

**SAN VICENTEJO DE TREVIÑO, UN EDIFICIO
EXCEPCIONAL EN LA ENCRUCIJADA DEL
TARDORROMÁNICO HISPÁNICO***
TREBIÑUKO SAN VICENTEJO, ERAIKIN
APARTA ERROMANIKO BERANTJAR HISPANI-
KOAREN BIDEGURUTZEAN

Manuel Castiñeiras

Universitat Autònoma de Barcelona

El presente documento forma parte de la publicación Viaje a Íbita. Estudios históricos del Condado de Treviño., González de Viñaspre Gonzalo, R. y Garay Osma, R. (ed), Ed. Ayuntamiento de Condado de Treviño, Condado de Treviño, 2012. ISBN 978-84-615-8885-5.

RESUMEN

La singularidad de San Vicentejo de Treviño en el panorama la arquitectura tardorrománica peninsular se explica a partir de una serie de claves hasta ahora poco exploradas. Por un lado, la verosimilitud de la fecha de su inscripción -1162- en relación con el dominio en Treviño de Sancho el Sabio de Navarra así como de un posible patronazgo laico por parte del entonces Conde de Álava, don Vela. Por otro, a pesar del carácter truncado del edificio, en él es todavía posible individualizar un proyecto acorde con la arquitectura de las Órdenes Militares y en deuda con un taller de origen languedociano-provenzal que habría trabajado en las canteras de Ajarte. Con esas nuevas coordenadas “mediterráneas” habría que explicar la singularidad del edificio así como parte del repertorio ornamental y figurativo de sus elementos arquitectónicos.

PALABRAS-CLAVE: Treviño, arquitectura tardorrománica, Órdenes Militares, canteras de Ajarte, altares laterales, don Vela, graffiti, Alquerque, Pecado Original.

LABURPENA

Trebiñuko San Bizente, Hispaniako erromaniko berantiarraren eraikin aparta.

Laburpena: Trebiñuko San Vicentejo penintsulako erromaniko berantiarraren arkitekturaren duen berezitasuna azaltzekotan, orain arte oso azalez ikertu diren zenbait gako kontuan hartu behar dira. Alde batetik, bere inskripzioa -1162- bat dator Nafarroako Antso Jakitunak Trebiñun izan zuen nagusitasunaren epe berarekin, hau da, alde horretatik egiantza garbia du. Kontuan izan behar da, halaber, balitekeela sasoi hartako Arabako Kondeak, hots, Bela Jaunak, patronatu laikoa izatea. Beste aldetik, eraikin moztua bada ere, oraindik Ordena Militarren arkitekturarekin bat datorren proiektu bat bereiz daiteke bertan, Languedoc-Proventzako jatorriko tailer bati jarraitua. Ustea da tailer horrek Axarteko harrobietan lan egin zuela. "Mediterraneoko koordinatu" horietan azaldu beharko genuke eraikinaren apartekotasuna, baita apaingarrien eta figuratiboen erreperorioaren zati bat ere.

GAKO-HITZAK: Trebiñu, erromaniko berantiarreko arkitektura, Ordena Militarrak, Axarteko harrobiak, alboetako aldareak, Bela Jauna, graffitiak, Alquerque, Jatorrizko Bekatua

“y les mandó construir un laberinto tan perplejo y sutil que los varones más prudentes no se aventuraban a entrar, y los que entraban se perdían”

(J. L. Borges, “Los dos reyes y los dos laberintos”, *El Aleph*, Random House Mondadori, S.A., Barcelona, 2011, p. 169).

La mayoría de los autores que han tratado la iglesia de San Vicentejo de Treviño han señalado siempre su carácter “excepcional” dentro del panorama del Románico tardío peninsular. De hecho, en su definición por parte de la historiografía, pocos edificios han sido objeto de calificativos tan dispares. La mayoría de los autores que lo han estudiado - Francisco Iñiguez Almech, Micaela Portilla, M. Rosario García, J.J. López de Ocáriz o F. Martínez Salinas-, coinciden en subrayar que el conjunto tendría, sobre todo por sus excepcionales capiteles, lejanas conexiones orientales, previsiblemente llegadas bien a través de monumentos bizantinizantes italianos, bien a través de la propia Constantinopla¹. Otros, como Agustín Gómez, han preferido restringir las vías de filiación del edificio al ámbito compostelano, tanto para sus hermosos arcos trilobulados -una analogía que ya había sido señalada por J. Pérez Carmona y Micaela Portilla- como por la raigambre borgoñona de sus “carnosos” capiteles². En ese mismo ámbito habría que situar los parangones establecidos igualmente con San Vicente de Ávila o La Magdalena de Zamora³.

Con motivo de la preparación de la presente ponencia pude enfrentarme, a lo largo del año 2010, a la difícil cuestión de los orígenes de San Vicentejo de Treviño. He de reconocer que en este largo período pasé, muy rápido, de la certeza a la incerteza, pues, en un primer momento, pensé que mi obvia familiaridad con el arte compostelano y, en concreto, con la obra del Maestro Mateo en la cripta del Pórtico de la Gloria⁴, me habrían podido servir de mucha ayuda, tal y como apuntaba A. Gómez en sus trabajos. Tampoco los grandes tópicos sobre la arquitectura y la decoración del tardorrománico peninsular me ayudaron a despejar la complicada ecuación de la construcción treviñense. Ni la omnipresente Borgoña, tan reclamada por los estudios para entender los focos de Ávila, Compostela o Carrión⁵, ni la poderosa Aquitania, siempre invocada para explicar las iglesias de Duero -Zamora (1151-1174), Salamanca (1152-1207) y Toro (1160-1240)⁶, o la basílica de San Prudencio de Armentia, de la segunda mitad del siglo XII y a pocas millas del monumento⁷, pudieron dar respuesta a las peculiaridades del conjunto de Treviño.

Por ello, finalmente, me he decantado por considerar a San Vicentejo como un *unicum* arquitectónico, un verdadero *hápax*⁸. De manera que, sin ruborizarnos podríamos llegar a afirmar, tal y como recordaba Francisco Iñiguez Almech, que el edificio parece “traído de fuera por entero”⁹. Su carácter “irrepetible” en el panorama hispánico no impide, sin embargo, plantearnos una hipótesis más o menos razonada y plausible sobre la génesis del edificio. Antes de entrar a desarrollarla, cabría señalar tres cuestiones, que en mi opinión, han impedido que dicho edificio haya podido ser valorado en su justa medida. La primera, es el hecho de que hemos conservado un edificio incompleto o inacabado; la segunda, que su datación, fundada sobre una polémica inscripción, haya querido espaciarse en un período de casi cuarenta años; la tercera, su contexto histórico y geopolítico, que según las preferencias de los autores se ha querido llevar bien hacia Navarra, bien hacia Castilla.

I. PROLEGÓMENA

1.1. Una construcción truncada

En primer lugar, hay que señalar que, tal y como se nos presenta actualmente, la iglesia es una construcción truncada, cuya planta original, posiblemente pensada para desarrollarse en tres tramos, se redujo sólo a los dos existentes (fig. 1). Ello le da a la iglesia un aspecto sesgado, con un poco afortunado muro de cierre occidental, casi embebido en el proyecto primigenio (fig. 2 y 36). De ahí, la dimensión mayor de su cantera con respecto a la empleada en los muros de la nave, el evidente “cosido” de este cierre occidental sobre lo que podrían haber sido sillares embebidos de un tercer soporte sustentante en el ángulo nordoccidental –del cual se conservan los cimientos a vista en el exterior (fig.3)-, así como los restos de una dovela de una posible ventana de cierre (fig. 4).

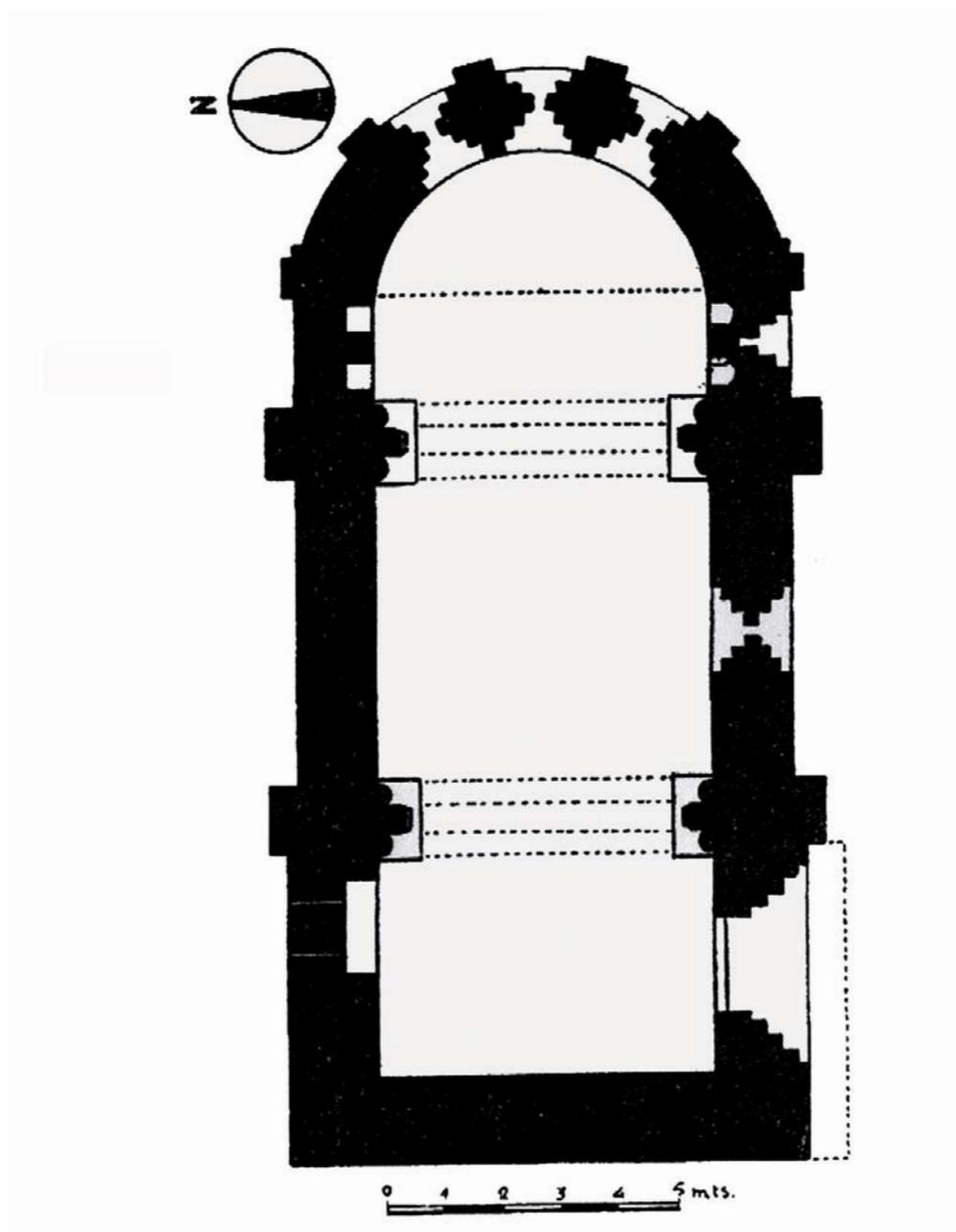


FIG.1. San Vicentejo de Treviño (Burgos), ca. 1162, planta



FIG.2. San Vicentejo de Terviño (Burgos), vista desde el lado suroeste.



