderna, de la multitud de torres e iglesias, de planta de cruz griega, en las que se colocan grandes jarrones, torres o cúpulas menores en la transición de la base cuadrangular al tambor. Incluso algunos dibujos arquitectónicos de Leonardo podrían hacer creer, vistos por un buscador de extrañas filiaciones, que el maestro florentino conoció las sedes románicas del occidente hispano... por no hablar de otros mil casos, como, a modo de ejemplos tardíos, el cuerpo de coronación del campanario pacense de Llerena, la iglesia de San Carlos del Valle o el mismo Observatorio Astronómico de Madrid.

Según vamos viendo, la cuestión no es de dónde salió la composición general del cimborrio zamorano (cuyo esquema general responde a cierta lógica y para el que no faltan paralelos de diferentes épocas), sino cuál pudo ser la inspiración para la concepción formal de una máquina arquitectónica que, aun siendo deudora de influencias múltiples y de la propia lógica constructiva, posee una indudable originalidad. Los ingredientes que conforman al cimborrio zamorano son conocidos, pero el guiso es nuevo. Y aquí debe formularse una cuestión crucial: ¿es plausible que en una diócesis como la zamorana, representada por una catedral pequeña¹⁹ y sin una relevancia particularmente notable,²⁰ surgiera “la solución [...] más perfecta y elegante que dio el arte románico al problema de cubrir con cúpula el crucero”, con la que no pueden parangonarse “ni los ejemplares bizantinos ni los franceses”,²¹ hasta el punto de poder considerarla “una de las composiciones arquitectónicas más notables de la Edad Media”?²² ¿Es razonable que Zamora (sin menoscabo

¹⁸ Y, como tal, ilustrativa si la comparamos con el presunto “goticismo” de los cimborrios del Duero.

¹⁹ Compárese su planta, a la misma escala, con las de otras catedrales medievales en Ortega Vidal, J. y Sobrino González, M. (dirs.), *Huellas de catedrales en España*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2017, pp. 218-219.

²⁰ Sureda Pons, J., “Arquitectura románica”, *Historia de la arquitectura española* 1, Planeta, Barcelona, 1985, p. 351.

²¹ Torres Balbás 1996, p. 109.

²² Hersey, C. K., *The salmantine lanterns. Their origins and development*, Harvard, Cambridge University Press, 1937, p. 167.

de la singular belleza de esa ciudad) fuese el lugar elegido para levantar en el último cuarto del siglo XII, y sin precedentes claros, "una de las obras más importantes de la arquitectura occidental"?²³ ¿Podemos creer en la llegada a la ciudad de un arquitecto genial y de un cabildo y un obispo atrevidos, para dar pábulo a la creación de una obra tan modélica y emulada al margen de los grandes centros de irradiación de la arquitectura de su tiempo?

CINCO HERMANOS EN BUSCA DE PADRE

Los cimborrios románicos del Duero poseen un indudable aire de familia (fig. 5). Entre ellos, el de Zamora no es a mi entender el padre, como se ha venido repitiendo, sino el hermano mayor. Ese padre verdadero y desconocido debió de desaparecer pronto, aunque antes de marchar hacia el olvido tuvo tiempo de prestar su huella genética a sus célebres hijos, dejando así un rastro que, contrastado con otros datos, acaso haga posible conocer algo más sobre el antiguo emplazamiento y la identidad de tan *problemático* (vuelvo a Torres Balbás) progenitor. Lo que pretendo proponer a través del presente texto es que debió de haber un cimborrio, erigido en un lugar con predicamento por la importancia de su papel tanto en el plano cultural como en el eclesiástico, que fue el que realmente atrajo la feliz confluencia de diferentes influjos artísticos, que supuso una resonante novedad en su tiempo y que, desaparecido en fechas tempranas, dejó su impronta a través de otras obras que pretendieron imitarlo, además de en ciertas imágenes de la llamada microarquitectura.

Es bien sabido que en la Edad Media era habitual emular elementos que se consideraban modélicos o prestigiosos.²⁴ Son famosos los casos del Pórtico del Paraíso orensano, trasunto del de la Gloria en Compostela, o los viajes de algunos maestros para tomar ideas: por ejemplo, cuando los arquitectos encargados del castillo de Olite visitan el alcázar de Segovia o cuando Pere Balaguer va a Poblet (y probablemente a Morella) para el encargo de la valenciana puerta de Serranos; o cuando Bartomeu Gual viaja a Valencia para estudiar su cimborrio ante el proyecto de construcción del que habría de coronar la tribuna regia, situada a los pies de la catedral de Barcelona.²⁵ La comparación entre unas y otras obras es del máximo interés, pues en ningún caso se trató de hacer una réplica del ejemplo dado, sino de plantear una versión más o menos libre. Ayudados, sin duda, por la dificultad para recabar datos y realizar exactas planimetrías, y también por dedicar un mayor interés a cuestiones diferentes a la reproducción exacta de las formas,²⁶ los maestros medievales afrontaban con mucha libertad el carácter modélico de ciertos edificios, sirviéndose de ellos como motivo de inspiración, sin sentirse constreñidos por una supuesta fidelidad formal; algo que explica, dentro del aire general que comparten, la variedad de soluciones visible en los cimborrios que tratamos.

¿Qué edificio románico hispano de primer nivel pudo tener un cimborrio monumental que ostentase ese carácter y capacidad de influjo, pero cuya desaparición temprana habría impedido que llegasen noticias fidedignas hasta nosotros? La respuesta hay que buscarla, en mi opinión, en la fase correspondiente a Diego Gelmírez en el proceso de construcción de la catedral de Santiago de Compostela.²⁷ Como se ha dicho, "si bien Gelmírez no fue

²³ Báez Mezquita, J. M., "El cimborrio de la catedral de Zamora revisitado", *EGA*, n.º 34, Valencia, 2018, pp. 253-254. Entre los numerosos elogios dedicados al cimborrio zamorano, destaca por su ausencia de chauvinismo el de Street (2015, p. 106): "...tanto por su rareza como por su originalidad, no exagero nada al asegurar que no poseemos en Inglaterra monumento alguno de la edad media que le supere en lo más mínimo."

²⁴ Krautheimer, R., "Copias en la arquitectura medieval", *Introducción a una iconografía de la arquitectura medieval*, Sans Soleil, Vitoria, 2018 [1942], pp. 17-79; VV. AA., *Originalidad, modelo y copia en el arte medieval hispánico*, Actas del V Congreso Español de Historia del Arte, Barcelona, 1984; VV. AA., *Modelo, copia y evocación en el románico hispano*, Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, 2016. La estancia del maestro Fruchel en Zamora, a la que luego me referiré, quizá pueda comprenderse dentro de esta misma intención de búsqueda o difusión de modelos.

²⁵ García Gainza, M. C. (dtora.), *Catálogo monumental de Navarra, III. Merindad de Olite-Artajona-Ujué*, Pamplona, 1980, p. 316; Zaragoza Catalán, A., *Arquitectura gótica valenciana*, t. I, Generalitat Valenciana, Valencia, 2000, p. 133; Sobrino González, M., "Palacios catedralicios, catedrales palatinas", VI Jornadas complutenses de arte medieval, *Anales de Historia del Arte*, vol. 23, UCM, Madrid, 2013.

²⁶ "La concepción medieval que hace que un edificio sea comparable a otro era diferente a la nuestra", Krautheimer 2018, p. 20.

²⁷ En repetidas ocasiones se ha destacado la influencia del románico compostelano en el de Zamora, por no mencionar ahora el de Ávila, etc. Carrero 2004, pp. 218 y 232.



Figura 5. Los llamados cimborrios del Duero, en orden cronológico: Zamora, Salamanca, Toro, Plasencia y Évora (C. Commons, C. Sancho L. A., Arte-Historia, MSG, C. Commons).

el iniciador de la catedral de Santiago, nadie mejor que él supo llevarla a cabo e impulsarla hasta convertirla en uno de los templos más importantes del

románico.”²⁸ Y fue en esa fase gelmiriana cuando se levantaron las naves del crucero, “la etapa constructiva más extensa, e intensa, de la catedral.”²⁹

²⁸ Castiñeiras, M., “La meta del Camino: la catedral de Santiago de Compostela en tiempos de Diego Gelmir”, en Lacarra Ducay, M. C. (coord.), *Los caminos de Santiago. Arte, Historia y Literatura*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2005, pp. 213-252.

²⁹ Ocaña Eiroa, F. J., “El crucero de la catedral de Santiago. Mutilaciones y transformaciones”, *Abrente*, n.º 40-41, La Coruña, 2008-2009, p. 35. En este detallado artículo, dedicado a estudiar la forma medieval del transepto catedralicio compostelano, no se nombra el cimborrio.

UNA TORRE SOBRE EL CRUCERO

En el *Códice Calixtino*, Aymeric Picaud da cuenta de las torres que coronaban la catedral compostelana, siendo la más alta la que se elevaba en el crucero, acompañada expresivamente por otras dos torres laterales que coronaban las amplias escaleras situadas en las axilas del templo. Picaud visita la catedral cuando aún no está acabada: no existen todavía las dos grandes torres de la fachada occidental, y el resto de torrecillas, situadas en los cuatro ángulos exteriores del transepto, no son más que pequeños cubos esquineros a modo de escaraguaitas (similares a las que existen en la iglesia de Villamuriel de Cerrato), por lo que las tres torres alineadas en el transepto (el cimborrio y las dos que lo flanquean) destacan entonces como máximos hitos en la silueta del templo. Esa parte de la catedral era lo primero que adivinaban los peregrinos a su llegada: el Camino se acerca a Compostela por el noreste, ofreciendo las primeras vistas sobre la ciudad del apóstol desde una cota del terreno alta, todo lo cual favorecía (junto al menguado crecimiento del núcleo urbano que existía a su alrededor)³⁰ el protagonismo del cimborrio y de sus dos torres acompañantes, aupados sobre el amplio volumen de las naves del transepto (fig. 6).

El desaparecido cimborrio románico de Santiago ha sido mencionado, inevitablemente, en muchos de los trabajos que tratan el templo medieval o bien recapitulan las noticias existentes sobre la historia de ese elemento hasta nuestros días, pero sin poder ir más allá de meras suposiciones.³¹ Refiriéndose al efecto que podría tener el cimborrio desaparecido en la cuidada iluminación original de la catedral románica, Yarza indica que “la destrucción de la primitiva cubierta sobre el crucero solo en parte permi-

te imaginar este otro foco de luz, al estar sobre una linterna o cimborrio abierto con ventanas”.³²

En su influyente estudio sobre el templo, Conant admite que “no se sabe casi nada de la torre original del crucero”, por lo que en sus propuestas de reconstitución gráfica opta por ofrecer, comprensiblemente, soluciones discretas, emparentando hipotéticamente el desconocido cimborrio compostelano con la cúpula de Loarre o con ejemplos franceses como el de Beaulieu, al que incluso atribuye el papel de posible copia de la solución gallega; pero también propone otras posibilidades que, a causa de su variedad de formas, aumentan la indefinición argumental, como el cimborrio cuadrangular de Coimbra o el octogonal de Conques.³³ Es sintomático que cuando no hace sus famosas recreaciones “artísticas” de la catedral románica, sino dibujos más técnicos (secciones y alzados), Conant diluye a veces el cimborrio, convirtiéndolo en una fantasmal silueta.

Ha creado así mismo cierta confusión la identificación que algunos estudiosos han hecho del cimborrio con la “torre de campanas” en la que fueron a refugiarse Diego Gelmírez y la reina Urraca durante las revueltas de 1117, en las que, según la *Historia Compostelana*, ardieron vigas y cayeron campanas.³⁴ La explicación puede ser bien distinta: a falta de haberse construido aún las torres occidentales,³⁵ los campanarios (necesarios para la organización del culto) podrían estar instalados entonces en estructuras provisionales, que serían las que ardieron como consecuencia del ataque. No extrañaría que el fuego se propagase por ciertos andamios, incluidos los del propio cimborrio u otras zonas en construcción de la catedral, que en esos años estaba inconclusa y con estructuras lígneas provisionales;³⁶ por esa razón, es

³⁰ Precisamente, el crecimiento en extensión y altura del caserío santiagués son una de las razones que justificaron la reforma barroca de la catedral: Vázquez Castro, J., “La fortaleza del apóstol Santiago. Imagen real e imaginario colectivo de la catedral de Santiago de Compostela en la Edad Media”, *Codex Aquilarensis*, n.º 31, Aguilar de Campoo, 2015, p. 164.

³¹ Yzquierdo Perrín, R. J., “El cimborrio de la catedral de Santiago a través de los siglos”, *Cuaderno de Estudios Gallegos*, LXVI, n.º 132, Santiago, 2019.

³² Yarza, J., *La Edad Media II, Historia del Arte Hispánico*, Alhambra, Madrid, 1980, p. 115.

³³ Conant, K. J., *Arquitectura románica da catedral de Santiago de Compostela*, Colexio de Arquitectos de Galicia, Santiago, 1983 [1926], p. 199.

³⁴ Bango Torviso, I., “Santiago de Compostela”, *Enciclopedia del Románico en Galicia. A Coruña*, vol II, Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, 2013, p. 965; Yzquierdo 2019, p. 240. Sobre Gelmírez interesa la consulta de Portela, E., *El báculo y la ballesta. Diego Gelmírez*, Marcial Pons, Madrid, 2016.

³⁵ Conant 1983, p. 200.

³⁶ Sirve de ilustración un episodio de la crónica del prelado: “Cuando ya era obispo [Gelmírez], un día estaba sentado en lo alto de la construcción de la iglesia de Santiago sobre unas maderas con una copiosa multitud de gente [], de repente se vinieron abajo las tablas por el excesivo peso” Gelmírez, D., *Historia Compostelana* (ed. de Emma Falque), Libro I, XVIII, Akal, Madrid, 1994 p. 392.

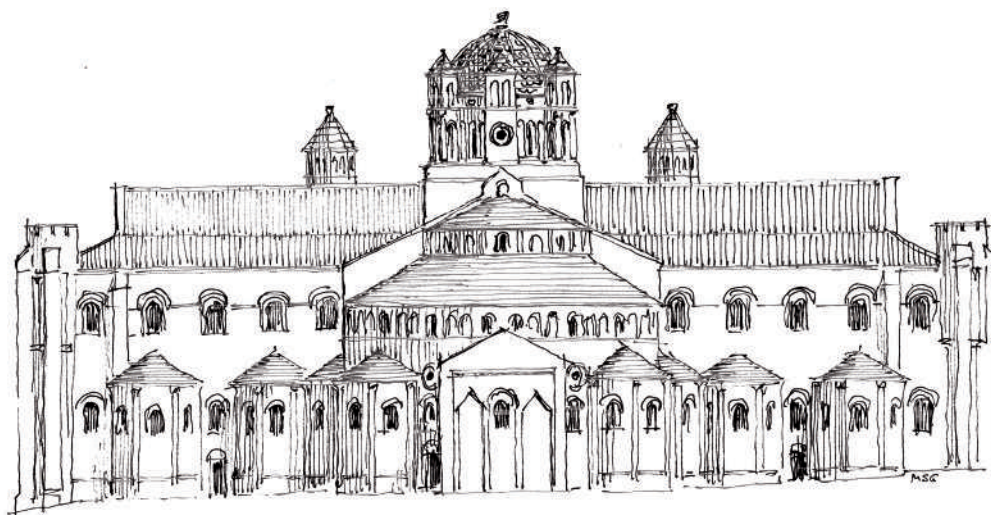


Figura 6. Alzado este de la catedral románica de Santiago de Compostela (MSG).

normal que el conjunto se encontrase cubierto en parte por estructuras de madera y de paja, material este último que era frecuente utilizar para proteger, de manera contingente, los muros que se encontraban inacabados.³⁷ El refugio podría haber sido, incluso, la torre fortificada de Cresconio, que no fue demolida para prolongar el cuerpo de naves hasta 1120, pocos años después del ataque, y en la que se sabe que existían capillas y altares.³⁸ En suma, no parece recomendable utilizar los sucesos violentos descritos en la *Historia Compostelana* para extraer de ellos una aproximación al cimborrio santiagués, pues ni siquiera es probable que ese cimborrio y el lugar donde se guarecieron el obispo y la reina fuesen la misma cosa. Como sabemos gracias a los trabajos de Vázquez Castro, no son estas las únicas torres objeto de dudosas interpretaciones entre las muchas con las que contó la catedral de Santiago.³⁹

Que el cimborrio que vio Picaud fuese erigido en tiempos de Gelmírez constituye, como veremos,

un dato de la máxima importancia. Aunque lo haga refiriéndose a cimborrios monásticos, Antonio Ledesma expone el trasfondo propagandístico de un elemento arquitectónico que, desde el punto de vista estructural, resultaba prescindible:⁴⁰ describe así Ledesma los cimborrios de época románica como “el más genuino y singular instrumento propagandístico”, que “comunica una gran potencia visual y supone un referente espacial”. Subraya este estudioso su “dominio en la Iglesia, pero también sobre el paisaje”, y también (lo que aquí nos interesa especialmente), que resulta “visible para cualquier peregrino varios kilómetros a la redonda”.⁴¹

Cabría preguntarse la razón de que Aymeric Picaud no se detuviese más en la descripción del cimborrio santiagués; pero, aparte de que “en general, el redactor de la Guía es muy sobrio en las descripciones”,⁴² es un hecho que los grandes cimborrios románicos no dieron apenas pie en su tiempo (a pesar de su coste y significación) a elogios o, ni siquiera, a

³⁷ Una imagen de esta solución se ve por ejemplo en *Los desposorios de la Virgen* de Robert Campin, en el Museo del Prado.

³⁸ Castiñeiras 2005, p. 227.

³⁹ Vázquez Castro, J., “Las desaparecidas torres del Ángel y del Gallo en la catedral de Santiago de Compostela”, *Quintana*, n.º 6, Santiago, 2007.

⁴⁰ Sobrino González, M., “El cimborrio y otras soluciones a las cubiertas en la arquitectura altomedieval”, en Huerta, S. (dtor.), *IV Congreso de Hª de la Construcción*, Cádiz, 2005, pp. 1017-1027.

⁴¹ Ledesma González, A., “Levantar cimborrios, construir prestigio. La arquitectura monumental como instrumento publicitario durante los siglos del románico”, *Instrumentos de publicidad espiritual y material en los monasterios medievales*, Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, 2019, p. 51.

⁴² Moralejo Álvarez, S., “La imagen arquitectónica de la catedral de Santiago de Compostela”, *Il pelegrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura jacoepa*, Università degli Studi di Perugia, Perugia, 1983, p. 59, n. 41.

simples menciones.⁴³ Documentos posteriores confirman en cualquier caso la intención que subyacía en su materialización, como cuando en el debate de 1386 para la prosecución de la catedral de Gerona se propone “que de no seguirse la gran nave se edifique alguna obra excepcional, un cimborrio o campanario que haga famosa a la catedral”.⁴⁴ Poco después de mediar el siglo XVII, el canónico de la catedral compostelana José de Vega y Verdugo indicaba que donde los templos tenían “sus mayores vanidades es en subir y hermosear sus cimborrios y sus torres”.⁴⁵ La práctica inexistencia de alusiones documentales coetáneas a los cimborrios románicos, a pesar de la ambición con que se levantaron muchos de ellos, justifica que el de Santiago no fuese tampoco descrito de forma explícita en la *Historia Compostelana*, aparte de que quizá existiera un motivo añadido (que a continuación referiré) para que Gelmírez no quisiera subrayar demasiado la autoría de esta obra concreta.

Creo oportuno citar un breve pasaje de esa *Historia*, donde, aunque refiriéndose a la edificación de la torre mayor del castillo de Oeste, quedan claras las ideas del prelado (y de su época) sobre determinada arquitectura y su significado: ...“construyó en medio del castillo una torre más elevada y más firme que las otras, en cuya construcción realizó grandes gastos, pues la hizo más elevada que las demás como cabeza y señora de todo el castillo. Pues como el águila aventaja a las otras aves y las domina, así aquella torre aventaja a las otras torres de aquel castillo y las domina.”⁴⁶

Lo que se propone en este artículo es que pudo ser el cimborrio compostelano –“águila” pasajera de la silueta compostelana, pues desapareció hacia comienzos del siglo XV– la obra modélica que inspiró los llamados “cimborrios del Duero”. Los argumentos para sustentar dicha hipótesis deberán ir desgranándose a lo largo de una exposición inevitablemente prolongada y heterogénea.

LOS MOTIVOS DE GELMÍREZ

Antes de entrar en la posible configuración del cimborrio románico compostelano, debe hacerse hincapié en el significado que pudo tener esta construcción creada, como se ha insistido, durante el mandato de Gelmírez, la segunda mitad del cual (1120-1140) fue ya como cabeza del nuevo arzobispado compostelano. Y parece claro que, dentro del afán constructor del prelado, su erección debió de ser una respuesta a la destrucción, en el año 1112, de la basílica de Alfonso III y, en especial, del auténtico cenotafio romano atribuido al apóstol, que se había mantenido hasta entonces en pie (aunque sufriese diversas reformas y “restauraciones”), quedando protegido por las sucesivas iglesias edificadas sobre el solar compostelano.⁴⁷ La excusa para demoler el edificio antiguo que había alojado hasta ese momento la tumba apostólica, una operación llevada a cabo en contra de la opinión de buena parte del clero catedralicio, fue despejar, engrandecer y dar mayor riqueza al altar mayor del templo que entonces se edificaba.⁴⁸ La idea de “compensar” un derribo mediante una nueva fundación que sustituyese lo perdido se manifiesta, por ejemplo, en la construcción de nuevos altares tras la destrucción de otros, ya nombrados, que se encontraban en la torre de Cresconio, cuya desaparición era necesaria para poder prolongar las naves de la catedral.⁴⁹

Me parece oportuno recordar en qué consiste un mausoleo “a la antigua” como artefacto arquitectónico de hondo contenido simbólico. Ya se dijo que los “cimborrios del Duero” han sido relacionados con ciertos sepulcros turriformes de época romana.⁵⁰ Sin entrar en detalles formales, debe subrayarse por ello que un sepulcro turriforme es una señal aérea de algo que está situado bajo tierra: es, concretamente, una torre que demarca y ensalza una tumba. Todavía en el siglo XVII, el citado Vega y Verdugo señalaba que “de ningunos templos son más propias

⁴³ Ledesma 2019, p. 53.

⁴⁴ Huerta, S., “Los congresos medievales de expertos sobre estructuras: la catedral de Gerona”, en Rabasa Díaz, E. (ed.), *Obra Congrua*, Instituto Juan de Herrera, Madrid/Gerona, 2017, p. 280.

⁴⁵ Sánchez Cantón, F. J., *Opúsculos gallegos sobre Bellas Artes de los siglos XVII y XVIII*, Santiago de Compostela, 1956, p. 47.

⁴⁶ *Historia Compostelana*, p. 344.

⁴⁷ Suárez Otero, J., *Locus Iacobi: orígenes de un santuario de peregrinación*, Tesis doctoral, Universidade de Santiago, 2014.

⁴⁸ *Historia Compostelana*, 1994, pp. 106-108.

⁴⁹ *Historia Compostelana*, 1994, Libro II, XXV, pp. 345-346.

⁵⁰ Dubourg-Novés 1980.

las torres que de los [de] entierros, como abujas [sic] que señalan donde están los sepulcros”.⁵¹

Esta idea atañe pues al mundo de los cimborrios, que no dejan de ser torres suspendidas sobre cuatro pilares, como inmensos baldaquinos, y cuya figuración se asocia a veces al principal enterramiento del cristianismo, el Santo Sepulcro de Jerusalén. Recordemos unos pocos ejemplos: en un relieve de marfil tardoantiguo conservado en Londres,⁵² el sepulcro de Cristo se ve demarcado y protegido por una de estas cúpulas aéreas, igual que en una pintura conservada en San Juan de Letrán⁵³; en un capitel del Santo Sepulcro hierosimilitano, el sarcófago tiene sobre sí una torre redonda que flota sobre él en el aire (fig. 7).⁵⁴

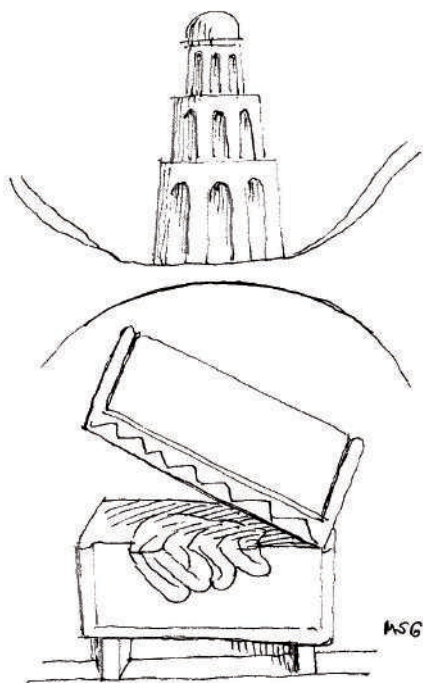


Figura 7. Detalle de un capitel del Santo Sepulcro de Jerusalén (MSG).

La relación de torre hueca (es decir, de cimborrio) y de sepultura se mantuvo luego a lo largo de los siglos, llegando a constituir un tipo específico, el de la iglesia (o capilla) funeraria. Así, podemos pensar que la construcción de un gran cimborrio sobre el crucero compostelano fue una forma de compensar la demolición del primitivo mausoleo apostólico; es probable incluso que la desaparición del monumento funerario romano fuese necesaria también para trasladar su potencia simbólica a la estructura levantada entonces sobre su solar. En esa ocasión, el arzobispo pudo haber pensado algo parecido a una frase atribuida a Miguel Ángel, cuando meditando sobre el proyecto de la cúpula vaticana (destinada, por cierto, a cobijar y exaltar otra tumba apostólica) parece ser que dijo, observando la del Panteón, que pretendía levantar en lo alto lo que en el edificio romano se encontraba a ras de suelo.

Es interesante detenerse ante la actitud ambivalente de Diego Gelmírez en este campo. Por un lado, contra la previa orden real de demoler las ruinas del castillo de Oeste (para evitar que fuesen aprovechadas por los enemigos), el prelado decide costear su reconstrucción “puesto que siempre complació más a su prudencia tender a la construcción de obras útiles que desear su total destrucción”;⁵⁵ por otro, en la catedral compostelana “ordenó destruir la pequeña y muy antigua iglesia [la basílica de Alfonso III], la cual, dentro de la inmensa mole de la nueva iglesia, amenazaba con caerse en inminente ruina”, por lo que en 1112 “fue destruida aquella pequeña iglesia, que era una especie de sombra para toda la basílica, y allí mismo construyó un coro suficientemente capaz”. Unas líneas más abajo, a Gelmírez se le denomina “sabio arquitecto”,⁵⁶ ampliando así sus ya amplias competencias.⁵⁷

El monumento sepulcral antiguo que cobijaba la tumba del santo (y que hasta su demolición permanecía encapsulado en el interior de la nombrada iglesia de Alfonso III) sería así *elevado* conceptualmente desde su posición primitiva, donde ya cons-

⁵¹ Sánchez Cantón 1956, p. 47.

⁵² British Museum, n.º de catálogo 1856, 0623.6.

⁵³ Krautheimer 2018, p. 62.

⁵⁴ Reproducido por Martínez de Aguirre, J. y Gil Cornet, L., *Torres del Río. Iglesia del Santo Sepulcro*, Panorama, Navarra, 2004, p. 94.

⁵⁵ *Historia Compostelana*, Libro I, XXXIII, 1994, p. 132.

⁵⁶ *Historia Compostelana*, Libro I, LXXVIII, 1994, p. 189.

⁵⁷ Refiriéndose a las iglesias prerrománicas del apóstol, se ha señalado que ya entonces pudo haber un dilema hacia la conservación de los restos romanos, que “condicionaban decisivamente”: Suárez Otero, J., “Del Locus Santi Iacobi a al burgo de Compostela”, Portela Silva, E. (coord), *Historia de la ciudad de Santiago de Compostela*, Concello de Santiago, 2003, p. 52.

tituía un estorbo para el culto, hasta las alturas del nuevo templo, donde serviría de llamada y signo para las multitudes de peregrinos. En ese signo jugaban también un papel importante las dos torres que, situadas en las axilas de la catedral, hacían de cobertura para las escaleras que allí se situaban. Esas son las dos torres *super singula vites*,⁵⁸ que a partir de un fuste cuadrangular cobran, una vez alcanzada la altura de las cornisas del templo, una curiosa forma poligonal,⁵⁹ y que con su remate apuntado debían prestar un gran efecto a la coronación del conjunto catedralicio. Cabría suponer que esas tres torres que contempló Picaud venían a sugerir la figuración arquitectónica de “la más alta ocasión que Santiago conoció”, la Transfiguración, el episodio evangélico “más reiteradamente evocado” en el *Códice Calixtino*, que tenía su réplica en la composición de las capillas de la cabecera y en la primera portada occidental, que vería así reforzada su inusual iconografía y su significación.⁶⁰ La posibilidad de ver en las tres torres una evocación del episodio en el monte Tabor no es desechable, pues “en todo caso, cualquier alusión a la Transfiguración, fuera programada o fruto de una arbitraria asociación *a posteriori*, sería bien acogida en la iglesia compostelana”.⁶¹ De cualquier modo, la imagen de esas tres torres sucesivas (y hoy desaparecidas) dejó, como enseguida veremos, una honda huella en obras posteriores.