FIG. 3. San Vicentejo de Terviño (Burgos), cimientos, esquina noroeste.



FIG. 4. San Vicentejo de Terviño (Burgos), muro sur, restos de una dovela.

De esa manera, se habría prescindido del tramo más occidental así como también de las bóvedas de crucería previstas para cubrir los dos tramos construidos de la nave. De dichos abovedamientos, tan sólo quedan los arranques de los nervios del primer arco fajón (fig.5), ya que todo el espacio fue cubierto finalmente con una sencilla bóveda de cañón apuntada sobre arcos fajones.

Todo parece indicar, pues, que el primer taller, que elevó el hermoso ábside y presbiterio y los muros del primer tramo y parte del segundo, abandonó la obra en una fecha indeterminada. De hecho, de los cuatro capiteles del interior, tan sólo fueron acabados los dos del arco triunfal, quedando los otros dos apenas esbozados (fig.6). Un segundo taller, más local y menos sofisticado, se encargó, literalmente de “tapiar” la nave, de cubrirla con una bóveda y de montar el acceso meridional¹⁰.

En mi opinión, el proyecto original de San Vicentejo constaría, como el de San Lorenzo de Vallejo de Mena (Santander) –realizado, con posterioridad, en torno al 1200¹¹–, de un tercer tramo con una puerta occidental (fig. 7), o más bien, como en el caso de la cercana ermita de San Juan de Marquínez -fechada en 1226 y realizada bajo un tal Fortunio Marquínez, arcipreste de Treviño¹², la cual parece reflejar *ad litteram* la planta de San Vicentejo, con un tercer tramo cerrado y abierto por un ventana (o quizás óculo) (fig. 8). Es precisamente el hecho de tener un muro occidental tapiado, sin vano alguno, lo que denota, junto los otros indicios señalados anteriormente, el estado truncado del proyecto de San Vicentejo.



FIG. 5. San Vicentejo de Terviño (Burgos), interior.

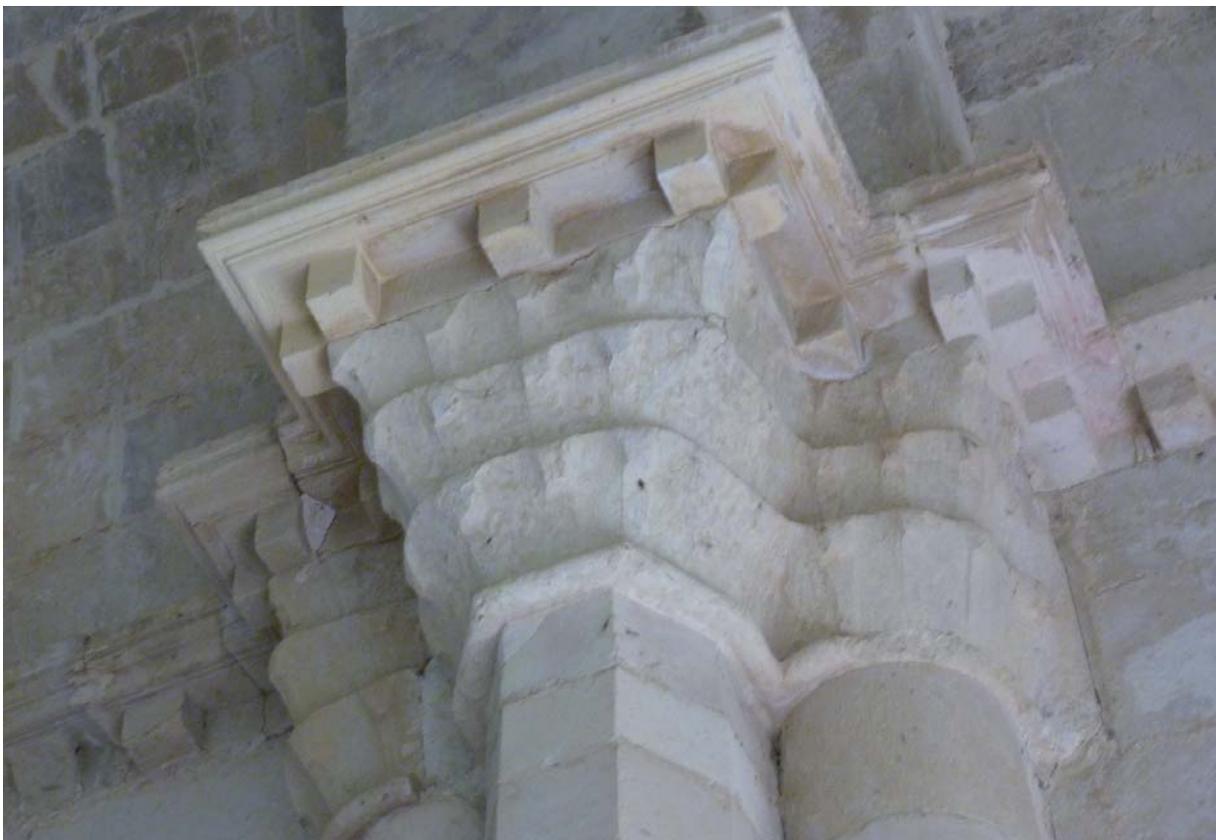


FIG. 6. San Vicentejo de Terviño (Burgos), nave, segundo pilar, lado sur, capitel.

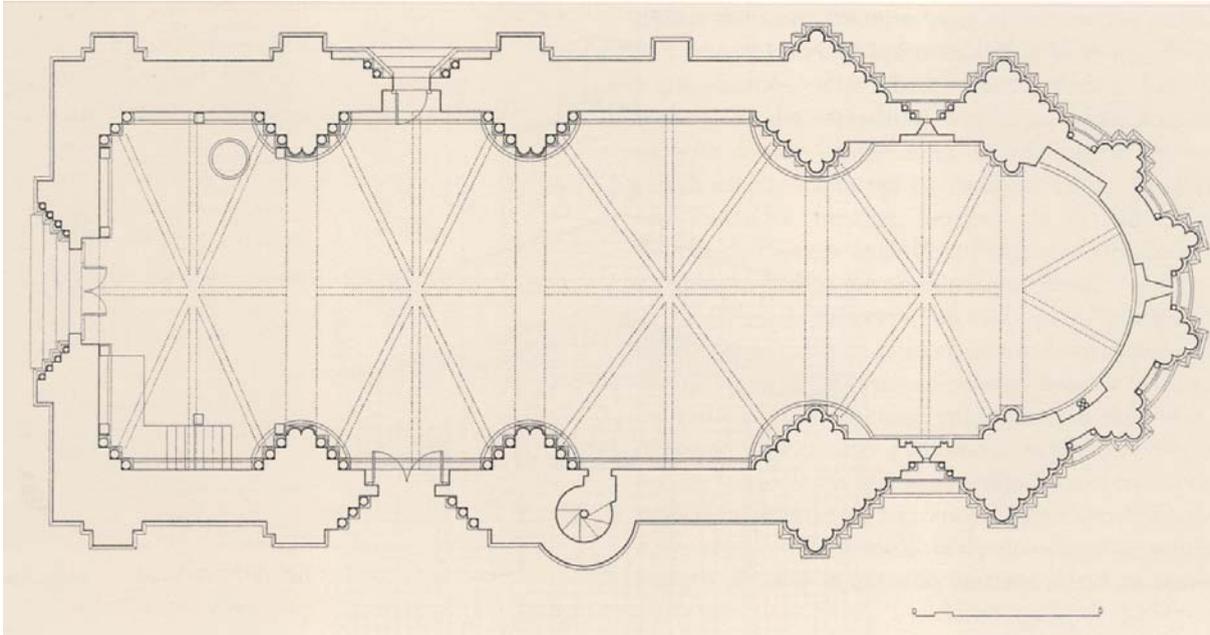


FIG. 7. San Lorenzo de Vallejo de Mena (Burgos), ca. 1200, planta. Fuente: Enciclopedia del Románico de Castilla y León.

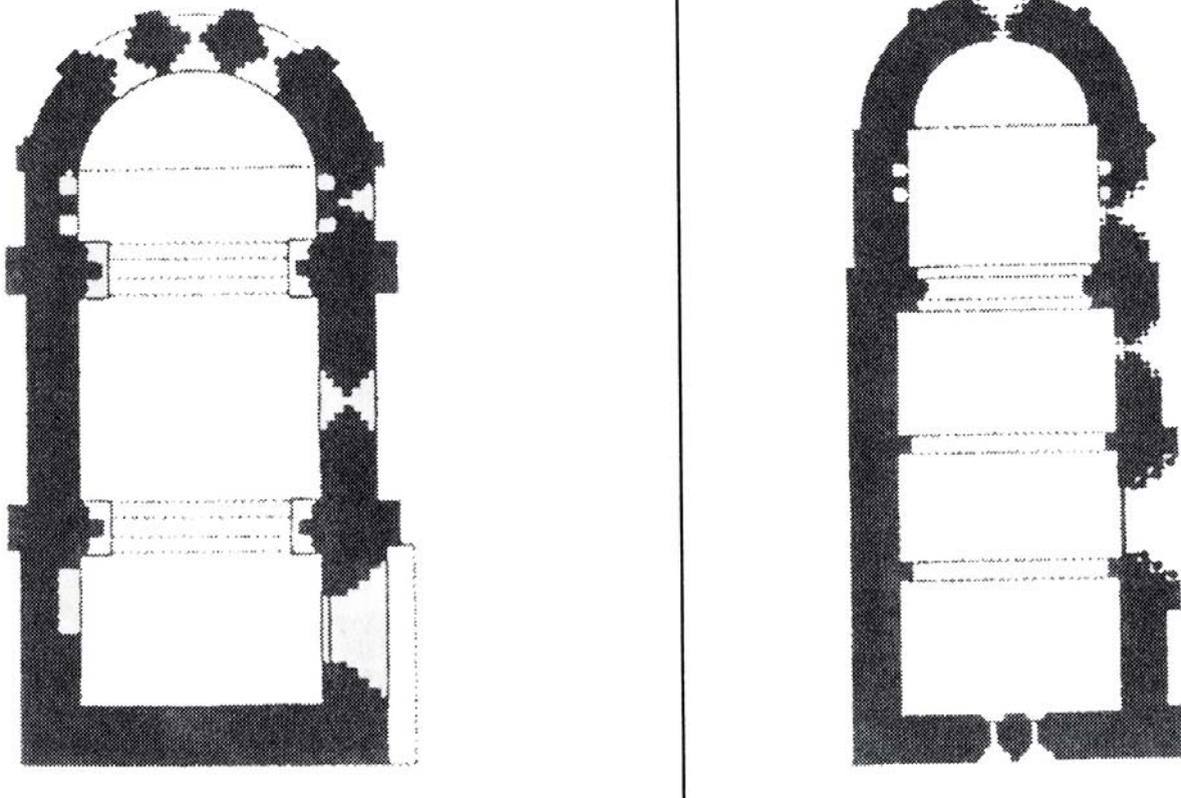


FIG. 8. Plantas de San Vicentejo de Treviño (Burgos) y San Juan de Marquínez (Álava)

1.2. ¿Es 1162 una fecha posible?