El cimborrio románico compostelano buscaría, según propongo, recrear el mausoleo en lo alto, en

un lugar visible para todos; de ese modo, dejó de ser un objeto que había que descubrir en el interior del templo, como una reliquia, para convertirse en emblema y foco de atracción, en una señal desde la lejanía. Es algo que responde también a un nuevo uso del espacio litúrgico: lo que se hace en la catedral de Santiago a partir del 1100 (y, más aún, 1120) es una operación doble, basada en el mismo esquema pero aplicada a dos planos distintos, el horizontal y el vertical, pensando en ambos casos en que sea posible (dentro de la concepción grandilocuente y propagandística de Gelmírez) “introducirse” en el núcleo simbólico y ritual del templo (fig. 8): en el plano horizontal, se desgajan presbiterio y coro para dejar un espacio intermedio que facilite la participación de los fieles en la liturgia solemne, estableciendo para nuestras catedrales lo que se ha denominado el “modo hispánico”;⁶² en sentido vertical, el sepulcro auténtico (el hipogeo) y el figurado (el cimborrio) se separan para que los fieles y el clero puedan situarse en la nave, convertida en un lugar intermedio entre la tumba y su manifestación exterior.⁶³

La idea de expresar una tumba subterránea mediante un elemento vertical es, como hemos visto, antiquísima y perenne,⁶⁴ y en el período románico se encuentra también en las linternas de muertos. No hay ejemplos hispanos de estas últimas, salvo que consideremos dentro de ese grupo las torrecillas y falsos cimborrios medievales (tanto románicos como góticos) que se colocaban sobre las cubiertas de algu-

⁵⁸ El párrafo completo sobre las torres de la catedral es: *Nouem uero turres in eadem ecclesia habiture sunt, dunde scilicet super portalem fontis, et due super portalem meridianum, et du super portalem occidentalem, et due super singulas vites, et alia maior super cruce in medio basilice (Liber Sancti Jacobi. Liber 5, A Coruña, Toxosoutos, 2012, p. 142)*. La traducción literal del fragmento aludido sería, según me indica Manuel Parada, “y dos sobre cada una de las vides”. Lo que hacían esas torres era coronar sendas escaleras (no exactamente de caracol, porque son de planta cuadrada, pero sí “enroscadas” a un núcleo central). Las escaleras de caracol cubiertas con bóveda helicoidal son llamadas *vis de Saint-Gilles* (por la que existe en Saint-Gilles-du-Gard), o sea, tornillo de San Gil, nombre que al parecer también se aplica a los pámpanos de las vides. Agradezco a Manuel Parada su traducción, a Antonio Ledesma haberme facilitado el párrafo original en latín y a Enrique Rabasa sus comentarios sobre la vis de Saint Gilles. Hay que añadir que en el castillo-palacio de Olite, la torre de la Vit recibe el nombre de una escalera de caracol; véase Martínez de Aguirre, J., “Lancelot en Olite: paradigmas arquitectónicos y referentes literarios en los palacios de Carlos III de Navarra”, *Anales de Historia del Arte*, vol. 23, UCM, Madrid, 2013, p. 199. Por su parte, hablando en general de la construcción medieval Spiro Kostof señala, sin citar fuentes, que “las escaleras, estrechas y en espiral, se llamaban *vices* (sustitutas)”; véase Kostof, S., *El arquitecto. Historia de una profesión*, Cátedra, Madrid, 1984, p. 94.

⁵⁹ La posición “girada” de estas torres menores estaba pensada para no obstaculizar la evacuación de las aguas en un punto de la cubierta muy comprometido. Conant, que llama la atención sobre este giro, no se percató de que sea ese el motivo. Conant 1983, p. 199.

⁶⁰ Castiñeiras González, M. A., “La catedral medieval: la dilatada historia de la obra románica y su epílogo bajomedieval”, *La catedral de los Caminos. Estudios sobre Arte e Historia*, Fundación Catedral de Santiago, A Coruña, 2020., p. 283.

⁶¹ Todas las alusiones citadas a la Transfiguración, tomadas de Moralejo 1983, p. 43.

⁶² Navascués Palacio, P., *Teoría del coro en las catedrales españolas*, RABASF, Madrid, 1998.

⁶³ La situación “intermedia” en un núcleo sagrado era muy cotizada, y por ello solían colocarse los sepulcros más importantes y costosos entre el coro y el altar mayor, allí donde la dirección de la oración hiciese más eficaz la intercesión por las almas de los allí enterrados.

⁶⁴ Refiriéndose al cimborrio actual, Yzquierdo Perrín señala que “enfatisa el espacio central de la catedral que alberga los restos del apóstol Santiago”, Yzquierdo 2019, p. 269.

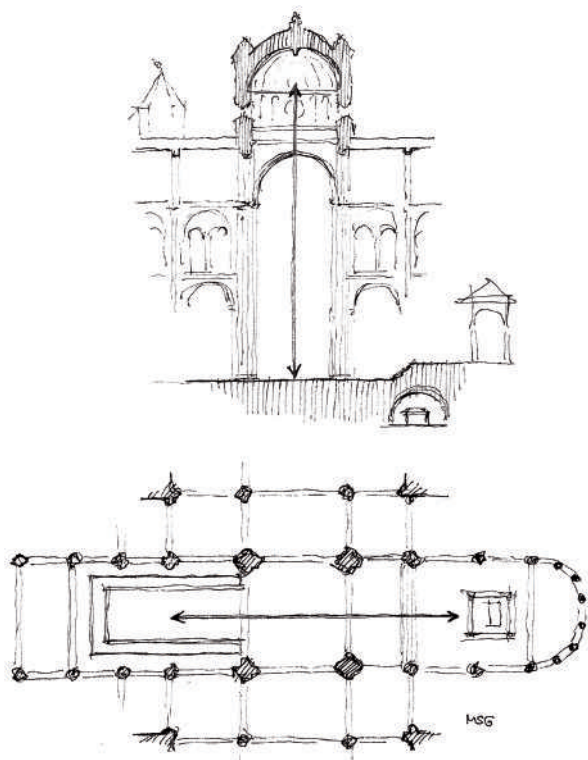


Figura 8. Sección y planta del tramo central de la catedral de Santiago, con la interrelación del cimborrio y la cripta y el altar mayor y el coro (MSG).

nos ámbitos funerarios. Así, como señal exterior de las tumbas situadas bajo ellas, han sido interpretadas con acierto⁶⁵ las torres de cruceo de los monasterios cistercienses de Poblet, Santes Creus y Vallbona (solo esta última se abre hacia la nave), así como la torrecilla levantada sobre la capilla real de Sigüenza.⁶⁶ También podría verse una torre funeraria, levantada

sobre el tramo recto del presbiterio, en el peculiar templete “serliano”, fechable en el siglo XIII, que existe en el monasterio de Santa María la Real de Valdeiglesias.⁶⁷ Y ese papel es lo que nos da la clave, a mi juicio, de la discutida torrecilla que corona la iglesia de Torres del Río, considerada tradicionalmente (de forma equivocada) como un faro para los peregrinos y que seguramente no es más que la traducción visible, aupada sobre la cubierta, del Santo Sepulcro al que está dedicado el templo.⁶⁸ La función figurativa de ciertas torres y cimborrios como señal de sepulturas notables o advocaciones sepulcrales estaba, pues, plenamente asumida en los siglos medievales.

La mayor parte de las torres y cimborrios que acabo de nombrar ni siquiera se comunican con la nave que los sostiene; pero incluso en los cimborrios al uso, la función funeraria es frecuente, como ocurre, entre otros muchos, en los ejemplos góticos de Batalha, San Juan de los Reyes en Toledo, San Francisco de Medina de Rioseco o el monasterio de La Vid; en otros se previó, pero acabó desestimándose por cuestiones estructurales, como en la capilla real de Granada,⁶⁹ mientras en Las Navas el sepulcro de los marqueses estaba situado en su iglesia funeraria, dedicada a San Pablo, en un “impresionante entorno, dominado por inmensas columnas corintias de fustes monolíticos, [configurando] una suerte de baldaquino arquitectónico que realza el panteón familiar.”⁷⁰

TERRITORIO ECLESIAÍSTICO

Un importante apoyo para intuir la raigambre compostelana de los “cimborrios del Duero” es un

⁶⁵ Navascués Palacio, P., *Monasterios en España. Arquitectura y vida monástica*, Lunwerg, Barcelona, 2000, p. 58; Suades Marigot, J., *Real monasterio de Santes Creus*, Farell, Barcelona, 2019, p. 12.

⁶⁶ Conviene distinguir estas torres funerarias de las torres conjuraderas, como parece ser la de la iglesia de Santa Coloma de Queralt y otras, destruidas en fechas modernas, que existían sobre las cubiertas de la iglesia de Manresa o la catedral de la Seo de Urgel; la clave diferenciadora está, aparte de en la posible documentación, en la existencia o no de tumbas notables bajo ese elemento. Véase Carrero Santamaría, E., *La catedral habitada*, El Espejo y la Lámpara, Barcelona, 2019, pp. 343-349. Desconozco a qué clase pertenece la interesante aguja levantada sobre el presbiterio de la actual catedral de Tudela.

⁶⁷ No existe todavía un estudio detallado acerca de este monasterio cisterciense, cuyas ruinas se están recuperando en los últimos años; en todo caso, el apelativo de “Real” suele poner sobre la pista de elementos singulares, como sepulturas o tribunas. El templete o torre nombrada se encuentra sobre el tramo recto del presbiterio, inmediato a una franja del transepto ocupada por una serie de sepulturas.

⁶⁸ Martínez de Aguirre y Gil 2004. Quiero reconocer aquí un error mío: dando crédito a la teoría (que luego se demostró errónea) de que Santa María de Eunat contaba también con una torrecilla superpuesta, ofrecí una hipótesis dibujada de ese elemento en algunas publicaciones.

⁶⁹ Ibáñez Fernández, J. y Alonso Ruiz, B. 2021, pp. 128-129, 135, 149 y 150.

⁷⁰ Parada López de Corselas, M. y Palacios Méndez, L. M., *Pedro Dávila y Zúñiga I marqués de Las Navas. Patrocinio artístico y coleccionismo anticuario en las cortes de Carlos V y Felipe II*, Bononia University Press, Bologna, 2019, p. 125.

dato que (sorprendentemente, al menos que yo sepa) nunca ha sido destacado en este contexto: todas las catedrales en las que quedan elementos adscribibles de un modo u otro a esos cimborrios (Zamora, Salamanca, Plasencia, Évora, Ciudad Rodrigo, Ávila) eran sufragáneas, a partir del ascenso eclesiástico del que disfrutó Santiago en 1120 a costa del antiguo arzobispado emeritense, de la archidiócesis compostelana.⁷¹ Otras que pertenecieron también a esa órbita eclesiástica, como Lisboa, Guarda o Coria, fueron reconstruidas posteriormente en gran parte o por completo, por lo que no cabe esperar grandes análisis de sus trocadas o ausentes fábricas románicas.⁷² Además de reconocer el carácter modélico de la catedral compostelana, cuyos “elementos y motivos se difundieron tanto a lo largo del camino [de Santiago] como en el extenso territorio de su provincia eclesiástica”,⁷³ parece lógico pensar que en esas cabezas episcopales se quisiera expresar la prestigiosa dependencia de la iglesia compostelana con un elemento que las identificase y uniese, diferenciándolas de las que no contaban con la protección, cultural y jurisdiccional, ejercida por el apóstol.⁷⁴

Para que la fuente compostelana de estos cimborrios haya sido olvidada se cumple una condición esencial: la temprana desaparición del modelo, que, como apunté antes, debió de producirse poco después de 1420, dada la fecha de construcción del

nuevo cimborrio gótico.⁷⁵ Además de que los cimborrios han dado secularmente muchos problemas de estabilidad y de conservación,⁷⁶ en el caso compostelano debió de prevalecer la necesidad de fortificar tempranamente el templo en un momento de grave conflictividad, abocándolo primero a su modificación con fines militares (efectuado a comienzos del siglo XIV y que lo convirtió en “una especie de torre del homenaje”)⁷⁷ y prefiriéndose obtener un siglo más tarde otro cimborrio nuevo y más alto que sirviese como atalaya, convenientemente comunicado con las cubiertas catedralicias (que habían sido transformadas también como parte del aparato de fortificaciones)⁷⁸ mediante un acceso directo, y coronado por una cubierta transitable y rodeada de almenas.⁷⁹ En esa transformación, las dos torres que lo flanqueaban fueron también demolidas por constituir un estorbo para la circulación por los adarves almenados que se dispusieron sobre las cornisas catedralicias. Solo a partir de ese momento podría aplicarse a Santiago la vehemente aseveración de que “los cimborrios de las catedrales han sido los alcázares donde tenían su cuartel de mando los obispos”.⁸⁰

No conocemos (además de la mención de Picaud, que como vamos comprobando tiene más sustancia de la que en principio se adivina)⁸¹ descripciones del cimborrio levantado por Gelmírez en Compostela.

⁷¹ Gutiérrez Robledo, J. L., “Los complejos catedralicios de la época románica”, *Significado y función del edificio románico*, Fundación Santa María la Real, Salamanca, 2004, p. 118.

⁷² La catedral de Lisboa contó con un gran cimborrio, como prueban las vistas de la ciudad anteriores al terremoto de 1755; por esas imágenes, nunca suficientemente fiables, parecía tener gran altura y planta cuadrangular. Si la seo lisboeta ha llegado hasta nosotros muy reformada y restaurada, las de Guarda y Coria nada conservan de su fábrica románica. Se ha propuesto, sin base clara, que los monasterios de Sahagún y de Silos podrían haber poseído cimborrios similares: Yarza Luaces, J., *Arte y arquitectura en España. 500-1250*, Cátedra, Madrid, 1997, pp. 258-259. También se ha relacionado al grupo, no sin reticencias, con el cimborrio de Irache: Torres Balbás 1996, p. 103-104.

⁷³ Gutiérrez Robledo 2004, p. 122.

⁷⁴ Lambert (1985, p. 59) detecta cierta unidad en “la región comprendida entre Ávila y Compostela”, pero atribuyéndola a una común “influencia aquitana”. El fenómeno habría de repetirse cuatro siglos después con el cimborrio de la seo de Zaragoza; véase Ibáñez y Alonso 2021, pp. 192-195.

⁷⁵ Vázquez Castro, J., “Castillos en el aire. El inicio del cimborrio gótico de la catedral compostelana”, *Quintana*, n.º 8, Santiago, 2009.

⁷⁶ Ibáñez Fernández, J. y Zaragoza Catalán, A., “*Inter se disputando*. Las juntas de maestros de obras y la transmisión de conocimientos en la Europa medieval”, en Rabasa Díaz, E. (ed.), *Obra Congrua*, Madrid/Gerona, 2017, pp. 113-129.

⁷⁷ Vázquez Castro 2015, p. 155.

⁷⁸ Una de las operaciones que tuvieron lugar en la catedral fue la de “eliminar la antigua cubierta de teja y sustituirla por una pétreo más cómoda (para permitir el tránsito de hombres y maquinaria de guerra) y segura (frente al fuego y los impactos)”: Vázquez Castro 2015, p. 155.

⁷⁹ Alonso de la Peña, J. y Sobrino González, M., “Notas sobre el cimborrio gótico de la catedral de Santiago de Compostela”, en Huerta, S. (ed.), *X Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Instituto Juan de Herrera, Madrid, 2017, pp. 11-16.