En segundo lugar, la fecha que figura en el lado este de esa fachada sur –“ ++ I(n) N(omin)E D(omin)I N(ost)RI IH(es)V X(rist)I EDIFICATVM EST HOC TEMPLVM IN (h)ONORE(M) S(anc)TI VICENCII ERA MILESIMA CC” (“En nombre de Nuestro Señor Jesucristo fue edificado este templo en honor de San Vicente en la era de 1200” (es decir, 1162) -, ha resultado muy incómoda a muchos historiadores (fig. 9). Es cierto, que la primera lectura dada por F. Baráibar en a principios del siglo XX, es, en parte, la generadora de cierta confusión, pues dicho autor la leyó como “era 1190”, es decir: “ERA MILESIMA CLXXXX”¹³. Como bien indica A. Gómez, se trata, sin duda, de una interpretación equivocada, puesto la letra de la segunda centésima se aprecia todavía hoy perfectamente, y nada induce a pensar que existía originalmente toda la retahíla de “X “ recogidas por Baráibar¹⁴. No obstante, algunos autores, como Micaela Portilla, José Eguía, López de Ocáriz o Dulce Ocón, han dudado de la lectura de la parte final, “ERA MILESIMA CC” , pues, en su opinión, se trataría de una inscripción fragmentaria, en la que faltarían algunos trazos, actualmente borrados, que darían como resultado una fecha de inicios del siglo XIII que, para ellos, concordaría mejor con el estilo general de edificio¹⁵.



FIG. 9. Inscripción de San Vicente de Treviño (Burgos), año 1162, puerta meridional, lado oriental.

Es aquí donde reside una de las cuestiones fundamentales para la correcta valoración del edificio. Si aceptamos, sumándonos a Francisco Íñiguez Almech¹⁶ y a Agustín Gómez, que la fecha que actualmente se lee -1162- es indicativa de la realización de la iglesia, su arquitectura y decoración resultarían absolutamente novedosas en el panorama del tardorrománico hispano. Si por el contrario, nos inclinamos por una fecha tardía, a inicios del siglo XIII, aún reconociendo que se trata de una construcción “rara y original”, ésta no dejaría ser una consecuencia más de las novedades introducidas años antes en Santo Domingo de la Calzada, San Vicente de Ávila o la cripta de la Catedral de Santiago de Compostela, todos ellos fechados antes de 1170. Si bien es cierto que la segunda línea de la inscripción parece terminar con algún signo gráfico más, éste no es en todo caso otra “C” y todo apunta a que, siguiendo el sistema habitual de este tipo de epígrafes, el texto se cerrase con dos cruces (++) , tal y como se inicia:

“ ++ I(n) N(omin)E D(omin)I N(ost)RI IH(es)V X(rist)I EDIFICATVM EST HOC TEMPLVM IN (h)ONORE(M) S(anc)TI VICENCII ERA MILESIMA CC ++”

1. 3. Treviño, bajo el peculiar contexto del rey Sancho el Sabio de Navarra (1154-1194) y el obispo Rodrigo de Cascante (1146-1180)

Al decantarme por una fecha en torno a 1162 soy consciente de que estoy asumiendo, además, una situación geopolítica y eclesiástica muy particular, que nada tiene que ver con la que el condado tenía a inicios del siglo XIII. En primer lugar, sería una obra contemporánea a las novedosas empresas artísticas emprendidas por el obispo Rodrigo de Cascante (1146-1180) en su diócesis de Calahorra y, por lo tanto, una realización contemporánea o a medio camino entre la obra de Santo Domingo de la Calzada y San Prudencio de Armentia. En segundo lugar, se trataría de una obra realizada bajo el reinado de Sancho el Sabio de Navarra (1154-1194), y no bajo el dominio del rey castellano Alfonso VIII. Su edificación es anterior, pues, a la entrada de Alfonso VIII en el condado de Treviño y Álava entre 1199 y 1200, la cual supuso el dominio castellano en la zona. Esa nueva situación quedaba reflejada en el trueque entre Sancho el Fuerte de Navarra y Alfonso VIII de Castilla de las villas de Treviño y Portilla a cambio de Miranda de Arga y Inzura¹⁷.

En mi opinión, la fecha de San Vicentejo de 1162 habría de entenderse en correspondencia directa con la información que ofrece una segunda inscripción, más tardía, la de San Juan de Treviño, que recuerda “villa ista fuit et ecclesia populata per dominum santiu regem navarre ac per episcopum calagurritanum dominum Rodericum anno domini MCLXI”. Este epígrafe, tal y como se estudia en esta misma publicación, certificaría el temprano interés de Sancho el Sabio en el territorio y apuntaría a una fecha para el Fuero de Treviño en 1161. De esta manera, la elevación de San Vicentejo de Treviño podría haber estado igualmente en la órbita de intereses navarros en Álava, que concede fueros a Laguardia (1164), Victoria (1181) o la Puebla de Arganzón (1191).

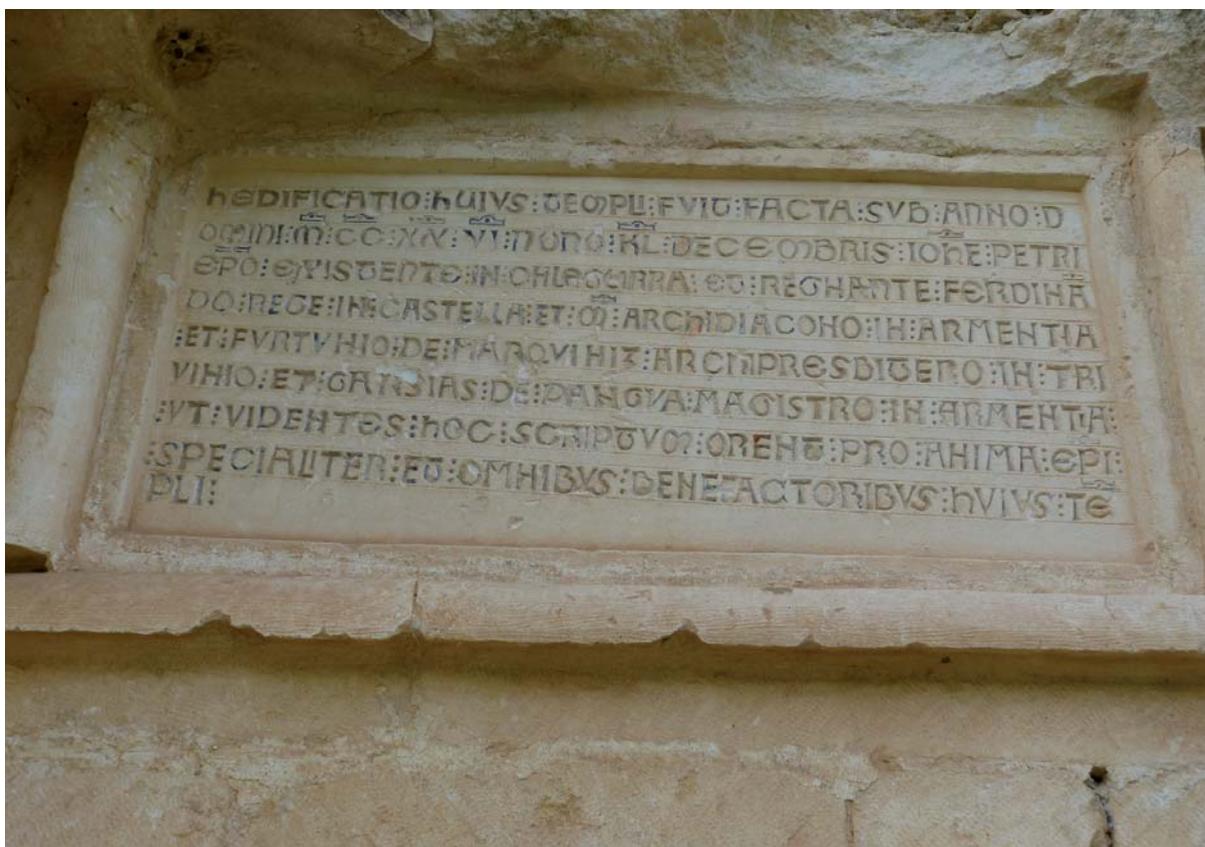


FIG. 10. Inscripción de San Juan de Marquínez, año 1226, puerta meridional, lado occidental.

A ello se sumaría la política edilicia de Rodrigo de Cascante en la zona. No hay que olvidar que, desde un punto de vista eclesiástico, Treviño era uno de los arciprestazgos del arcedianato de Álava, la antigua diócesis de Álava, con sede en Armentia (ss. X-XI), que había sido incorporada a la diócesis de Calahorra en 1087. Tal y como dejan entrever las inscripciones conmemorativas del siglo XIII en San Juan de Marquínez (1226) (fig.10) y San Juan de Treviño (1251)¹⁸, el arcedianato de Treviño de esta época, Fortunio de Treviño, parece haber ejercido un cierto protagonismo en la promoción de obras, que el mismo “mandó esculpir” -lápida de San Juan-, o que bien habría hecho “edificar” a un tal “Garsias de Pangua, maestro en Armentia”, en el caso del templo de Marquínez¹⁹. En la relación de iglesias del arciprestazgo de Treviño de 1257, perteneciente al arcedianato de Álava, aparece, por primera vez, citado el nombre de la iglesia de San Vicentejo –“Sant Vicent” -, junto al de la muy cercana de “Fusquiano”, es decir, Uzquiano²⁰. En el elenco no faltan igualmente otros templos conservados de la época como Sarasso (Saraso), Marquiniç (Marquínez) o Albayta (Albaina)²¹.