⁸⁰ Bango Torviso, I. G., “El verdadero significado del aspecto de los edificios. De lo simbólico a la realidad funcional. La iglesia encastillada”, *Anuario del Dpto. de Historia del Arte*, UAM, Madrid, 1997-98, p. 63.

⁸¹ Ver nota 42.

Pero sí existen otros elementos que podrían aportar datos preciosos acerca de esa construcción desaparecida. Además de los indicios que he ido apuntando, hay representaciones plásticas (directas e indirectas) que permiten seguir desentrañando el aspecto que pudo tener el cimborrio románico compostelano.

RETRATOS GRÁFICOS

Desde hace tiempo, se viene reconociendo la importancia de la llamada microarquitectura como reflejo, más o menos idealizado, de la realidad construida.⁸² Si esto es evidente en el período gótico, en el románico también se han destacado algunos casos en los que la correspondencia entre edificios reales y microarquitecturas es notable.⁸³ Uno de ellos lo veremos al llegar a Ciudad Rodrigo, pero hay más. Otro es la torre que aparece tras los caballos de los Reyes Magos en el relieve del trascoro mateano de Santiago de Compostela,⁸⁴ que, como han indicado Galván y Moráis, es una trasposición indudable de una de las torres occidentales de esa catedral.⁸⁵ Y otro es aún más literal: en el relieve del león de San Leonardo de Zamora, que luego habrá de darnos pistas fundamentales para este trabajo, no se ha percibido que en el lateral derecho se plasman con detalle las formas que definen la propia torre eclesial de San Leonardo, sin que falten los huecos de campanas, la cubierta escamada o el paso abovedado que aún existe al pie de esa construcción (fig. 9). El traslado de ese relieve al Cloisters Museum de Nueva York y el coetáneo desmochamiento de la torre zamorana⁸⁶ han hecho que no se advierta esa correspondencia, en la que una obra figurativa replicaba la construcción que se erguía junto a ella.



Figura 9. Relieve de San Leonardo de Zamora, visto en escorzo (Cloisters Museum, Nueva York).

Si el cimborrio compostelano no dejó descripciones literarias, es muy posible que sí diera lugar a representaciones plásticas. Aunque las principales serían, claro está, las propias cúpulas que fueron surgiendo a su estela a lo largo y ancho de la archidiócesis, cabe encontrar asimismo su reflejo en algunos relieves y motivos escultóricos de la época. Una de esas representaciones son los microcimborrios de la portada mirobrigense, a los que más tarde me referiré; otra está en la coronación del también citado relieve zamorano de San Leonardo, cuyo análisis se desarrollará también más adelante.⁸⁷

⁸² Ibáñez Fernández, J. y Zaragoza Catalán, A., “Las microarquitecturas y la generación y transmisión de las formas arquitectónicas en el mundo ibérico entre los siglos XIV y XVI”, en Alonso Ruiz, B. y Rodríguez Estévez, J. C. (coords.), *1514. Arquitectos tardogóticos en la encrucijada*, Sevilla, 2016, pp. 411-426.

⁸³ Sobre los extraordinarios capiteles con microarquitectura de las Claustillas en Las Huelgas de Burgos, que incluyen formas que recuerdan a los “cimborrios del Duero”, véase Abella Villar, P., *Patronazgo regio castellano y vida monástica femenina: morfogénesis arquitectónica y organización funcional del monasterio cisterciense de Santa María la Real de las Huelgas de Burgos (ca. 1187-1350)*, Tesis doctoral (Dtor., G. Boto Varela), Universitat de Girona, 2015, pp. 356-377.

⁸⁴ Yzquierdo Peiró, R. (de.), *Maestro Mateo en el Museo del Prado*, Madrid, 2016, pp. 120-121.

⁸⁵ Galván Freile, F. y Moráis Morán, J. A., “Microarchitectures dans les arts plastiques en Espagne autor de 1200 et leurs relations avec l’architecture monumentale”, en Kratzke, C. y Albrecht, U. (dirs.), *Mikroarchitektur im Mittelalter*, Leipzig, 2008, pp. 479-497.

⁸⁶ Sadia, J. M., “El león que conquistó Nueva York”, *La Opinión de Zamora*, Zamora, 12 de mayo de 2013, pp. 12-13.

⁸⁷ A mi juicio, no estaría tan clara esa relación en el relieve del museo catedralicio de León. Fuera de que se trata de un templo situado en la vía jacobea, lo veo más parecido a otras microarquitecturas de la época alejadas del foco compostelano, como el templete que corona el primer contrafuerte del lado del Evangelio en la catedral de Cuenca. En un capitel del claustro de San Pedro de la Rúa, en Estella, hay también un motivo arquitectónico idéntico al leonés. Carrero 2004, pp. 247-248. Sobre la catedral románica de León, Boto Varela, G., *La memoria perdida: la catedral de León (917-1255)*, Diputación Provincial, León, 1995.

A mi juicio, la interpretación más compleja y, en cierto sentido, fidedigna del cimborrio románico compostelano se encontraba en la misma catedral de Santiago, concretamente en los doseles del coro pétreo,⁸⁸ que pertenecen en nuestro suelo a la primera generación de doseletes como motivo destinado a ensalzar la posición de una imagen (por ejemplo en las portadas) o de una persona (en el caso de las sillerías corales). Dado que el cimborrio real cubría el crucero del templo –y, simbólicamente, protegía y señalaba la tumba del apóstol–, no parece desencaminado pensar que cada sitial quedaba ensalzado mediante una pequeña réplica de ese cimborrio, como si de ese modo estuviese repartiendo entre los miembros del cabildo, de modo particular, la misma protección que prestaba el auténtico cimborrio para el espacio eclesial.⁸⁹ El significado se completa con los sofitos o plafones horizontales, que en relieve llegan incluso a reproducir los dieciséis gallones que, como sus seguidoras, debía poseer la bóveda real.

El frente de esos doseles, por su parte, podría ser interpretado como una particular visión “en perspectiva”, reduciéndolo a sus elementos más identificables, del exterior del cimborrio (fig. 10). Esa forma de representación, incorrecta para nuestros ojos entrenados en la perspectiva cónica, debía de ser satisfactoria a comienzos del siglo XIII, como prueban dos de los dibujos, muy poco posteriores, del *Cuaderno* de Villard de Honnecourt (fols. 30 v y 31). Me refiero a los que plasman un mismo ábside poligonal de la cabecera de la catedral de Reims, visto respectivamente desde el interior y desde el exterior (fig. 11). Al no existir la perspectiva cónica, lo que hace Villard es, como indica Roland Bechmann, reflejar la forma de la construcción, intentando aportar profundidad mediante el abatimiento de los muros laterales, que en un caso avanzan hacia el espectador (en el interior) y en el otro se alejan.⁹⁰

Es evidente que el artista comenzó esos dibujos por la parte superior, y que, llegado a la base de la construcción, fue incapaz de variar el ángulo de abatimiento (lo que hubiese supuesto la extemporánea comprensión de un punto de fuga coincidente con la altura de los ojos del dibujante, así como las consiguientes variaciones de la escala de los elementos fugados) y hubo de dibujarlos siguiendo la misma dirección que los de arriba.



Figura 10. Relieves frontales y cupulillas en los doseles del coro de la catedral de Santiago de Compostela (Galicia pueblo a pueblo).

Esa manera de representar el volumen es, seguramente, la que existe en los frentes de los doseles del coro mateano. De manera idéntica a la de la vista exterior del ábside dibujado pocos años después por Villard, la forma exterior convexa del cimborrio se traduce en un perfil ascendente que, en su parte inferior, no encuentra una solución de apoyo satisfactoria. Es evidente entonces que los extraños arcos ciegos que aparecen en la base, y que cubren la superficie de sus tímpanos con relieves de animales fantásticos, no son más que el relleno que se necesitaba para completar el intento primitivo de dotar a esa arquitectura fingida de un efecto de perspectiva. Por su parte, el interior de la cúpula quedaba con-

⁸⁸ El estudioso que más se ha acercado a esta posibilidad es José Luis Hernando, quien incluye entre los “pequeños cimborrios” que recogen aspectos de los del Duero a “el coro pétreo del Maestro Mateo en Santiago de Compostela”. Hernando Garrido, J. L., “La catedral vieja de Salamanca: los cimborrios del Duero y la escultura tardorrománica”, *Siete maravillas del románico español*, Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, 2009, p. 94. También relacionan detalles del coro mateano con los cimborrios del Duero Galván y Moráis (2008, p. 481-484). No tendría mucho sentido que los doseletes compostelanos recordaran la forma de los “cimborrios del Duero” y no la del propio cimborrio que cubría el crucero de la catedral de Santiago.

⁸⁹ La misma idea de simbólica repetición de determinado elemento aparece en el tímpano del Pórtico de la Gloria, donde la corona principal que cubre la cabeza de Cristo es repartida por un ángel, como atributo de virtud, entre los elegidos al Paraíso.

⁹⁰ Bechmann, R., *Villard de Honnecourt. La pensée technique au XIII siècle et sa communication*, Picard, París, 1993, pp. 85-89; Panofsky, E., *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Alianza Universidad, Madrid, 1975, p. 199. Véase también Honnecourt, V. de, *Cuaderno*, Akal, Madrid, 1991, láms. 60 y 61 y p. 138. Recientemente se ha editado un cuidado facsímil de la obra de Villard: Honnecourt, V. de, *Cuaderno*, Siloé, arte y bibliofilia, Burgos, 2018.

venientemente expresado a través de los nombrados sofitos que cubrían cada uno de los sitiales.

Interpretados los doseles compostelanos como traducciones plásticas del cimborrio que se erguía junto a ellos, los detalles y la composición que ofrecen resultan, como pista, enormemente valiosos. Podemos apuntar así –mediante una restitución filológica en la que (por supuesto) juegan un papel crucial los cimborrios subsistentes– una primera aproximación al aspecto que pudo tener el cimborrio románico de Santiago, que por fuerza debía de ser una obra mucho más rica y monumental que las parcas hipótesis imaginadas a partir de Conant. Algunas de sus características serían, además, comunes a otras partes de la catedral y a otros edificios de la órbita compostelana (fig. 12).

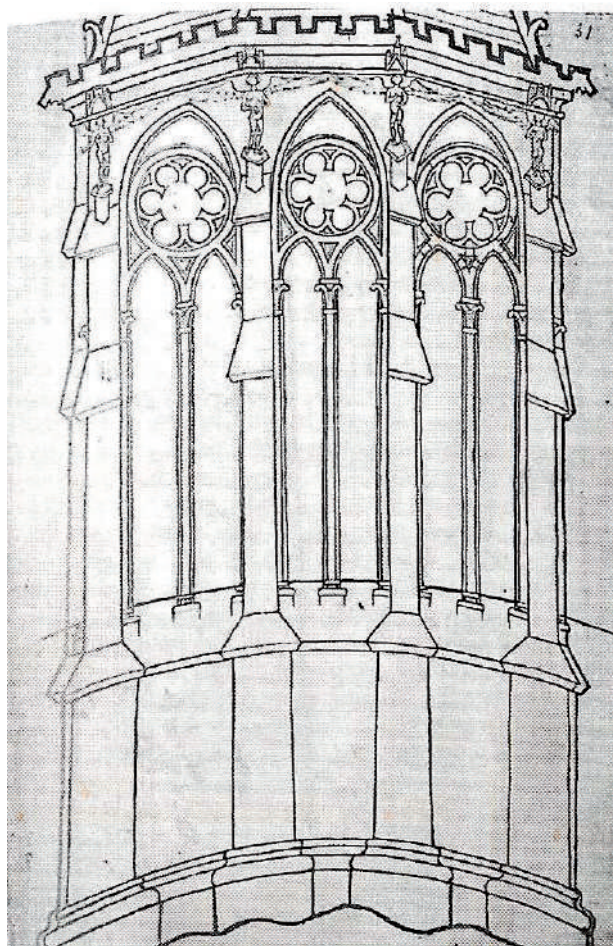


Figura 11. Exterior de un absidiolo de la catedral de Reims, incluido en el Cuaderno de Villard de Honnecourt (Biblioteca Nacional de Francia).

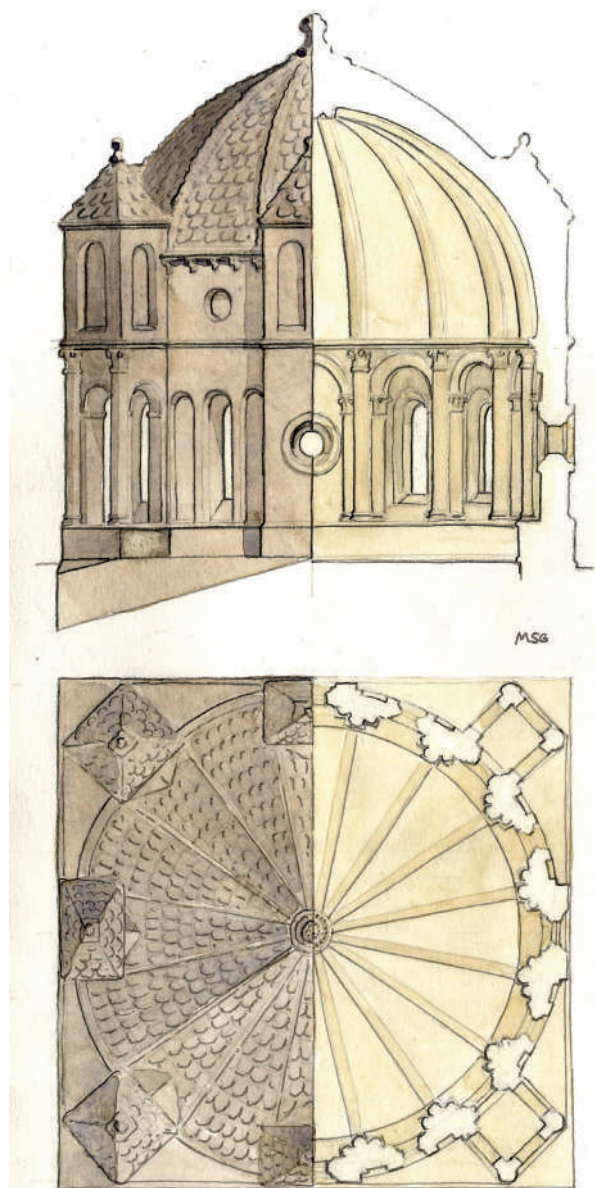


Figura 12. Restitución gráfica del hipotético cimborrio románico de la catedral de Santiago de Compostela (MSG).