II. EN BUSCA DE LA EXPERIMENTACIÓN: EL DISEÑO ARQUITECTÓNICO DE TREVIÑO, ENTRE LA CANTERA DE AJARTE Y EL MAESTRO GARSIÓN DE LA CALZADA

Lamentablemente, además de desconocer el nombre del arcipreste de Treviño en 1162, tampoco tenemos indicio alguno para saber si éste fue, como años más tarde, Fortunio de Treviño, un promotor de obras. También carecemos de noticias documentales que certifiquen que el proyecto de San Vicentejo haya estado en relación con las fábricas de Armentia o La Calzada. A pesar de estas lagunas, resulta obvio que si aceptamos la fecha de 1162 como data aproximada de elevación del conjunto de San Vicentejo, dicho templo debe insertarse en un novedoso paisaje monumental que, a todas luces, lleva el sello de Rodrigo de Cascante (1146-1190). Tal y como ha señalado Esther Lozano, la cabecera de Santo Domingo de La Calzada se realiza a partir de 1158 –fecha de la colocación de la primera piedra-, bajo la dirección del *magister* Garsión, documentado entre 1162 y 1199²². En mi opinión, en esta parte del monumento calceatense se encuentran algunos de los elementos ensayados en San Vicentejo de manera experimental: el uso de bóvedas de crucería en el deambulatorio así como la elevación, en el interior, de un muro de delimitación del altar mayor separado verticalmente por cuatro grandes pilastras facetadas –enmarcadas por otras dos- que se dividen horizontalmente en cuatro secciones molduradas (fig. 11). De esta manera, podríamos decir que el singular muro externo del ábside de Treviño (fig. 12) es la proyección convexa de la concavidad del altar mayor de La Calzada o viceversa: cuatro pilastras facetadas, divididas en tres secciones molduradas, enmarcan cinco arcos apuntados, si bien lo que en La Calzada se estira verticalmente en Treviño se encoge. En efecto, las aéreas pilastras de la Calzada, divididas en tres pisos y cuatro molduras, con amplios aleros y voladizos, está reducida en Treviño a sólo tres registros, como si en su diseño se hubiese suprimido el piso de la tribuna.

De hecho, la impresión que da el exterior del ábside de Treviño es la de una falsa cabecera de doble piso –con girola y cúspide, a la que se le hubiese eliminado el piso de las tribunas. Es aquí donde los proyectos de Santo Domingo de la Calzada (fig. 13) o el viejo deambulatorio de la Catedral de Santiago son sugerentes para entender el diseño del edificio. Es como si en Treviño se hubiese ensayado el diseño de una macroarquitectura en una microarquitectura: una cúspide volada con arcos polilobulados que recuerda al remate del proyecto compostelano finalizado por Gelmírez hacia 1122 (figs. 14-15)²³, y un piso inferior de arcos apuntados entre pilastras dividi-

das en registros, como en Santo Domingo.

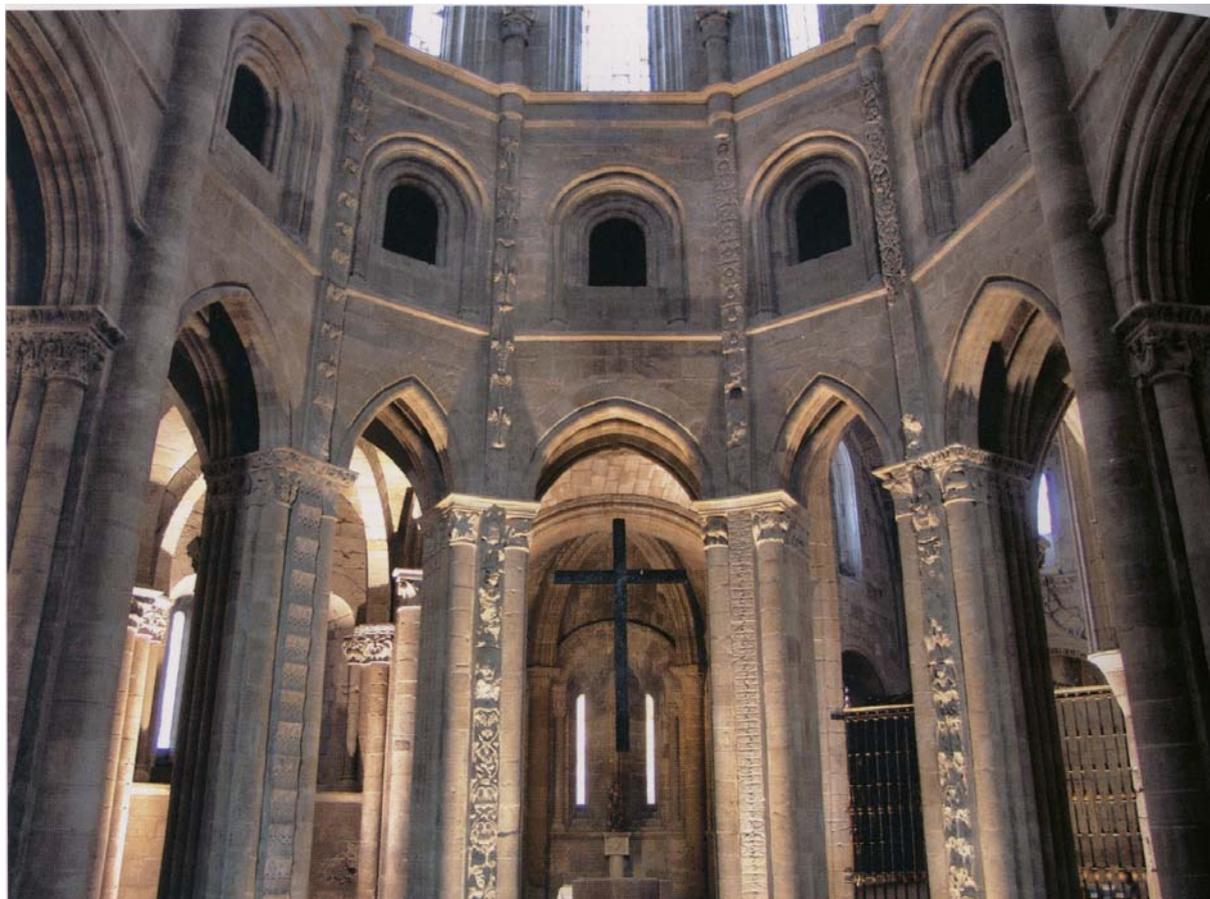


FIG. 11. Catedral de Santo Domingo de La Calzada (La Rioja), capilla mayor, 1158-ca. 1176.

Para mí, este fuerte componente de “diseño arquitectónico” del ábside de Treviño explicaría muchos de sus interrogantes. En primer lugar, el arquitecto y los picapedreros de Treviño partieron de la explotación de una cantera cercana: las calizas paleocenas de Ajarte (fig 17), en el propio Condado de Treviño, a pocos kilómetros de San Vicentejo²⁴. La ductilidad, belleza y facilidad de la labra de esta piedra blanca hicieron que la cantera fuese especialmente atractiva para las nuevas y ambiciosas empresas artísticas de la segunda mitad del siglo XII no sólo en territorio alavés -Catedral Vieja de Victoria- sino en otras partes de la Península. A este respecto y con la debida cautela, ya que son juicios fundados en un examen organoléptico, L. M. Martínez Torres sugiere que esa misma piedra blanca alavesa pudo haberse empleado en el sarcófago de San Juan de Ortega (Burgos) o incluso en la portada sur o el cenotafio de San Vicente de Ávila²⁵. A falta de un análisis más detallado, puede sugerirse que dado que la gran fase de la arquitectura tardorrománica peninsular necesitaba la producción de elementos arquitectónicos sofisticados de cortes semicircular, helicoidal, ovoidal, pentagonal, las canteras de Ajarte y el taller que construyó San Vicentejo en 1162 pudo funcionar como una especie de “laboratorio de formas” local, no ajeno a alguna de las novedades de Garsión en La Calzada. En ausencia de un estudio petrográfico sistemático de este monumento²⁶, vale la pena llamar la atención sobre la importancia que recientemente J. M. Pérez González ha dado a las canteras como focos de formas y estilos escultóricos en el contexto del tardorrománico peninsular. En su opinión, las canteras de piedra dolomítica de Becerril del Carpio y Villascusa de Escla (Palencia) parecen haber sido entre 1169 y 1173 los centros de extracción y labra de los conjuntos escultóricos de la portada de Santiago de Carrión, los capiteles del claustro de Aguilar y la decoración de Piasca²⁷. Es, pues, también muy probable que



FIG. 12. San Vicentejo de Treviño (Burgos), ábside.

Ajarte y la precoz experiencia de San Vicentejo hayan sido punteras en esa eclosión del tardorrománico entre Navarra y Castilla.

A las experimentaciones de Treviño y La Calzada, se sumaría la construcción de la basílica de Armentia, cuya escultura más innovadora se coloca, al menos en lo relativo al Maestro de la Anástasis (“o tercer maestro”) –activo a partir de 1181-, en la ola más innovadora de la introducción de modelos bizantinos en la escultura tardorrománica. Su comitente, Rodrigo de Cascante apuesta aquí por unas novedades –la fuerza del lenguaje figurativo y el valor narración- que no encontramos en San Vicentejo, que consideramos por lo tanto anterior. Así, aunque algunos autores hayan apuntado a que algunos capiteles vegetales del crucero (fig. 18) -atribuibles a la fase del segundo maestro pero bien diferenciables de éste²⁸-, puedan recordar a los más originales del arco de triunfo de la iglesia treviñense, dicha comparación resulta poco convincente. De hecho, si bien estos capiteles, por su doble registro de acantos, su movimiento helicoidal, y su fina labra, con uso del trépano, pertenecen a la línea de la innovación escultórica del tardorrománico hispánico, sus modelos están, en Armentia, más cercanos al repertorio borgoñón que en San Vicentejo, donde, como veremos, la herencia clásica es siempre más genuina y auténtica (fig. 19).