Según esta interpretación, y tomando de la forma más literal posible los elementos plasmados en los doseles del coro, se deduce que el cimborrio pudo tener en su tambor ocho paños con triples arcuaciones, en la que (por su necesaria correspondencia con el interior del tambor) acaso solo el arco central estaría horadado. En el centro de cada lado dispondría de un frente ligeramente adelantado, rematado por una cubierta piramidal escamada y donde se abriría un óculo; esta combinación de vanos reales y fingidos y de arcos y óculos se ve en la

propia cabecera compostelana, además de en la iglesia monástica de Irache –que, como ya se ha dicho (ver nota 72), posee un cimborrio singular y relacionado a veces con los del Duero–, tanto en la exedra absidal como en el propio cimborrio. La apertura de huecos redondos en los cuatro puntos cardinales del tambor tiene un precedente en el cimborrio de la iglesia del castillo de Loarre; óculos abocinados, abiertos entre arcuaciones, existen también en el interior absidal de San Quirce de Hontoria.

En los ángulos, haciendo la transición desde la base cuadrada del conjunto, se dispondrían cuatro torrecillas de refuerzo de planta cuadrangular, con quioscos apoyados en columnas (recordando estas últimas a las que hay en el alzado exterior del ábside mayor compostelano) y cubiertas así mismo por pequeñas pirámides escamadas. La altura del tambor y de las torrecillas se vería complementada con un cuerpo superior más bajo, que reforzaría los riñones de la bóveda y sobre el que iría la cubierta escamada que dejan entrever los doseles del coro y que se repitió en el resto de cimborrios.⁹¹ De hecho, la solución de escamas, que según interpretaciones recientes ampliaría enormemente el contenido simbólico de estas construcciones,⁹² debía de ser el *leitmotiv*, la imagen unificadora dentro de un grupo inevitablemente variado; algo que solo falta en el cimborrio de Toro (que quedó interrumpido antes de su coronación y que acaso nunca las iba a tener, dado su carácter subsidiario respecto a Zamora)⁹³ y que nos lleva a una nueva pregunta: ¿tendría el sepulcro romano atribuido al apóstol esa cubierta de escamas, motivo que luego habría de reproducirse en el cimborrio compostelano y, después, en todos los demás?⁹⁴

Interiormente, la composición se mantiene en todos los ejemplos, aunque en Salamanca y Toro el

tambor se duplique; siguiendo esa norma general he optado por dibujar un tambor con los vanos enmarcados por arcos y flanqueados por columnas, de las que arrancan los dieciséis arcos de la bóveda. La bóveda propiamente dicha –tras un primer proyecto (no sabemos si deshecho o fallido) para cubrir el tramo con una bóveda más simple– se copió, aunque desprovista de tambor, en el monasterio de Oseira, situado a unos setenta kilómetros de Santiago y cuyas obras se llevaban a cabo, según la opinión más aceptada, entre finales del siglo XIII y comienzos del XIV;⁹⁵ es decir, cuando el cimborrio románico Compostelano aún estaba en pie. El probable parentesco de la bóveda de Oseira respecto a la de Santiago, resuelta igualmente con dieciséis nervios convergentes en la clave, se advierte incluso en las medidas, pues en ambos casos el espacio cuadrangular del crucero es prácticamente idéntico (unos ocho metros de lado).⁹⁶ Para completar los elementos del antiguo cimborrio compostelano faltaría el interior del tambor, pero esa parte es precisamente, como acabo de señalar, la que ofrece menos dudas.

Lo que parece claro es que el coro mateano, realizado cuando la catedral de Santiago se encontraba acabada o en el curso de sus últimos remates, debió de concebirse (acudiendo a términos musicales) como una especie de *cadencia*, una recapitulación de temas formales en la que la catedral compostelana se glosaba y ensalzaba a sí misma. La presencia en el trascoro de las torres de la fachada y la repetición del cimborrio sobre cada sitial iban acompañadas de un orden arquitectónico que, a escala menor, recogía y recapitulaba los motivos que daban belleza y majestad al templo. Ya el propio Mateo había hecho antes referencia a otras partes singulares de la catedral en su particular concepción de la cripta.⁹⁷

⁹¹ Para la altura del cimborrio he partido de la proporción esférica que mantiene el ejemplar zamorano.

⁹² Ruiz Souza, J. C., “De las lorigas de cuero a la Tienda del Encuentro. Arquitecturas de propaganda y victoria en el particularismo medieval hispano”, en Rodríguez Peinado, L. y Asís García García, F. de, *Arte y producción textil en el Mediterráneo medieval*, Polifemo, Madrid, 2019, pp. 501-529.

⁹³ Quizá sea significativo, en este mismo sentido, que el cimborrio de Irache carezca también de escamas (la cubierta pétrea actual es fruto de una restauración reciente).

⁹⁴ Recordemos la propuesta de Ibáñez y Alonso (ob. cit. 2021, p. 142), según la cual la imagen del cimborrio compostelano, ya desaparecido aunque todavía vivo en la memoria, pudo inspirar el motivo de escamas con que se corona el cimborrio de la catedral de Orense.

⁹⁵ Valle Pérez, J. C., “Oseira”, *Enciclopedia del románico en Galicia. Ourense*, vol. I, Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, 2015, p. 552; relacionan acertadamente el cimborrio de Oseira con los del Duero Ibáñez y Alonso (ob. Cit. 2021, pp. 60-62).

⁹⁶ Curiosamente, la planta del cimborrio de Oseira está mal representada, como si fuese un octógono, en todas las publicaciones más o menos recientes que he podido consultar; solo es correcta, aunque sin incluir las trompas, la publicada por Torres Balbás (1952, p. 19).

⁹⁷ Castiñeiras 2020, p. 284.

Esta vocación por glosar la arquitectura catedralicia, dotándola de mayor unidad, nos ofrece una nueva oportunidad. ¿Cómo serían las dos torres octogonales *super singula vites* que flanqueaban al cimborrio? Solo nos queda el arranque de una de ellas, la situada al sur, y en él se ven las basas y parte de las columnas que se adosaban a sus ángulos. Quizá no sea casualidad que una composición semejante la encontremos, de nuevo, entre los relieves del coro, donde aparecen torrecillas ochavadas con un primer cuerpo en el que se abren vanos abocinados y con columnas angulares sustentando arcos, y un segundo cuerpo con ventanas más pequeñas (quizá a modo de lucernario, lo que conviene a su uso como caja de escalera) y coronado por una cubierta inclinada terminada en un remate esférico (fig. 13), remate que vemos usado, de un modo u otro, en



Figura 13. Una de las torrecillas que aparecen en la fachada exterior del coro románico de la catedral compostelana (Laura Méndez).

los demás cimborrios del grupo. La idea, que luego expondré, de que las torres de husillos de la catedral vieja de Salamanca (y el relieve de San Leonardo de Zamora) hacen referencia a estas torres ochavadas compostelanas hace pensar, desde luego, que su aspecto original pudo ser menos apocado que el propuesto por Conant, repetido luego por todos los autores (fig. 14).

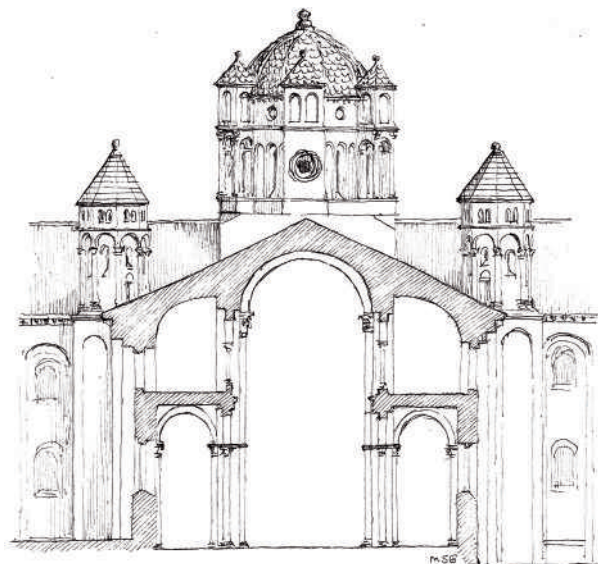


Figura 14. Sección de la catedral de Santiago de Compostela, con el conjunto de torres *super singula vites* y el cimborrio (MSG).

En cuanto a las construcciones que pudieron haber inspirado el proyecto del cimborrio compostelano, quiero recordar de nuevo el nombrado mausoleo de la Conocchia, sobre todo para resaltar que quizá hemos mirado demasiado hacia el románico francés y no tanto hacia Italia. Además de obras antiguas como esa, en el románico italiano existen soluciones que, como me ha indicado el profesor José Ignacio Sánchez Rivera, se aproximan formalmente a las de nuestros cimborrios. Entre los ejemplos ofrecidos amablemente por este profesor, me ha parecido especialmente interesante el de la torre catedralicia de Gaeta, donde incluso aparecen los templetos intermedios. Aunque terminado ya bien avanzado el siglo XIII, acaso podría ilustrar la existencia de modelos comunes anteriores; Gaeta se encontraba en el límite entre los estados pontificios y el territorio de Nápoles, y no está de más recordar que Gelmírez viajó a Roma en dos ocasiones,

en 1100 y en 1105.⁹⁸ ¿Pudo ver el prelado en Italia alguna construcción, antigua o medieval, que le sirviera de modelo para el cimborrio que pretendía levantar en Compostela?

Inevitablemente, surge una duda importante: si el cimborrio románico compostelano se desmontó en los inicios del Cuatrocientos, ¿dónde fueron a parar sus materiales? La respuesta podría ser más fácil de lo que parece. Las propias piezas del coro mateano que vengo describiendo se usaron como relleno en la escalinata del Obradoiro, donde fueron halladas en fechas recientes.⁹⁹ El reciclaje de piedras de la catedral románica, incluso las que incorporaban relieves y ornamentos, fue constante y generalizado, haciendo que el propio templo se haya convertido, durante las labores arqueológicas de los últimos tiempos, en el mejor yacimiento de sí mismo.¹⁰⁰ Pocos decenios después de que se destruyera el cimborrio románico se iniciaban a ambos lados del transepto, tras unos años restañando las heridas causadas en el templo por diversas luchas nobiliarias,¹⁰¹ dos grandes torres, la del Gallo al norte y la del Rey de Francia (al principio, planteada según Vázquez Castro como contrafuerte) al sur.¹⁰² El cuerpo inferior de esta última, conocida hoy como torre del Reloj, acabaría presentando un volumen colosal... y macizo. El relleno necesario para colmar esta parte gótica de la torre es de unos 2.820 metros cúbicos.¹⁰³ Está documentado que parte de la piedra usada para su edificación fue reciclada de una fortaleza arruinada;¹⁰⁴ allí pudo ir a parar también buena parte de los sillares pertenecientes a la antigua torre del crucero, conformando así el “corazón de la torre” gótica que habría de servir, ya en el siglo XVII, para terminar de macizarla y levantar sobre ella el gigantesco cuerpo de campanas barroco.¹⁰⁵ Otra parte del viejo cimborrio pudo acabar forman-

do parte del relleno de la torre del Gallo, aunque esta desapareció con las reformas barrocas y nada podemos saber de los materiales que conformaban su fábrica.

Después de proponer el aspecto que pudo tener el cimborrio compostelano, entendido como cabeza de serie de los “cimborrios del Duero”, debemos detenernos para hacer una breve semblanza de estos cimborrios, los que aún coronan sus respectivos templos y aquellos otros de los que cabe ver indicios. No se trata de entrar en análisis profundos de cada uno de ellos, sino de revisar ciertas cuestiones y detectar aquellos aspectos que apoyan la hipótesis principal de este trabajo.

ZAMORA

El cimborrio de Zamora está considerado como el más antiguo de los existentes. Aunque, al poseer un solo nivel de ventanas, es menos esbelto que los de Salamanca y Toro, para juzgar su proporción debemos tener en cuenta que se encuentra en parte ahogado a causa de las reformas sufridas por la catedral, reformas reflejadas en el mayor alzado de la cubierta de la nave mayor (con una solución de teja superpuesta a la original de piedra) y en la sustitución de la antigua cabecera por otra de mayor volumen y alzado. Por otra parte, que el tambor posea un solo piso tiene una consecuencia plástica muy importante, de la que carecen los ejemplares de Salamanca, Toro y Plasencia: gracias a ello, tanto las torrecillas como los cuerpos intermedios (concebidos, como en otros ejemplos de la época, como pequeñas maquetas arquitectónicas)¹⁰⁶ sobrepujan al volumen central, creando una silueta más movida y pintoresca que en los otros cimborrios, donde tam-

⁹⁸ Castiñeiras, M., “Jaca, Toulouse, Conques y Roma: las huellas de los viajes de Diego Gelmírez en el arte románico compostelano”, *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, Santiago de Compostela, 2010, p. 253.

⁹⁹ Otero e Yzquierdo 1990, pp. 35-61.

¹⁰⁰ Vázquez 2007, pp. 255-256. Sobre la monumental escultura hallada hace pocos años, véase Yzquierdo Peiró 2016, pp. 124-126. Las obras actuales en la cripta y escalinata, dirigidas por el arquitecto Javier Alonso, están deparando también grandes descubrimientos, de los que esperamos publicación.

¹⁰¹ Vázquez Castro, J., “La Berenguela y la Torre del Reloj de la Catedral de Santiago”, *Semata*, vol. 10, Santiago, 1998, p. 119.

¹⁰² Vázquez Castro 2015, p. 161.

¹⁰³ Agradezco este dato al arquitecto Javier Alonso de la Peña, que amablemente se ofreció a calcularlo.

¹⁰⁴ Vázquez 1998, pp. 120-121.

¹⁰⁵ Taín Guzmán, M., *Domingo de Andrade, maestro de obras de la catedral de Santiago*, vol. I, Sada, 1998, p. 112.

¹⁰⁶ Además de las maquetas de los contrafuertes catedralicios de Cuenca y Ávila, que se nombran en este artículo, recordemos los modelos de castillos que rematan los contrafuertes de la torre de las Huelgas de Burgos, los que había en el claustro de San Andrés del Arroyo (eliminados por Anselmo Arenillas) o, más tardío, el del baldaquino de la iglesia de Vilar de Donas.

bor y torrecillas tienen la misma altura. Como se ha visto, la forma intuitiva para el cimborrio compostelano sería, en este sentido, pareja a la de Zamora.

No voy a glosar aquí el extenso listado de trabajos que se han dedicado al cimborrio zamorano, sino poner el acento en algunos aspectos que interesan ahora. El primero es insistir en la convicción de que, aunque se construyesen en una segunda etapa, las torrecillas angulares pertenecen al proyecto original;¹⁰⁷ las fases constructivas detectadas se deberán a la dificultad de llevar a cabo con perfecta trabazón una obra formalmente tan compleja en una época en la que no existía una planimetría como la que hoy conocemos, y los encuentros y soluciones debían ir resolviéndose, a veces sobre la marcha, ayudándome de plantillas y monteas. Respecto a la existencia de elementos labrados que no quedaban a la vista, pueden comprenderse dentro de una actitud muy frecuente en la arquitectura histórica, donde se cuidan aspectos que nunca habrían de ser apreciados por los espectadores.¹⁰⁸ Lo raro sería encontrar obras históricas de primer nivel, como es esta, en la que hubiese una forma de actuar cicatera a la hora de resolver elementos que solo excepcionalmente podrían ser contemplados.