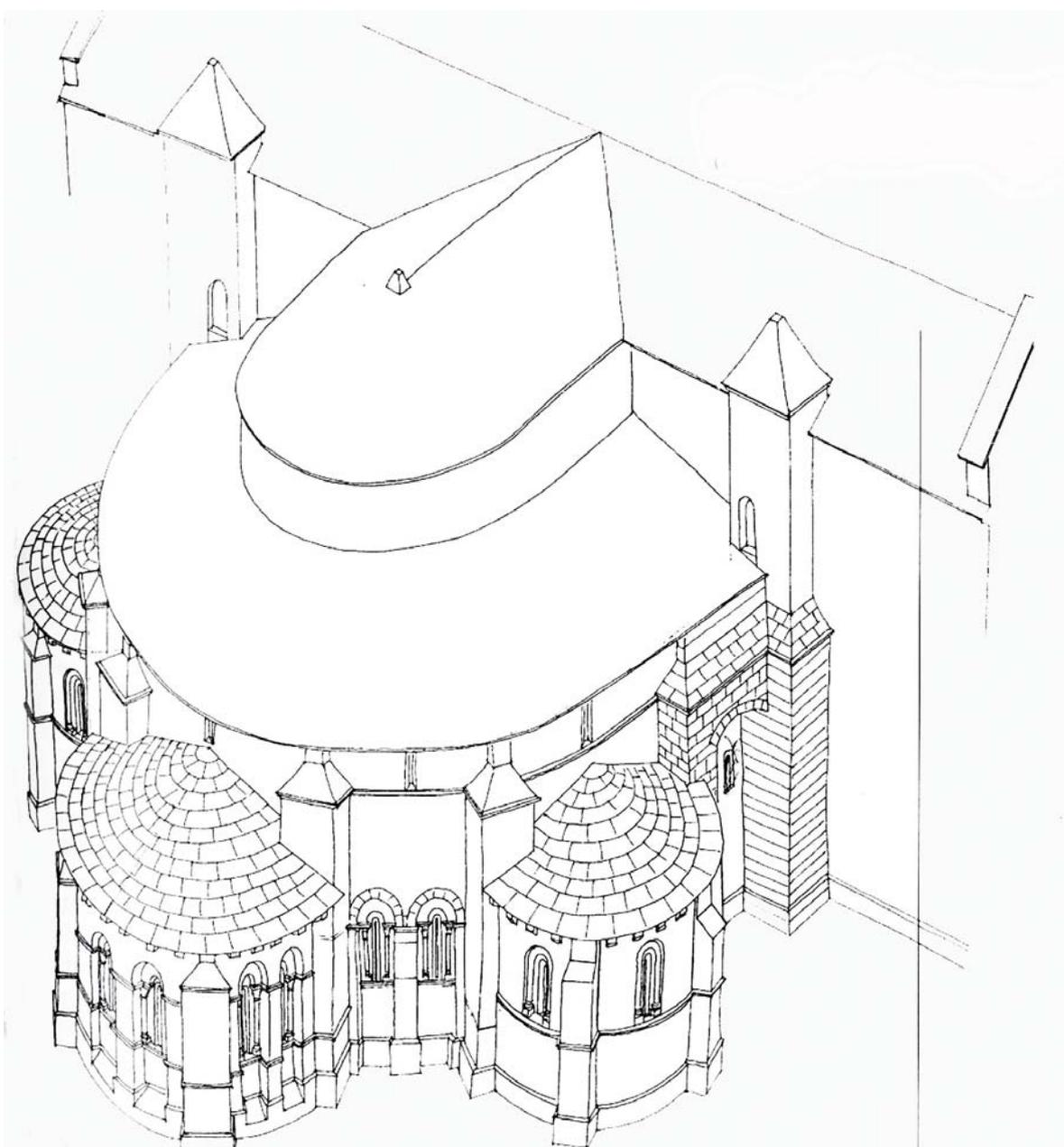


FIG. 13. Catedral de Santo Domingo de La Calzada (La Rioja). Perspectiva con la reconstrucción hipotética de la cabecera según I. G. Bango Torviso



FIG. 14. San Vicentejo de Treviño (Burgos), ábside, registro superior.



FIG. 15. Catedral de Santiago de Compostela, cabecera, cúspide de la capilla mayor, ca. 1117-1122/24.



FIG. 16. San Pedro de Leis (A Coruña), ábside, segunda mitad del siglo XII.



FIG. 17. Mapa del Condado de Treviño.



FIG. 18. San Prudencio de Armentia (Álava), brazo norte del crucero, capitel, ca.1160-1180.



FIG. 19. San Vicentejo de Treviño (Burgos), nave, primer pilar, lado norte, capiteles.

III. UNA POSIBLE COMITENCIA LAICA. DON VELA, CONDE DE ÁLAVA, Y EL HORIZONTE DE LAS ÓRDENES MILITARES

Por todo lo expuesto hasta ahora, cabría considerar que la “disidencia” de Treviño -con respecto a La Calzada y Armentia- podría encontrar una explicación a partir de la existencia de una comitencia laica, distinta a la eclesiástica de Cascante. De hecho, tal y como ha señalado Ernesto García Fernández, a partir de 1134, con la muerte de Alfonso I el Batallador, el conde Ladrón Íñiguez de Guevara, gobernador de Álava, Guipúzcoa y Vizcaya, y sus descendientes, Vela Ladrón (1156-1174) -casado con Sancha García de Navarra-, Juan Vélaz (1174-1182) y Pedro Vélaz, tuvieron mucho que ver con la incorporación y la permanencia en el reino de Pamplona de la Vizcaya nuclear, Guipúzcoa, Álava y el Duranguesado²⁹. De hecho, Sancho VI el Sabio (1154-1190) revitalizó y extendió su frontera occidental a gran parte de Álava, la Rioja y la provincia de Burgos (Atapuerca). Es precisamente entre 1162 y 1163, momento en el que se oficializa el título de rey de Navarra y se consolidan sus dominios occidentales –al ocupar las plazas fuertes de Logroño, Navarrete, Entrena, Pazuengos, Miranda de Ebro, Ameyugo, Santa Gadea, Briviesca y Salina de Añana-, que se habla en las fuentes documentales de un don Vela, como conde de Álava, dentro de las estructuras políticas del reino de Navarra, pero con buenas relaciones con Alfonso VIII³⁰. No hay que olvidar además que en ese mismo año, 1162, muere el conde de Barcelona, Ramon Berenguer IV, de manera que el monarca navarro consolida la paz en su frontera oriental, que si bien había sido conseguida ya en tiempos del conde (1158), doña Petronila, su viuda, continuará trece años más ³¹.

Por ello el largo período comprendido entre 1160 y 1179, año en el que se reanudaban los conflictos con Castilla y Aragón, parece el más propicio para la elevación de San Vicentejo, entendida siempre en paralelo al proyecto de La Calzada. La inscripción de la iglesia de 1162, que indicaría su construcción, podría entenderse así en el contexto de triunfo que acompañó al monarca navarro, Sancho VI el Sabio, en estas tierras de Álava y Burgos. De esta manera, a la inscripción de San Juan de Treviño referente a la población de Treviño en 1161 - “villa ista fuit et ecclesia populata per dominum santiu regem navarre ac per episcopum calagurritanum dominum Rodericum anno domini MCLXI”-, habría que añadirle entre 1162 y 1163 la ocupación de las plazas fuertes citadas anteriormente en La Rioja, Burgos y Álava.

Así, en este contexto, los Vela, como señores de Álava, pudieron financiar ese nuevo proyecto, tal y como sucede en ese momento en otros lugares del reino, a través quizás de su estrecha vinculación con las Órdenes Militares de los Templarios y Hospitalarios. De hecho, Ladrón Íñiguez de Guevara, teniente de Álava y Vizcaya, pagaba anualmente hacia 1130 veinte sueldos por Navidad a la Orden del Temple, con la promesa de entregar a su muerte caballo y armas. Su esposa, daba asimismo anualmente su caridad y, a la hora de la muerte, su palafrén y su manto. Ese mismo espíritu proclive a los recién instalados Templarios parece haber sido heredado por el hijo de ambos, Vela Ladrón de Guevara, conde de Álava, que, contemporáneo al momento de la elevación de San Vicentejo, daba a la citada orden un maravedí por San Miguel, con la misma promesa de entregar a su muerte, caballo y armas³². Por otra parte, cabe recordar que en el siglo XVI la Orden de San Juan de Jerusalén (Encomienda de Burgos y Buradón) tenía posesiones en cuatro pueblos del condado de Treviño: Añastro, Arrieta, Burgueta y Golernio³³.

Por ello, nunca ha dejado de intrigarme el hecho de que San Vicentejo no tenga el aspecto de una

iglesia rural o parroquial –como cabría esperar de una comitencia eclesiástica por parte del arcediano de Treviño o del obispo de Calahorra-, sino más bien el de un templo propio de una Orden Militar, como el Temple o San Juan de Jerusalén. En este sentido, y no por casualidad, hace unos años, Dulce Ocón, destacaba que el gran “barroquismo” de su fábrica, pródiga en paramentos curvos y elementos ornamentales, podría parangonarse con algunos aspectos de San Lorenzo de Vallejo de Mena (fig. 20), con un ábside poligonal muy desarrollado, o con Santa María de Siones, en el mismo valle, por sus nichos interiores decorados y el uso del arco trilobulado (fig. 21)³⁴. No hay que olvidar, que ambos edificios se han querido relacionar con un mismo personaje: Doña Enderquina, cuya lauda funeraria - que se encuentra a los pies de la iglesia de San Lorenzo de Vallejo de Mena-, dice de forma explícita:

“DONN·A : EN·DERQVI·NA : DE · MENA ·: DIO E·STA : CA·SA
: A HIE·RUSALEM”



FIG. 20. San Lorenzo de Vallejo de Mena (Burgos), ca. 1200, ábside.

Para L. M. de Lojendio y A. Rodríguez, Enderquina era Andrequiña Díaz, que como hija de Diego Sánchez de Mena –también conocido como Diego Sánchez de Velasco-, era descendiente de los pobladores del Valle de Mena. Además, ésta era la esposa de Sancho Pérez de Gamboa, poblador de la zona alavesa de Ullibarri-Gamboa, en la antigua diócesis de Calahorra³⁵. Andrequina habría donado la iglesia de San Lorenzo a la Orden de los Hospitalarios de San Juan de Jerusalén, cuya cruz distintiva está grabada en la jamba de la puerta septentrional³⁶. Aunque a este mismo personaje se le ha querido atribuir también la construcción de Santa María de Siones, dicho parentesco resulta menos claro, si bien nadie parece dudar del vínculo existente desde su fundación entre esta última iglesia con las órdenes militares, desde la de Calatrava a la de los Hospitalarios³⁷.