El de Zamora es el único cimborrio del grupo en el que la forma exterior trasluce el relieve gallonado de la bóveda. Esta característica —que no volvió a aparecer en los otros cimborrios ni, seguramente, existía en el compostelano— podría quizá atribuirse a las conexiones andaluzas de la obra zamorana, cuyo reflejo más evidente es, como se dijo al principio, la propia composición de la fachada del Obispo.¹⁰⁹ En esa fachada aparecen dos plafones que, aunque colocados en vertical, se asemejan a las cubiertas o sofitos del coro mateano de Santiago; con admirable intuición, Street indica que “estos singulares adornos, que a primera vista casi se crearían agregados modernamente, parecen como modelos de la disposición interna que pre-

senta la cúpula del crucero”.¹¹⁰ Tiene interés anecdótico que en la Puerta Santa de la catedral de Santiago, levantada en el siglo XVII usando materiales del coro recién destruido, se usaran cuatro sofitos de la obra medieval con una composición similar, colocándolos también en vertical.

De la máxima importancia para este estudio es el relieve que se encontraba en el atrio de la iglesia zamorana de San Leonardo, y que, como se dijo, fue exportado a comienzos del siglo XX a los Estados Unidos.¹¹¹ Lo nombré al referirme a las representaciones arquitectónicas o microarquitecturas de época románica, señalando la fidelidad con que se plasmaba en su lateral derecho el aspecto de la propia torre parroquial, pero ahora debemos fijarnos en aquello que ha suscitado más comentarios: las tres torres o cimborrios que aparecen en su parte alta, a modo de doseletes (fig. 15).

Por proximidad física, este motivo ha sido interpretado como una figuración repetitiva del propio



Figura 15. Parte superior del relieve de San Leonardo de Zamora (Cloisters Museum, Nueva York).

¹⁰⁷ Gómez Moreno, ob. cit. 1980, p. 105; Menéndez Pidal, L., “Restauración del cimborrio y de las cubiertas pétreas en la catedral de Zamora”, *A.E. A.*, 34, n.º 13, Madrid, 1961, p. 210. Véase n.º 17.

¹⁰⁸ Tusquets Blanca, O., *Dios lo ve*, Anagrama, Barcelona, 2000.

¹⁰⁹ La obra andalusí desaparecida sugerida por Lambert (1985, pp. 60-61) pudo estar en la mezquita mayor omeya de Sevilla, demolida en el siglo XVII al edificarse la colegiata del Salvador; en la actual capilla del Sagrario de la iglesia sevillana de Santa Marina hay una cúpula gallonada, del siglo XIII, que acaso podría recordar ese modelo destruido. Respecto a la fachada del Obispo, habría que añadir los posibles modelos hispanos para la fachada de la aljama cordobesa, como pudo serlo, a mi juicio, el arco romano de Medinaceli.

¹¹⁰ Street 2015, p. 107. Lambert (1985, p. 66), que escribe después de Street pero también antes del hallazgo de los restos del coro mateano, las supone inspiradas en motivos hispanomusulmanes.

¹¹¹ Merino de Cáceres, J. M. y Martínez Ruiz, M. J., *La destrucción del patrimonio artístico español: W. R. Hearsth, el gran acaparador*, Cátedra, Madrid, 2012, pp. 150-151.

cimborrio catedralicio de Zamora,¹¹² pero podría ser otra cosa. Se trata, a mi juicio, de la silueta que en aquel momento (hacia el 1200) identificaba, como pudimos comprobar, a la catedral compostelana, con el cimborrio central y las dos torres ochavadas que lo flanqueaban. San Leonardo era la primera parroquia que encontraban en la ciudad aquellos que, después de atravesar el puente sobre el Duero, seguían camino hacia el norte, incluyendo a los peregrinos hacia Santiago (que solo atravesaban Zamora, situada fuera de la ruta del Camino Francés, si venían desde el sur).¹¹³ Parece deducirse que las sedes catedralicias puestas bajo la égida compostelana no solo intentaban imitar su cimborrio, sino (cada una según sus medios) el triple remate, que debía de ser en la época la imagen que más impactara desde lejos a los viajeros. Este trío de torres se completaría probablemente en la catedral de Salamanca, quizá existió en la de Plasencia y aún existe en la de Évora. En Zamora, la potencia y ausencia de remate original de los dos husillos adosados al costado occidental del transepto catedralicio hacen pensar en que también se previeron aquí dos torres laterales (fig. 16), nunca ejecutadas, y que según la idea que aquí se plantea podrían recordar, como me indicó verbalmente el profesor José Arturo Salgado Pantoja, a las linternas de muertos francesas.¹¹⁴

El relieve de San Leonardo no representaría por lo tanto, como se ha dicho algunas veces, un cimborrio por triplicado –insisto en que las torres laterales son claramente diferentes a la central–, ni tampoco un recuerdo poco fidedigno del cimborrio local, sino la imagen o silueta que entonces caracterizaba a la cabeza de la archidiócesis, que las diócesis sufragáneas pretendían imitar y bajo cuya protección también se ponía la parroquia zamorana. Quienes ascendieran por la concurrida calle de Balborraz hacia el centro de Zamora, en dirección norte, verían en el relieve de San Leonardo una especie de aviso,

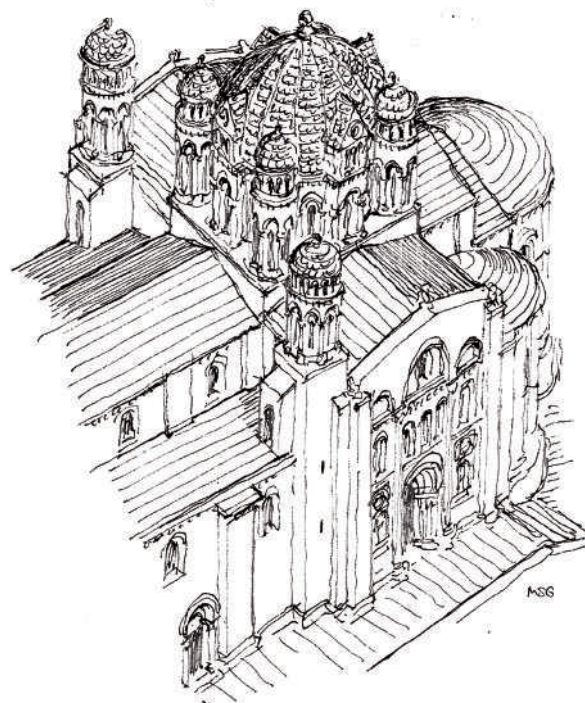


Figura 16. Transepto de la catedral de Zamora, con torrecillas rematando los husillos laterales (MSG).

una imagen que les indicaba que por allí iban bien encaminados si se dirigían hacia Santiago.

SALAMANCA

La llamada Torre del Gallo de Salamanca es considerada, con razón, la obra cumbre del grupo, la más coherente y airosa. Street elogió largamente este cimborrio,¹¹⁵ y Gómez Moreno lo ensalzó, considerándolo superior al de Zamora y escribiendo que era “una de las creaciones más singulares, espléndidas y bien ideadas de aquel tiempo”.¹¹⁶ A

¹¹² Sería así un equivalente a los modelos de cimborrio que aparecen en Ciudad Rodrigo, con una diferencia: en Ciudad Rodrigo son todos iguales, mientras en el relieve zamorano los laterales y el central son claramente diferentes.

¹¹³ No he podido comprobarlo, pero debería investigarse si desde tierras meridionales iban con frecuencia a Santiago presos cristianos liberados de cárceles andaluzas, lo que daría más sentido a la existencia de este motivo en la iglesia zamorana de San Leonardo, asociado a la liberación de reclusos.

¹¹⁴ En la vista de Zamora dibujada por Wyngaerde en el siglo XVI parece haber, sobre el husillo visible, un tejado provisional; véase Kagan, R. L., *Ciudades del siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*, El Viso, Madrid, 1986, pp. 368-373. A través de grabados y fotos antiguas se advierte que el husillo meridional tenía un aspecto desmochado, mientras el norte se había aprovechado para dar servicio a la torre del reloj, demolida en 1926. Posteriormente, se intentó rematar el volumen de ambos husillos, que también dan acceso a las cubiertas de las naves laterales, recreciéndolos con varias hiladas de sillares rematadas por albardillas y con cubiertas planas.

¹¹⁵ Street 2015, pp. 90-92.

¹¹⁶ Gómez Moreno, M., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca*, Caja Duero, Salamanca, 2003 [1967], p. 100.



Figura 17. Catedral románica de Salamanca, hacia el 1300 (MSG).

comienzos del siglo XX hubo de ser desmontado y vuelto luego a montar, pues era el único modo de corregir deformaciones que hacían peligrar su fábrica.¹¹⁷ Su aspecto más polémico desde el punto de vista constructivo es el doble cascarón de la bóveda, con una solución por dovelas hacia el interior y otra por aproximación de hiladas en el exterior, logrando con esta última reducir los empujes y contribuir con su peso a la estabilidad de la bóveda interior y del propio tambor. Este doble cascarón fue resaltado desde los antiguos dibujos y secciones realizados para *Monumentos Arquitectónicos de España*.¹¹⁸ Torres Balbás no creía en que esa solución fuese la original: de serlo, se habría “adelantado más de doscientos años sobre Brunelleschi”, y pensaba por ello que el hueco entre ambas bóvedas estaría originalmente relleno;¹¹⁹ sin embargo, parece que aquí erró el gran arquitecto e historiador madrileño. La misma solución existe en el cimborrio de Plasencia, indudable émulo del de Salamanca, así que el

formidable hallazgo de la doble cúpula sería, si no salmantino, al menos placentino.

La genial aparición del doble cascarón en Salamanca tiene su lógica. El cimborrio de Zamora, más antiguo, está hecho también con dos hojas independientes (lo que simplifica la estereotomía de ambas capas), pero con su espacio intermedio “relleno con piedras irregulares y mortero de cal”,¹²⁰ así que parece probable que el de Santiago tampoco la tuviese. La razón para este hallazgo debe buscarse en la duplicación del tambor en el cimborrio salmantino, que le da mayor esbeltez a cambio de comprometer su estabilidad. Además de las cuatro torrecillas que añaden peso a los pilares del crucero, pudo pensarse entonces en la materialización de la cubierta como una segunda bóveda, realizada por aproximación de hiladas para que no añadiese cargas oblicuas al conjunto y, al contrario, aumentase las verticales que lo estabilizaban.

¹¹⁷ Martín Jiménez, J. L., “Reparación de la Torre del Gallo”, *Arquitectura*, año X, n.º 106, Madrid, 1928.

¹¹⁸ Falcón, M., *Salamanca artística y monumental o descripción de sus principales monumentos*, Salamanca, 1867.

¹¹⁹ Torres Balbás 1996, p. 102.

¹²⁰ Menéndez Pidal, L. ob. cit., p. 210; Carrero 2004, p. 213.

De Salamanca me interesa resaltar especialmente la hipótesis que planteé hace años, y que publiqué primero en forma de boceto y luego de acuarela más elaborada (fig. 17).¹²¹ A partir de esa hipótesis, Merino de Cáceres dibujó más tarde un alzado de la cabecera catedralicia (fig. 18) tal como podría verse en la Edad Media.¹²² Mi propuesta es, básicamente, que la catedral románica de Salamanca debió de contar en origen con otro husillo en el brazo norte del transepto, más o menos simétrico y equivalente respecto al que aún hoy se adosa al brazo sur. Además de que es habitual (por razones de accesibilidad) que los husillos, rematados muchas veces con agujas o pináculos, se dispongan a ambos lados del crucero, en Salamanca se pretendería recrear así la silueta de la catedral de Santiago, con el cimborrio en el centro y las dos torres *super singula vites* flanqueándolo. La pintura mural del siglo XIII que existe en la capilla de San Martín (fig. 19), con su trío de torres, vendría a representar por ello tanto el aspecto de la catedral románica salmantina como la imagen característica de la “casa madre” compostelana.

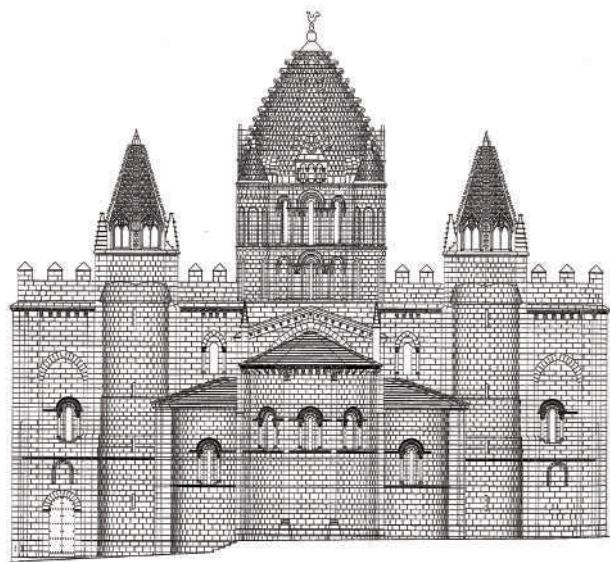


Figura 18. Alzado oriental de la catedral románica de Salamanca (José Miguel Merino de Cáceres).



Figura 19. La catedral románica de Salamanca, representada en un mural de la capilla de San Martín (Antonio Ledesma).

TORO

El cimborrio de Toro es el que menos aporta a este trabajo. Es el único construido no en una catedral, sino en lo que fue la iglesia mayor de la localidad,

¹²¹ Sobrino 2009, p. 484; Sobrino González, M., Catedral vieja de Salamanca. Ni pequeña ni oscura”, *La aventura de la Historia*, n.º 182, Madrid, 2013; esta última imagen ha sido luego reproducida en Boto Varela, G. (dtor.), *Salamanca-Ciudad Lineal-Palamós. Las arcadas claustrales de Mas del Vent*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2018, lám. XXXII.

¹²² Merino de Cáceres, J. M., “Una iglesia para una nueva sede. La catedral vieja”, *La catedral de Salamanca. Nueve siglos de Historia y arte*, Promecal, Burgos, 2012., p. 116.

más tarde colegiata. Dependiente eclesiásticamente de Zamora y artísticamente de Salamanca, debe interpretarse como uno de los numerosos casos en los que un templo secundario copia algún elemento importante de la cabeza diocesana, como ocurriría poco más tarde con la colegiata de Sasamón respecto a la catedral de Burgos o, después, la parroquia gótica de Cardona respecto a la seo barcelonesa. Conviene resaltar que es el único de los cimborrios que quedó sin remate, solucionado (primero en el siglo XVI, luego en el XX) mediante sucesivas cubiertas de teja árabe. Es posible como se dijo antes que, dado que no estaba entre las catedrales del grupo, no se concibiese con la cubierta de escamas que hace de hilo conductor de todas ellas.

Se ha insistido (quizá injustamente) en los presuntos defectos de este cimborrio toresano, que en cualquier caso es, igual que sus compañeros, una pieza excepcional de la arquitectura medieval. Además, conviene recordar que —aunque fuese por un cambio de proyecto, que llevó a utilizar ladrillo para el embovedamiento— es el único que se cubre (al menos, si lo analizamos geométricamente) con una cúpula.

PLASENCIA

Para la historia del cimborrio placentino, remito a un breve artículo en que intentaba analizar su peculiar trayectoria.¹²³ En ese trabajo planteaba la hipótesis, aceptada luego por otros estudiosos,¹²⁴ de que el cimborrio que hoy cubre la sala capitular de Plasencia es en realidad el que existía sobre el cruce-ro de la catedral medieval; esto me sirvió para comprobar la exacta correspondencia entre las medidas

en planta del capítulo y del antiguo tramo del cruce-ro.¹²⁵ El traslado y recomposición de la obra sobre el antiguo ámbito capitular (del que se aprovechó la altura, incluyendo las trompas) debió de ser iniciada por Rodrigo Gil de Hontañón, que por entonces era maestro de obras. El dibujo del Archivo capitular recientemente publicado¹²⁶ debe de corresponder a una horquilla temporal comprendida entre la restitución del cimborrio sobre el capítulo tras el derribo de la antigua cabecera y transepto medievales y la construcción, a finales del siglo XVI, del Enlosado.

Aprovecho para recordar aquí que el traslado total o parcial de estructuras monumentales fue algo relativamente habitual en tiempos pasados. Sin salir del ámbito hispano, en el siglo XV se trasladaron las portadas catedralicias de Ávila y de Barcelona, y en el XVI se desmontó y volvió a montar más elevada la fachada de San Pablo de Valladolid, se llevó de un extremo a otro de Madrid (más de cinco kilómetros en línea recta) el claustro del monasterio jerónimo del Paso, se removió el trasero de la catedral de León o se llevó a otro lugar de la ciudad el claustro completo de la catedral de Segovia, que incluye veinticuatro tramos de bóveda y veinte ventanales con tracería, además del resto de piezas, cresterías, pináculos...¹²⁷ La viabilidad del traslado del cimborrio placentino encontró una tardía demostración en el nombrado desmontaje y posterior reconstrucción con las piedras originales del de Salamanca, efectuada a comienzos del siglo XX con unos medios auxiliares no muy diferentes de los que existían siglos atrás.¹²⁸ Con este cimborrio sobre el cruce-ro (fig. 20), la catedral medieval de Plasencia compondría, vista desde el río y con las murallas protegiendo su flanco, una estampa muy similar a la de las sedes románicas de Salamanca y Zamora.¹²⁹

¹²³ Sobrino González, M., “La sala capitular de la catedral de Plasencia. Preguntas e hipótesis”, *Románico*, n.º 26, AdR, Madrid, 2018, pp. 32-39.

¹²⁴ Ruiz Souza, 2019, p. 521. También apoya esta hipótesis un Trabajo de Fin de Grado en Arquitectura: Ginés Sánchez, J., *Las catedrales de Plasencia. Restitución de un proyecto inacabado*, (Callejo Delgado, M. J., tutora), Escuela Técnica Superior de Arquitectura, UPM, Madrid, 2000: http://oa.upm.es/65476/1/TFG_Jun20_Gines_Sanchez_Jesus_1de2.pdf.

¹²⁵ Me parece relevante el hallazgo de la coincidencia de anchura entre numerosas salas capitulares medievales y las naves mayores de sus respectivas catedrales, coincidencia expresada gráficamente en Sobrino 2018, p. 38. La correspondencia que allí sugería entre la posición jerárquica de los miembros del cabildo en los ámbitos del coro y del capítulo queda confirmada en Cabeza, A. *La vida en una catedral del Antiguo Régimen*, Junta de Castilla y León, Junta de Castilla y León, Palencia, 1997, p. 52.

¹²⁶ Pizarro Gómez, F. J., *La catedral de Plasencia*, Tecnigraf, Badajoz, 2018, p. 30.

¹²⁷ Merino de Cáceres, J. M., “El claustro de la catedral de Segovia”, *Estudios segovianos*, Tomo XXXVII, n.º 94, Segovia, 1996, pp. 475-507; VV. AA., *Las piedras viajeras. De cómo llegó el claustro de los Jerónimos al Museo de San Isidro*, Museo de San Isidro, Madrid, 2019; Ara Gil, C. J., “La iglesia de San Pablo de Valladolid, aportaciones a un debate”, *Estudios de Arte en homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, 1995, pp. 113-120.

¹²⁸ Martín Jiménez, 1928, pp. 35-41..

¹²⁹ Carrero 2015, p. 32; Ruiz Souza 2019, p. 521.

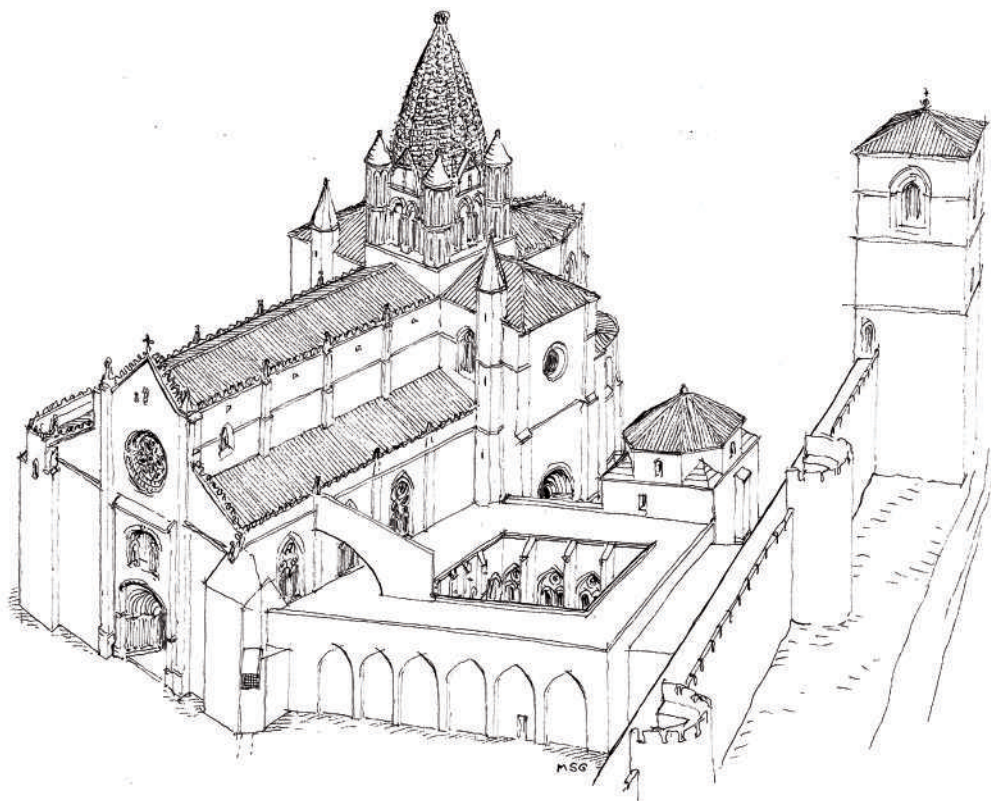


Figura 20. Aspecto hipotético de la catedral de Plasencia en la Edad Media (MSG).

ÉVORA

El cimborrio de la catedral de Évora es el más tardío y el único que, manteniendo la imagen de familia, ofrece una solución constructiva gótica. Esto no solo se manifiesta hacia el interior, con una bóveda octogonal sobre trompas, sino hacia el exterior, donde vemos que el sistema de torrecillas angulares se ha sustituido por ocho contrafuertes radiales; la adscripción gótica del sistema constructivo se ve reforzada por la forma y colocación de las ventanas, que ya no se abren en un tambor, sino en los tímpanos que deja libres el ochavo de la bóveda. Curiosamente, el sistema de torrecillas se mantiene, pero, atendiendo a la lógica constructiva, ahora son ocho que sirven (igual que sus predecesoras románicas) para estabilizar los empujes allí donde son más necesarias. Digamos que, en el cimborrio portugués, y sin desdoro del logrado efecto plástico, el número de torrecillas se ha duplicado no por una cuestión estética, sino respe-

tando el principio constructivo que imperaba en las estructuras anteriores (véase fig. 5).

Donde sí me parece advertir un tono eminentemente expresivo es en la cubierta escamada (que, como he propuesto, funcionaría como emblema común de este grupo de cimborrios) y en las dos torrecillas que rematan sendas escaleras de caracol situadas en el transepto. En conjunto, ofrecen la única imagen completa de esa silueta con tres torres que remite al ejemplo Compostelano descrito por Picaud y que vimos representado en el relieve de San Leonardo de Zamora y en la pintura mural de Salamanca. Quizá por las almenas (más bien decorativas) que coronan los muros de la catedral, se ha querido ver en este cimborrio una función defensiva,¹³⁰ aunque no parece conciliarse esta idea con la realidad; no existen pasos de ronda, accesos ni todo el sistema de vigilancia y defensa que habría de demandarse al cimborrio de una “iglesia encastillada”. El uso de esta estructura como máquina de guerra o,

¹³⁰ Carrero 2004, p. 223.

simplemente, como puesto de vigilancia es inviable. Quizá puede llevar también a confusión el pequeño vano de servicio abierto en el cascarón de remate, que dispone de dos ménsulas que cabe confundir con un matacán, pero que deben servir para anclar una estructura provisional apoyada en la cubierta catedralicia que sirviese para ocasionales operaciones de mantenimiento.

CIUDAD RODRIGO

La catedral mirobrigense no parece haber contado nunca con un cimborrio.¹³¹ La bóveda que hoy cubre el tramo del crucero es la original, y no hay motivos para pensar que pudo existir otra distinta. La poderosa imagen de los “cimborrios del Duero” quedó impresa en ella de forma diferente, a través de su reproducción en microarquitectura, destinada a la portada principal del templo, situada a occidente y conocida como Puerta del Paraíso.

Aunque no sea un asunto que intervenga directamente en el tema tratado, creo razonable expresar que, después de analizar esta portada, me parece probable que su forma actual se deba a dos fases. En la primera se compondría una gran portada de tradición románica, con columnas en las jambas y arquivoltas ligeramente apuntadas apoyadas directamente sobre ellas. Avanzado el siglo XIII se haría, según esta hipótesis, una gran modificación: se desmontaron las arquivoltas, se prolongaron las jambas con un orden de estatuas-columna, se añadieron las jambas cuadrangulares, el parteluz y el tímpano, y sobre él (añadiendo la primera arquivolta) se volvieron a colocar las arquivoltas antiguas (fig. 21). A mi juicio, esta operación justificaría las numerosas irregularidades y problemas de encaje y hasta de composición que muestra el conjunto.¹³²



Figura 21. Portada occidental de Ciudad Rodrigo, sombreado las partes que podrían corresponder a una portada anterior (ortofoto de Miguel Ángel Alonso, tratada por Javier Rodríguez Callejo).

La modificación de la portada se hizo, según supongo, como forma de concluir la catedral expresando, mediante una obra ambiciosa, la independencia respecto a Salamanca, tras un largo contencioso resuelto a partir de 1170.¹³³ Esto lleva a ver la nueva portada como un arco triunfal, un manifiesto de in-

¹³¹ Sobre la catedral mirobrigense, véase Azofra Agustín, E. y Yarza Luaces, J. (dtores.), *La catedral de Ciudad Rodrigo a través de los siglos. Visiones y revisiones*, Diputación de Salamanca, Salamanca, 2006.

¹³² Agradezco al profesor Miguel Ángel Alonso el levantamiento fotogramétrico de esa portada que le solicité, y del que se ha partido para elaborar la imagen, creada por Javier Rodríguez Callejo, que aquí presento.

¹³³ Hernando Garrido, J. L., “Catedral de Santa María de la Asunción”, *Enciclopedia del románico en Castilla y León. Salamanca*, Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, 2002, p. 142.

dependencia y soberanía; soberanía que, en el caso de entidades pequeñas como la miróbricense, solo pueden lograrse si se busca la protección de alguien más poderoso que tu inmediato contrincante. La colocación de las maquetas de cimborrios en la portada del Paraíso (para lo que fue necesario empotrar sobre los capiteles unas extrañas ménsulas) no respondería entonces, como siempre se ha dicho, a una “cita” —extrañamente comprensible, dada la tirante relación entre ambas diócesis— al remate cupulado de la catedral salmantina,¹³⁴ amenazante y rival, sino una alusión al *paraguas* común que suponía la catedral de Santiago (fig. 22). Mostrando en su ingreso principal el elemento que ligaba e identificaba a las catedrales dependientes de la archidiócesis compostelana, la sede de Ciudad Rodrigo hacía valer (incluso careciendo de cimborrio ella misma sobre el crucero) su legitimidad como pieza integrante del territorio eclesiástico ligado al apóstol.

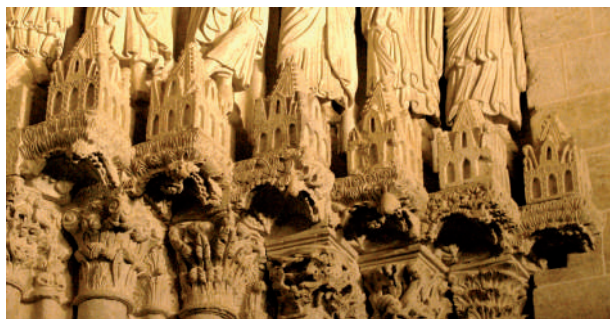


Figura 22. Maquetas de cimborrios en la portada occidental de la catedral de Ciudad Rodrigo (MSG).

Ávila¹³⁵

En lo alto de la única torre concluida de la catedral de Ávila hay “una aguja apuntada cercana en su configuración externa a los cimborrios del

Duero”.¹³⁶ Preguntado verbalmente el profesor Raimundo Moreno, su opinión es que se trata de un elemento trasladado desde otro lugar. Por sus proporciones y mal encajamiento con la cubierta de la torre (cuya masa granítica prácticamente la oculta desde la calle, mermando su papel como “aguja” visible, al modo gótico), esa parece la hipótesis más probable. Para plantear de dónde pudo venir esa extraña cubierta, debemos recordar dos cuestiones: la existencia documentada de una catedral románica anterior a la iniciada hacia 1165 por el maestro Fruchel,¹³⁷ la posible coincidencia parcial de la planta entre la primera catedral y la segunda y el proceso de sustitución de una catedral por otra entre finales del siglo XII y mediados del XIV. Se trata, como es patente, de un terreno teórico movedizo e inseguro, en el que no obstante podrán proponerse algunas ideas coherentes.