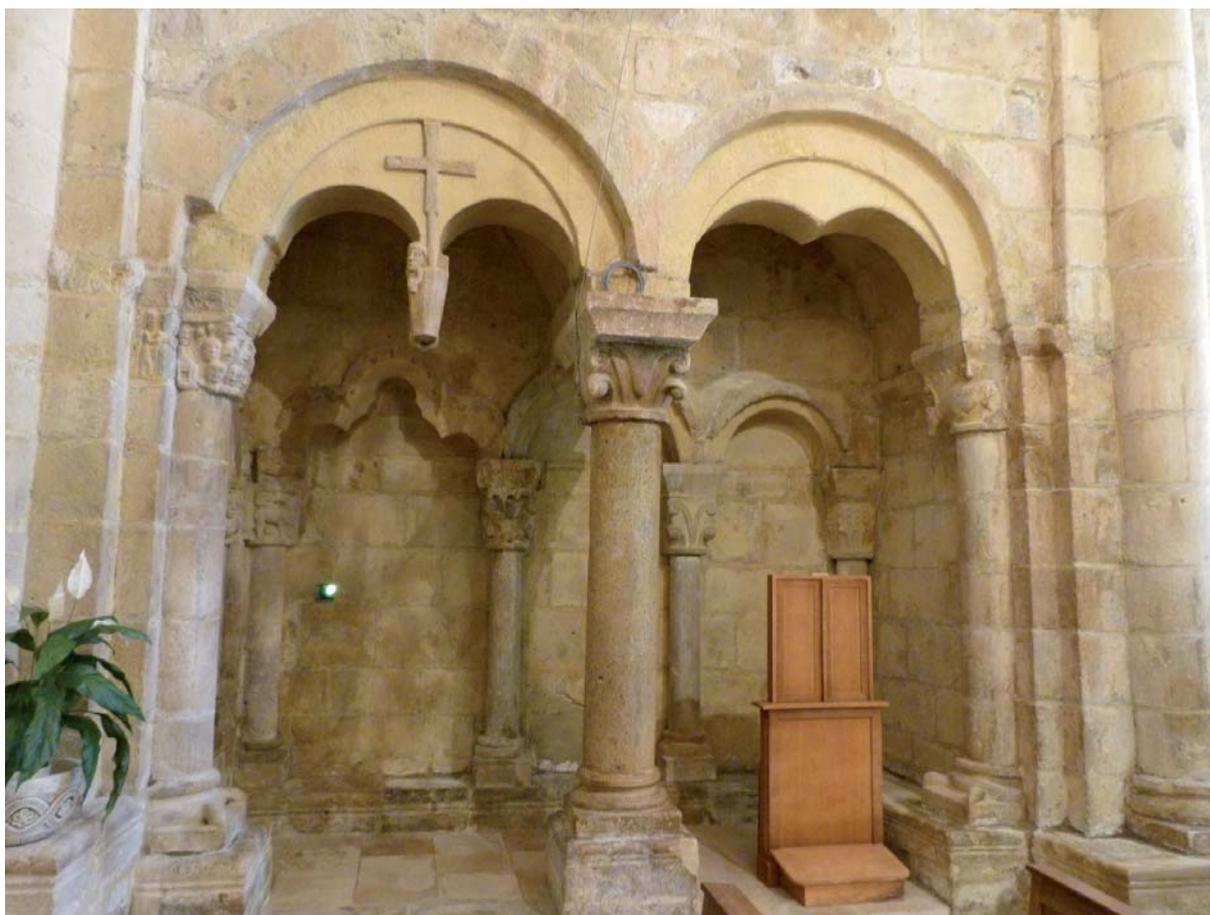
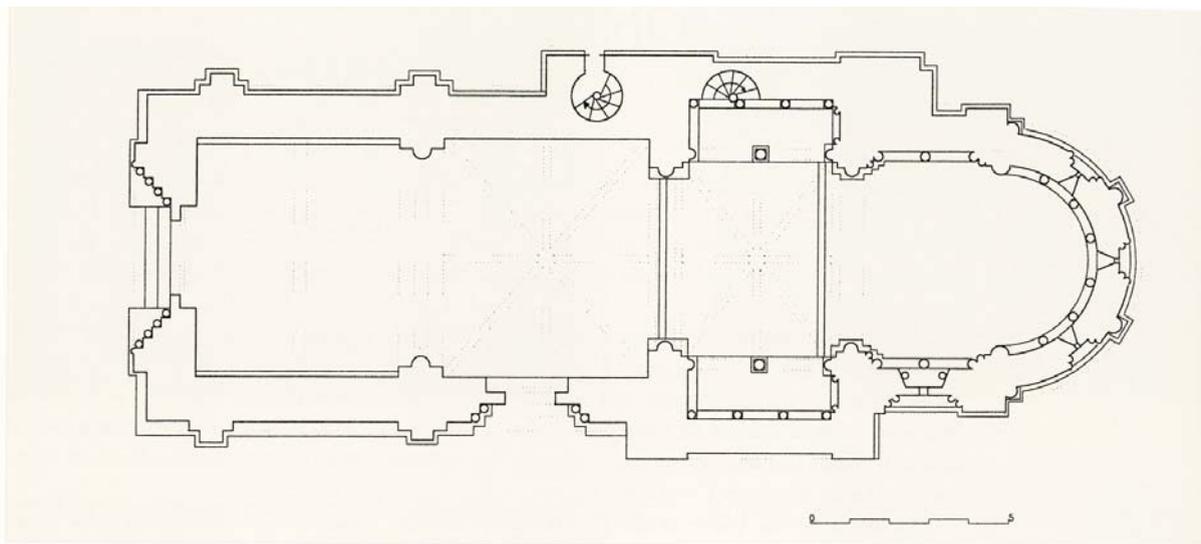


FIG. 21. Santa María de Siones (Burgos), ca. 1200, cruceiro, altar lateral del Evangelio.

Resulta obvio, sin embargo, que en ambos conjuntos se experimenta un tipo de arquitectura muy cercano a los nuevos modelos utilizados, desde la segunda mitad del siglo XII, por las Órdenes Militares, con ejemplos destacados en San Juan de Duero (Soria)³⁸ o San Juan de Portomarín (Lugo) –en el Camino de Santiago-, donde encontramos igualmente iglesias de una sola nave sin cruceiro destacado, cubiertas de bóveda de crucería, altares laterales (fig. 21), torres-escalera que conducen a pasajes de guardia superiores (fig. 7 y 22), así como el uso de óculos y motivos ornamentales orientales. En opinión de Paloma Gómez-Escuredo, esta fuerte presencia sanjuanista en el Valle de Mena vendría justificada porque éste constituía una ruta subsidiaria del Camino de Santiago. Así además de un flujo a través del itinerario marítimo –de ida o vuelta-, relacionado con el desembarco o embarco de peregrinos en los puertos de Pasajes, Bermeo, Portugaleta, Castro-

Urdiales, Laredo, muy cercanos a Mena, existía un antiguo camino de la montaña desde la época de Sancho el Mayor que iba por Valmaseda (Vizcaya), Valle de Mena, Bercedo, Espinosa de los Monteros a Reinosa para después descender por el Pisuerga a Carrión de los Condes. A ello hay que añadir la existencia de un itinerario interior secundario, empleado en momentos de inseguridad, que unían Vitoria con el Valle de Mena: Vitoria-Mendoza-Abornicano-Unza-Santa Marina-Santiago de Tudela-Montiano-Mercadillo-Villasana de Mena.³⁹ En mi opinión, la dedicación hospitalaria y de atención al peregrino de San Lorenzo de Vallejo de Mena se hace explícita en la cuarta arquivolta externa de su portada occidental, donde un grupo de peregrinos se representan caminando, con el bordón, el zurrón y la insignia jacobea.



Planta

Alzado sur

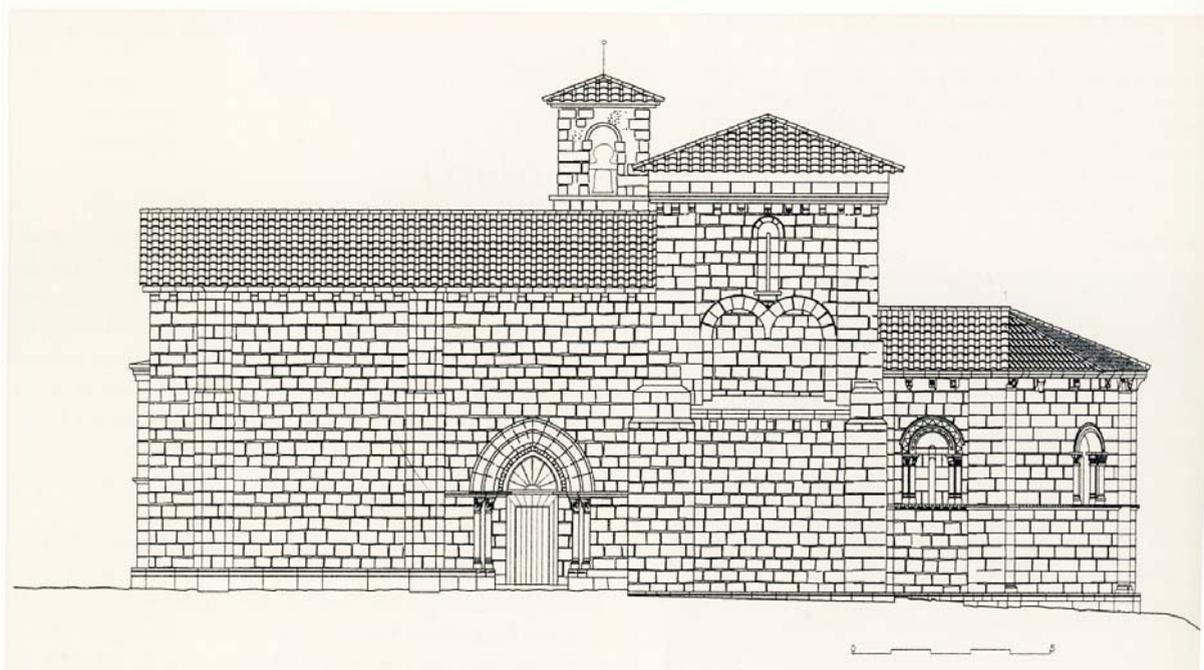


FIG. 22. Santa María de Siones (Burgos), planta y alzado. Fuente: Enciclopedia del Románico de Castilla y León.

Por otra parte, habría que recordar que el marido de Andrequina Pérez, Sancho Pérez de Gamboa-hijo de Pedro Vélaz-, era asimismo nieto del teniente de Treviño, el Conde Vela Ladrón, al que supuestamente podríamos relacionar con la construcción de San Vicentejo de Treviño. Estas vinculaciones familiares y territoriales entre el Valle de Mena y Treviño resultan pues obvias, por lo que de ello podría inferirse que las iglesias de Siones y Vallejo de Mena son una variación “concluida” o “exitosa” del modelo militar que se quiso realizar en Treviño hacia 1162. Ciertos elementos tipológicos, estructurales e incluso litúrgicos compartidos por estos tres edificios apuntan en esta dirección.

3. 1. ¿Altars o credencias?

Uno de los elementos arquitectónicos que hasta ahora más ha llamado la atención del interior de San Vicentejo es la existencia, a ambos lados del presbiterio, de sendas hornacinas bíforas, profusamente molduradas y/o decoradas. Tradicionalmente se han denominado “credencias”, ya que supuestamente su uso sería el de servir de receptáculos para guardar los utensilios utilizados durante las celebraciones litúrgicas. Lamentablemente éstas no han llegado completas hasta nosotros, pues su refinada estructura de doble vano ciego, de doble rosca, descansaba en su intersección sobre dos columnillas, las cuales fueron sustraídas hace años⁴⁰. No obstante, resulta obvio que la doble hornacina de la Epístola presenta una decoración y estructura más compleja que la del Evangelio. Así en la primera (sur) (fig. 23), cada vano consta de tres arquivoltas ornamentadas con variados elementos vegetales, apoyadas sobre columnillas laterales y jambas con decoración en zig-zag, sobre una planta de doble sección circular y una pared cierre en cuya parte superior se



FIG. 23. San Vicentejo de Treviño (Burgos), presbiterio, altar de la Epístola

abren dos óculos en forma de rosetón. Por el contrario, en la segunda “credencia” (norte) (fig. 24), cada vano presenta una sencilla estructura de sólo dos arquivoltas, de las que únicamente se anima la externa a través de una sencilla moldura ribeteada, descansando toda ella sobre una planta de sección cuadrangular con una pared plana y ciega de fondo. La actual estructura desnuda de la “credencia” de la Epístola recuerda, con su cierre en pico, a las ventanas geminadas con un pilar central de sección triangular de la capilla de San Pedro de Santo Domingo de la Calzada (fig. 25)⁴¹, es decir, a la parte más antigua y original del monumento calceatense, y por lo tanto contemporánea al proyecto de Treviño.



FIG. 24. San Vicentejo de Treviño (Burgos), presbiterio, altar del Evangelio.

No obstante, habría que preguntarse hasta qué punto los nichos dobles de San Vicentejo son realmente “credencias” y no responderían más bien a la función de “altares laterales”. De hecho, éstos eran entonces habituales en las iglesias de la Orden de San Juan de Jerusalén en la Península, como muestran los ejemplos monumentales de Juan de Duero (Soria) y San Juan de Portomarín (Lugo) —donde presentan una estructura de baldaquino en la zona del presbiterio—, o el original y decorado “crucero” de Santa María de Siones (Burgos) (fig. 21). Esta multiplicidad de *altaria minora*, que a veces podían aunar, como posiblemente en Treviño, la función de altar y credencia, es habitual en toda Europa a partir de la segunda mitad del siglo XII⁴².

Para mí el argumento disuasorio de esta función cultural en San Vicentejo estaría precisamente en la placa con inscripciones situada en la “credencia” sur, donde se lee el nombre de seis santos (Fig. 26):

“PETRVS/ ANDREAS/ TOMAS/ VINC (E) NCI (VS)/ PAN-
TAL (E) ONI,/ MARIN/A”



FIG. 25. Catedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja), girola, capilla de San Pedro.



Foto 26bis. Martirio de Santa Marina. Biblia de Pamplona, 1197 (Biblioteca Municipal de Amiens, Ms. 108).



FIG. 26. San Vicentejo de Treviño (Burgos), presbiterio, altar de la Epístola, lado oriental, inscripción.

Aunque Iñiguez Almech quiso proponer la lectura “MARTIN” en vez de “MARINA”⁴³, resulta obvia la lectura de la santa femenina. Muy posiblemente se trate de la relación de reliquias colocadas en la iglesia en el momento de la consagración –supuestamente en 1162–, tal y como es habi



FIG. 27. San Juan de Marquínez (Álava), interior, presbiterio, “credencia” del Evangelio.

tual en las actas de consagración de las iglesias. Por otra parte, no habría de extrañarnos, dada la colocación de la lápida en el lado derecho del ábside, que esta piedra epigrafiada ocultase un reconditorio de reliquias murado en la pared, como sucede en otros ejemplos hispánicos, como el de la iglesia de los santos Julián y Basilisa de Bagüés (Zaragoza)⁴⁴. Cabría pues la posibilidad de que debajo de la lápida epigrafiada de San Vicentejo se guardase una lipsanoteca que contuviese algún tipo de acta relativa a la consagración del edificio. Desconozco si en las restauraciones precedentes de 1963 y 1984 se hizo algún tipo de sondeo en dicho sentido, ya que su existencia podría resolver definitivamente las incógnitas planteadas sobre la verdadera fecha de su construcción así como de su comitencia. En todo caso, no deja de sorprender que todos los apóstoles y santos mártires relacionados en la inscripción se incluyan en el ciclo hagiográfico figurado de la Biblia de Pamplona (Biblioteca Municipal de Amiens, Ms. 108) (fig 26 bis), un manuscrito realizado por encargo del rey de Navarra, Sancho el Fuerte, a Ferrán Pérez de Funes, quien lo finaliza en 1197⁴⁵. De esta manera, San Vicentejo y la citada Biblia darían testimonio, en la segunda mitad del siglo XII, de los cultos más difundidos en el Reino de Navarra.

Por otra parte, defiendo que estas monumentales credencias no tienen sentido alguno si no eran, en origen, altares laterales. De hecho, si repartimos la relación de advocaciones, nos encontraríamos una credencia sur con doble arco dedicada a los apóstoles Pedro y Andrés (epístola), una lateral norte, dedicada a santos menores, Pantaleón y Marina, y un altar central dedicado al titular del templo Vicente y al apóstol santo Tomás. En mi opinión, la lista de reliquias no presenta ninguna particularidad salvo la cita a San Pantaleón, un santo oriental, al que se le daba culto en San Pantaleón de Losa (Burgos) desde época paleocristiana y cuya iglesia actual, elevada hacia 1207, se vincula igualmente con la promoción de las Órdenes Militares.



FIG. 28. Nuestra Señora del Grado, interior, presbiterio, “credencia” del Evangelio.



FIG. 29. San Vicentejo de Treviño (Burgos), ábside, calle central, registro inferior, graffito con alquerque de doce.



FIG. 30. San Vicentejo de Treviño (Burgos), exterior, muro meridional, graffito con representación del Calvario.

Estos altares dobles de Treviño tuvieron cierto éxito en la arquitectura de su arciprestazgo en el segundo cuarto del siglo XIII, seguramente bajo la promoción de Fortunio, y así los encontramos en San Juan de Marquínez y en Albaina (Nuestra Señora del Granado) (figs. 27-28)⁴⁶, iglesias construidas igualmente con caliza de Ajarte y siguiendo, a grandes rasgos, la planta originaria de San Vicentejo. A finales del siglo XII encontramos una estructura similar en Santa María de Siones (Burgos), cuya función originaria era posiblemente la de ampliar la topografía sagrada del templo –carente de un verdadero transepto- a través de estas hornacinas. No obstante, muy probablemente en su reflejo rural de Marquínez y Albaina, dichas estructuras habrían sido ya realizadas como meras hornacinas decorativas y utilizadas como simples credencias.

3. 2. Los graffiti

Para cerrar el círculo sobre el posible contexto militar u hospitalario de San Vicentejo, me gustaría llamar la atención sobre un aspecto del templo apenas citado en los estudios del edificio. En el perímetro exterior de sus muros se distribuyen varios graffiti, entre los cuales destaca, por su colocación privilegiada en el paño central del ábside, el de un tablero de juego medieval, conocido como el alquerque de doce (Fig. 29). Se trata de un juego de origen mediterráneo, precedente de nuestras “Damas”, pensado para dos jugadores y consistente en un tablero cuadrado de cinco por cinco casillas, entrelazada por diversas líneas o caminos por donde las piezas se desplazan para eliminar –saltando sobre ellas- a las del contrario. De él habla Alfonso XI en su Libro de Ajedrez, Dados y Tablas. Dichos juegos –bien como alquerque del nueve o del doce- fueron muy populares entre los cruzados a Tierra Santa y es muy habitual encontrarlos figurados en iglesias relacionadas con órdenes militares, como es el caso del celebre tablero del alquerque del nueve grabado en el claustro del convento templario del Cristo de Tomar, en Portugal⁴⁷. En Galicia, se han encontrado varios de estos alquerques –del doce y del nueve- en la bancada sur de piedra la Catedral de Ourense (siglo XIII), en este caso posiblemente como juego escolar⁴⁸.

No obstante, en San Vicentejo este tablero se rodea en todo el resto del sillar de gran cantidad de cruces incisas que parecen contemporáneas al tablero. Aunque se nos escapa su significación, la figuración de la cruz adopta una representación más iconográfica en un sillar del muro meridional externo de la nave, situado debajo del óculo, en el que parece evocar la representación del Calvario y, por lo tanto, de Jerusalén (fig. 30).

3.3. La conexión navarra: el ejemplo de Torres del Río

A partir del análisis de todos estos indicios, lo que parecía una simple intuición podría convertirse en una razonable afirmación. De hecho, la arquitectura de Treviño, tal y como señaló en su día Íñiguez Almech, presenta numerosos resabios hospitalarios, templarios y hierosolimitanos, igualmente presentes en algunos monumentos contemporáneos del reino de Navarra⁴⁹, al que el condado de Treviño, pertenecía entonces. Sugereente es, a este respecto, la arquitectura hospitalaria de Cizur Menor, pero sobre todo el Santo Sepulcro de Torres del Río (1160-1170)⁵⁰, de la Orden de los Canónigos del Santo Sepulcro, en pleno Camino de Santiago, donde encontramos concomitancias en detalles estructurales y de diseño del edificio. Me refiero, por ejemplo: a las plantas facetadas, de sección octogonal en Torres del Río y pentagonal en la cabecera de Treviño; a la presencia de arcos apuntados ciegos para dar plasticidad a los paramentos exteriores como enmarque de ventanas; al uso de pilastras semicirculares embebidas en el muro, divididas en tres registros remarcados por medio de cornisas voladas (fig. 31)-; así como a detalles menores en el interior de la cúpula nervada de Torres del Río, tales como los arcos lobulados que enmarcan a las celosías (fig. 32) o las inscripciones con los nombres de los apóstoles –“PETRVS” (fig. 33), “ANDREAS”,

THOMAS⁵¹-, con evidentes puntos de encuentro con San Vicentejo. -.