La primera catedral románica de Ávila, iniciada hacia 1120 (coincidiendo con la entrada del obispado abulense en la nueva archidiócesis compostelana) y demolida según se iba construyendo la actual,¹³⁸ ha dejado más testimonios de los que en principio se pudieran suponer. El más llamativo es el conjunto de bustos esculpidos, de gran calidad, hallados hace pocos años entre los nervios de una de las bóvedas del presbiterio y que, según se ha propuesto, deben de ser parte de las estatuas-columna de una portada destruida;¹³⁹ los relieves empotrados en el actual transepto catedralicio podrían ser también restos amortizados del tímpano de esa misma portada. A mi juicio, algunas de las peculiaridades de la catedral que hoy conservamos, y que no son habituales en un gran templo gótico (planta cuadrada de los tramos de la nave central, transepto doble) podrían deberse al aprovechamiento de los cimientos, e incluso de algunos de los muros, del edificio anterior.¹⁴⁰ Conforme a ellos es posible trazar una planta hipotética de la catedral desaparecida (fig.

¹³⁴ Hernando Garrido 2009, p. 148 y 153; Carrero Santamaría 2015, p. 29; Ledesma 2019, p.52, nota 9.

¹³⁵ Dedico este apartado al añorado profesor José Luis Gutiérrez Robledo, con quien me hubiese encantado debatir los asuntos que aquí se exponen.

¹³⁶ Gutiérrez Robledo, J. L., “La catedral medieval de Ávila: arquitectura y arte”, *La catedral de Ávila. Nueve siglos de historia y arte*, Promecal, Burgos, 2014, p. 184.

¹³⁷ Véase la biografía de Fruchel en su voz del *Diccionario Biográfico* de la RAH, redactada por el profesor Herbert González Zyma. <http://dbe.rah.es/biografias/40186/dom-fruchel>

¹³⁸ Gutiérrez Robledo 2014, p. 167.

¹³⁹ Gutiérrez Robledo 2014, pp. 193-194.

¹⁴⁰ No estoy de acuerdo con la planta hipotética planteada por Rodríguez Almeida, y apoyada sin discusión por Benito Pradillo. Rodríguez Almeida, E., “La catedral del Conde”, *Revista de Caja Ávila*, n.º 5, Ávila, 2003, pp. 40-43; Benito Pradillo, M. A., *Historia crono-constructiva de la catedral de Ávila*, Institución Gran Duque de Alba, Ávila, 2016, pp. 38-62.

23), que encuentra un nuevo apoyo en que cumple con la proporción dupla que era común en estos templos.¹⁴¹

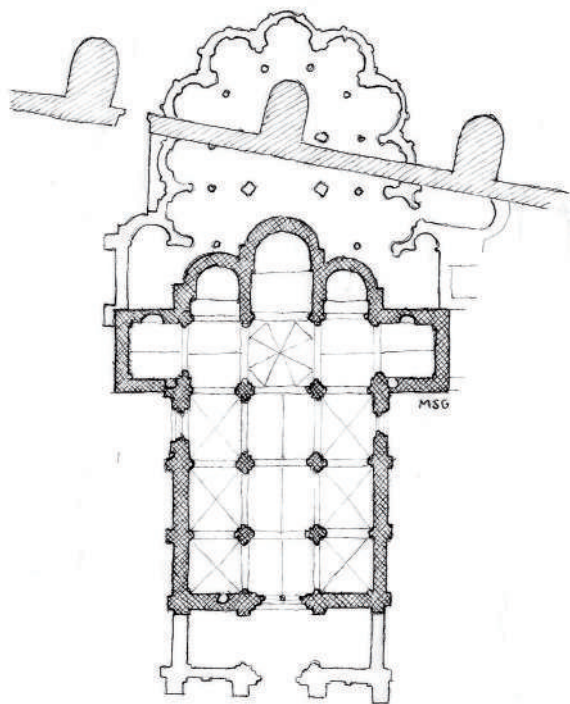


Figura 23. Planta hipotética de la catedral románica de Ávila (MSG).

La catedral actual se comenzó por la cabecera, pero muy pronto, en el siglo XIII, se empezó a levantar también el cuerpo de los pies, con su nártex y su portada flanqueados por sendas torres (de las que, como se dijo, solo se finalizó la del lado norte). Se da así la circunstancia peculiar –devida quizá al papel militar del templo, necesitado de completar cuanto antes su perímetro– de que el desarrollo cronológico de la catedral fuese centrípeto, siguiendo el orden de cabecera/fachada occidental y transepto/naves, ya que estas últimas se iniciaron por sus muros exteriores en el siglo XIII y no se terminaron hasta el siglo XIV.¹⁴² A partir de la supuesta planta primitiva y de este desarrollo de las obras, es factible comprobar si la peculiar aguja de la torre pudo haber sido el remate, luego trasladado, de un cimborrio situado en el antiguo crucero; una hipótesis

posible, ya que el tramo primitivo del crucero no tendría que ser derribado hasta el inicio del tramo de naves, cuando se dio un cambio de proyecto de los alzados hacia una solución más claramente gótica (fig. 24).

¿Cómo pudo ser ese cimborrio desaparecido, levantado en Ávila como emblema común por encontrarse en la órbita de la archidiócesis compostelana? Además de lo que podamos deducir a partir de la aguja de la torre, en la catedral abulense existen elementos que acaso podrían añadir alguna pista. Me refiero a los extraños remates (cuesta trabajo llamarlos pináculos) de los contrafuertes laterales, de los que no es fácil encontrar paralelos formales. Están compuestos por un friso o faja con arcuaciones de número variable y coronaciones apuntadas, muy similares a la aguja situada hoy sobre la torre (fig. 25).¹⁴³ Estos remates pudieron levantarse, según el proceso constructivo que antes se ha mencionado, cuando aún estaba en pie el cimborrio de la primera catedral, del que acaso copiaron el aspecto siguiendo la misma intención conservacionista que llevó a trasladar la aguja hasta lo alto de la torre o a integrar parte de las antiguas esculturas en rincones de la nueva obra; la impresión es que se hicieron primero los más occidentales, diluyéndose su tamaño y singularidad según avanzaban los laterales de la catedral hacia el transepto.

Entendiendo estos primeros remates de los contrafuertes como “maquetas” del cimborrio primitivo, que remitía a su vez a la común égida compostelana –y teniendo en cuenta la dureza del granito local, poco dado a florituras– puede proponerse para el crucero de la primera seo abulense una solución formal mucho más sencilla que la de sus parientes occidentales, con un cuerpo cuadrado jalonado por arcuaciones (en las que solo los vanos centrales, tangentes con el cilindro interior del tambor, estarían horadados) y rematado por la cubierta escamada que aún hoy subsiste, aunque convertida en aguja de la torre. En vez de las cuatro torrecillas angulares, los macizos esquineros del cuerpo cúbico servirían aquí como refuerzo del conjunto, siguiendo una composición idéntica (a falta del remate escamado, signo identificador de la progenie) a la del

¹⁴¹ Merino de Cáceres 2012, pp. 109-112.

¹⁴² Cronogramas por siglos de las obras en Benito 2016, pp. 34-38.

¹⁴³ Agujas o pináculos similares, pero sin el friso inferior, se colocaron también como remate de los contrafuertes y el husillo de la torre.

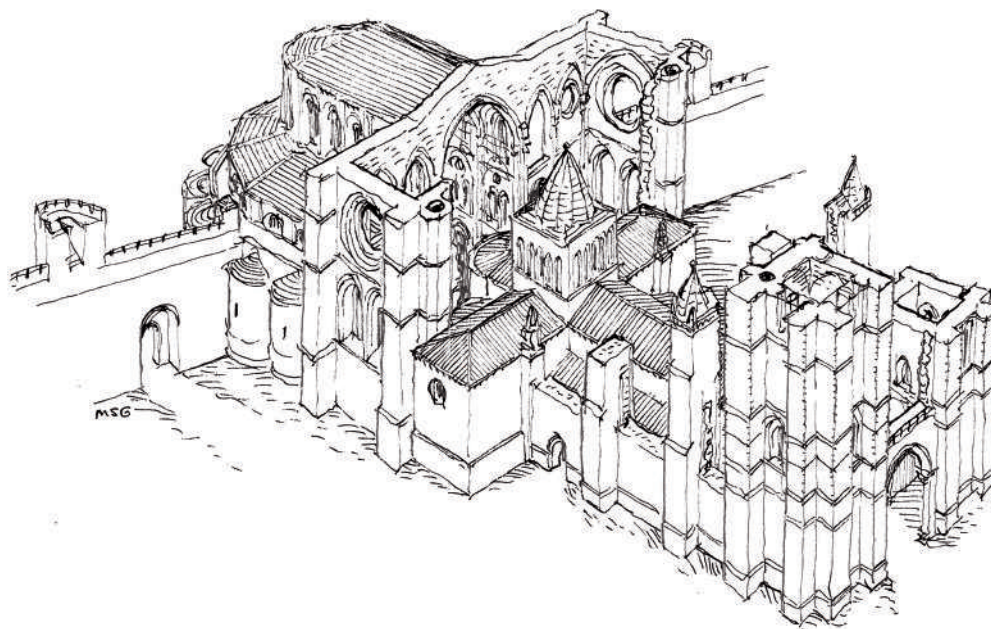


Figura 24. Imagen hipotética del crecimiento de la actual catedral de Ávila alrededor de la anterior, hacia finales del siglo XIII (MSG).

cimborrio de la Lugareja de Arévalo, obra que en diversas ocasiones ha sido relacionada con el grupo de cimborrios que aquí se tratan.¹⁴⁴

El cimborrio abulense que propongo (a partir de los tres indicios citados: aguja trasladada, remates de contrafuertes como microarquitectura y solución existente en la Lugareja) se parecería mucho, por lo tanto, al representado en el ya nombrado relieve de San Leonardo de Zamora. Y, sin pretender ahondar ahora en más vías de relación, debe recordarse que el maestro Fruchel, iniciador de la actual catedral de Ávila, estuvo trabajado en Zamora a finales del siglo XII¹⁴⁵ –¿quizá para informarse, o informar, acerca de la estructura del cimborrio, en una “junta de maestros”¹⁴⁶ en la que también figuraría el maestro Oddo?– y que la filiación establecida para los restos de estatuas-columna halladas en la catedral castellana (pero no solo para ellas) remiten al mundo compostelano.

CONCLUSIÓN

Las ideas que se proponen en este artículo pueden ser más o menos acertadas, pero en cualquier caso podrían servir (y ese es su objetivo) para abrir nuevos interrogantes. Quizá hubiese sido más prudente “despiezar” los asuntos que aquí se tratan, dando lugar a una serie de artículos; pero entonces perdería fuerza el asunto central, que es la posibilidad, sustentada en no pocos indicios, de que el desaparecido cimborrio románico de Santiago fuese la obra que inspiró el fabuloso grupo de cimborrios que llamamos “del Duero”. ¿Cómo comprobar si las cuestiones que aquí se proponen son atinadas? ¿Qué medios habría de seguir profundizando en la hipótesis que se expone, tanto para confirmar algunos aspectos como para desmentir otros?

Es evidente que habría que examinar de nuevo las fuentes para comprobar si aportan datos y mati-

¹⁴⁴ Gutiérrez Robledo, J. L. (dir.), *Memoria mudéjar de la Moraña*, Asodema, Ávila, 2011, pp. 212-226, y especialmente 218; Moreno Blanco, R., “Un recorrido didáctico por los últimos vestigios románicos hallados en la provincia de Ávila”, *Románico*, n.º 23, AdR, Madrid, 2016, pp. 212-226; Ibáñez y Alonso 2016, p. 120. Otros cimborrios románicos cuyo exterior cuadrangular va jalonado de arquerías pueden encontrarse en la colegiata de Santillana del Mar o en el monasterio de San Isidro de Dueñas. Este tambor con arquerías en su exterior cuadrangular añadiría concomitancias con el ejemplo, muchas veces nombrado, de la cúpula de la mezquita tunecina de Kairouán.

¹⁴⁵ Ver nota 137.

¹⁴⁶ Sobre las juntas de maestros en la Edad Media, véase Rabasa 2017.



Aranda de Duero
2021





Figura 25. Remate de uno de los contrafuertes de la catedral de Ávila (MSG).

ces: las noticias documentales no se ven del mismo modo según lo que estemos buscando en ellas. También se debería revisar la iconografía, los posibles reflejos del cimborrio compostelano desaparecido en relieves, miniaturas o piezas de orfebrería. Por ejemplo, se acerca a la forma de estos cimborrios la cúpula con cubierta de escamas y con torretas angulares representada en el alfonsí *Libro de los juegos*.¹⁴⁷ También podría verse una evocación de la catedral en la representación de Alfonso IX (el rey que asistió a la terminación de las obras catedralicias) en

el Tumbo A del archivo compostelano:¹⁴⁸ sobre la figura ecuestre parece verse el transepto del templo, con el cimborrio en el centro y torres a los lados; se aprecia el escalonamiento de las naves, con sus correspondientes cubiertas. Esta imagen daría sobre la catedral un dato relevante: a mi juicio, lo que aparece en las esquinas no son las torres de las axilas del templo, sino las que se disponían en los extremos del transepto. Según se deduce de la miniatura, esas pequeñas escaraguaitas no irían rematadas con las cubiertas cónicas que imaginó Conant, y que luego han seguido representándose, sino con almenas.

Pero lo esencial sería, como ocurrió en su día con el coro mateano, encontrar materialmente posibles piezas de este extenso puzzle, algo que debemos confiar en buena medida a la arqueología. En Ávila resultaría factible analizar en profundidad (cosa que nunca se ha hecho) la aguja de la torre, así como la cimentación de la catedral que antecedió a la actual. En Salamanca, sería muy sencillo excavar en puntos concretos de la catedral nueva (cuyo pavimento está a varios metros de altura sobre el de la vieja) para comprobar la presencia del segundo husillo del brazo norte, además de otras cuestiones del máximo interés, como la probable existencia en ese brazo norte de la portada principal del templo románico.¹⁴⁹ Y en Santiago, quizá podrían hallarse piedras labradas procedentes del cimborrio románico. En mi opinión, el cuerpo bajo de la torre del Reloj de Santiago de Compostela constituye al respecto un yacimiento arqueológico muy prometedor, que (con todas las cautelas técnicas) debería intentar explorarse. A simple vista, en el relleno de esa torre se puede apreciar, por ejemplo, un bloque semicilíndrico que tiene todo el aspecto de haber pertenecido al fuste de una columna adosada.

La cuestión es seguir ahondando en una hipótesis que vendría a resolver dos dilemas de la historiografía artística: la ascendencia de los mal llamados “cimborrios del Duero” y el posible aspecto del cimborrio, hasta ahora espectral, que se levantó en tiempos de Diego Gelmírez para coronar el crucero de la catedral de Santiago de Compostela.

¹⁴⁷ López de Guereño Sanz, M. T., “Escenografía y discursos visuales en torno al ocio en el siglo XIII hispano: el Libro de juegos de Alfonso X el Sabio”, *Lienzos del recuerdo: estudios en homenaje a José María Martínez Frías*, Salamanca, 2015, p. 327.

¹⁴⁸ ACS, CF. 34, fol. 62v.

¹⁴⁹ Sobrino 2013, p. 484; Ledesma González, A., *La Catedral Vieja de Salamanca en el contexto de la escultura tardorrománica hispana*, Tesis doctoral (Dtor., M. Pérez Fernández), Universidad de Salamanca, 2016, pp. 68-70.