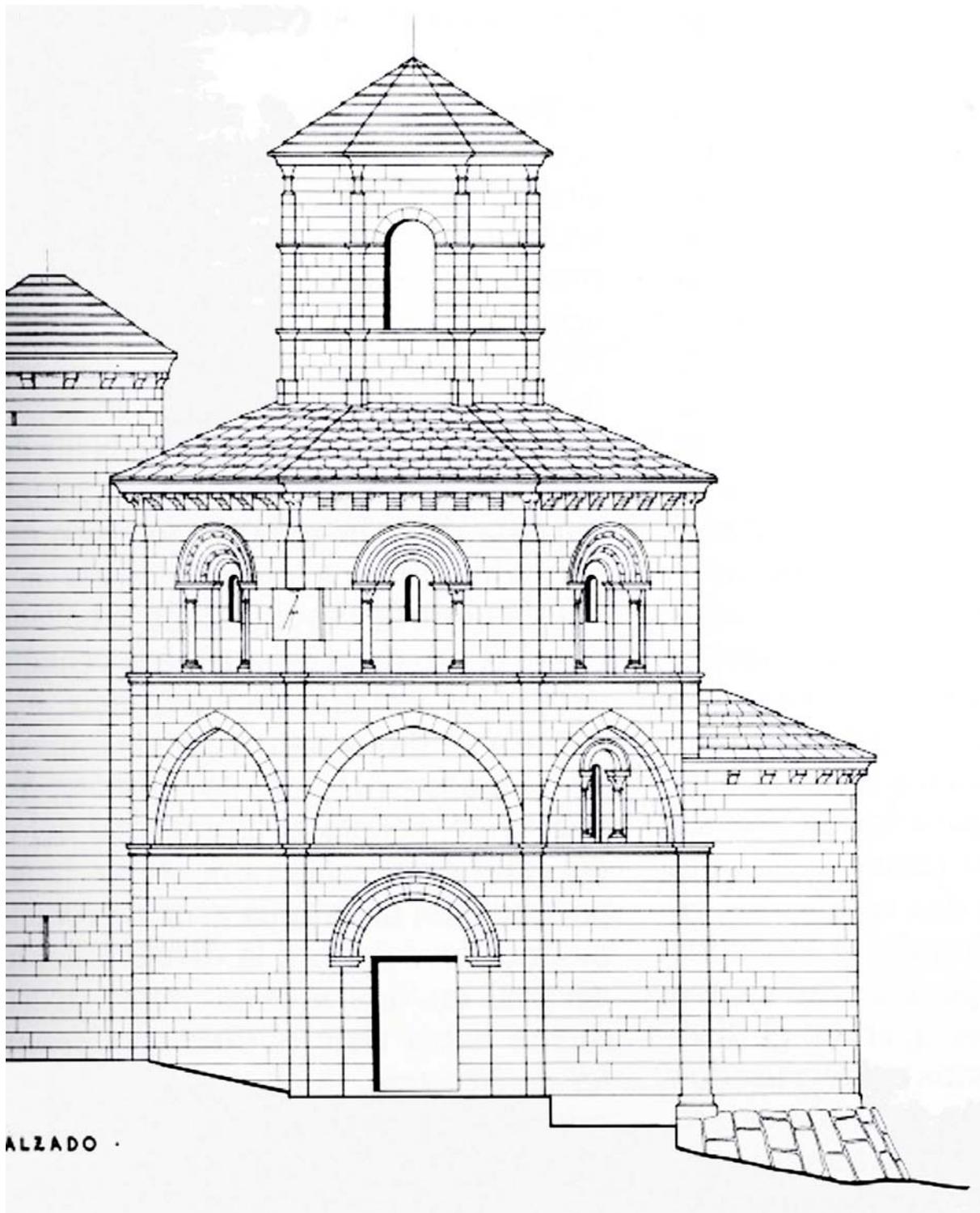


FIG. 31. Santo Sepulcro de Torres del Río (Navarra), ca. 1170, alzado. Fuente: Instituto Príncipe de Viana.

Por último, cabe subrayar que en el proyecto originario de Treviño hubo quizá la intención de elevar una torre circular con escaleras en el ángulo nord-occidental del tramo occidental, a la manera de la existente en Torres del Río (W), Santa María de Siones (N) o San Lorenzo de Vallejo de

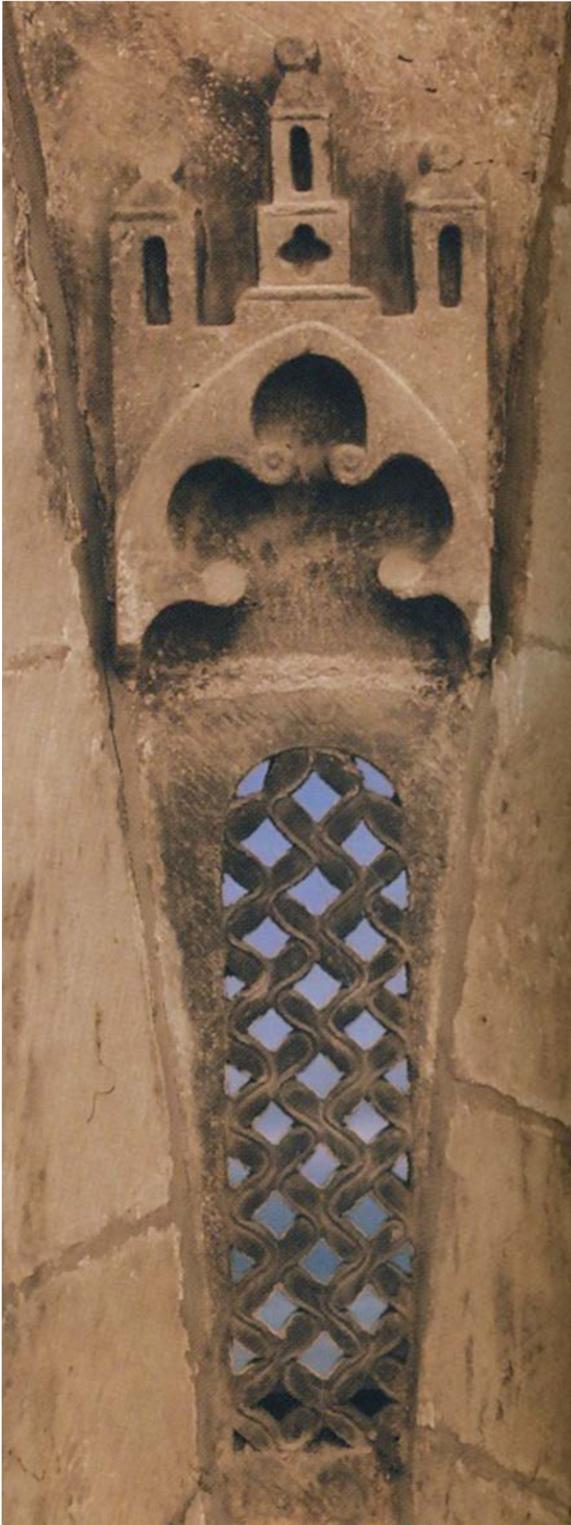


FIG. 32. Santo Sepulcro de Torres del Río (Navarra), celosía interneval.



FIG. 33. Santo Sepulcro de Torres del Río (Navarra), inscripción del nervio de la cúpula: PETRVS.

Mena (S). Allí junto a una puerta tapiada de arco apuntado (fig. 34), en el muro sur existe, en el lado oeste del mismo, un vano cegado, y algo elevado del suelo, con dintel pentagonal en el exterior y sencillo alzado cuadrangular -enmarcado por un arco de medio punto-, en el interior (figs. 35-36). Dicha “ventana” no parece, de hecho, ajustarse a los parámetros de las existentes en el resto del edificio sino más bien responder a un posible acceso truncado a una hipotética torre no construida.



FIG. 34. San Vicentejo de Treviño (Burgos), exterior, muro septentrional, puerta tapiada.



FIG. 35. San Vicente de Treviño (Burgos), exterior, muro septentrional, vano tapiado.



FIG. 36. San Vicentejo de Treviño (Burgos), nave, segundo tramo, muro septentrional, vano tapiado.



FIG. 37. Santa María de Alet (Aude, Languedoc), iglesia abacial, ábside románico, primer cuarto del siglo XII.



FIG. 38. Santa María de Alet (Aude, Languedoc), iglesia abacial, ábside románico, interior, capitel, primer cuarto del siglo X



FIG. 39. San Vicentejo de Treviño (Burgos), ábside, exterior, capitel.

IV. MIRANDO AL LANGUEDOC Y A PROVENZA ¿UN HORIZONTE MEDITERRÁNEO PARA SAN VICENTEJO DE TREVIÑO?

En el proceso de elaboración de esta ponencia he tenido que hacer algunas renunciadas dolorosas. La vieja intuición de una directa conexión de San Vicentejo de Treviño con Ávila y la cripta del Pórtico de la Gloria, obras plenamente activas en la década de 1160, en relación con una tesis borgoñona que aunase los tres edificios, es difícil de sostener. Todas las comparaciones se habían realizado, de manera general, a través de diversos elementos figurativos y compositivos: capiteles corintios antiquizantes, ménsulas figuradas, uso de arcos trilobulados, arcos apuntados y bóvedas de arista. No obstante, todos estos parangones son bastante problemáticos, sobre todo si atendemos a la temprana fecha de San Vicentejo en 1162, pues ello nos permite invertir la ecuación sobre la que se habían fundamentado las supuestas dependencias borgoñonas de Treviño con respecto a Ávila y Compostela. De hecho, Treviño habría sido así un adelantado del tardorrománico hispánico, un laboratorio de formas nuevas, pero no en el sentido que se ha querido defender hasta ahora.



Fig. 40. Saint-Gilles-du-Gard (Languedoc) , interior de las naves, capitel.



FIG. 41. Santa María de Alet (Aude, Languedoc), iglesia abacial, ábside románico, interior, nichos con rosetas, primer cuarto del siglo XII.



FIG. 42. San Vicentejo de Treviño (Burgos), nave, primer pilar, lado sur, capiteles.



FIG. 43. Claustro de la Catedral de St-Trophime d'Arles (Provenza), capitel.



FIG. 44. San Vicentejo de Treviño (Burgos), nave, primer pilar, norte.



FIG. 45. Sainte-Jalle, interior (Provenza).

Para mí, las novedades de Treviño tuvieron que fundamentarse en tres fenómenos: la experiencia de la cantera de Ajarte, que posiblemente supuso el contacto con Garsión de La Calzada; el conocimiento, a través de una posible comitencia laica condal, de la arquitectura y el espíritu de las órdenes militares; y, finalmente, el acceso a un arte clasicizante cuya matriz estaría no en Borgoña, como se ha defendido hasta ahora, sino en tierras de Occitania, el cual vendría facilitado por posesiones y las relaciones que la Casa de Barcelona, integrada en la Corona de Aragón, tenía con Provenza desde el casamiento de Ramon Berenguer III con Dolça de Provenza en 1112. Precisamente en 1162, Ramon Berenguer III de Provenza, sobrino de Ramon Berenguer IV de Barcelona, se convertirá en uno de los tutores del joven Alfonso el Casto de Aragón, pasando a este último las posesiones de aquel a su muerte en 1166.



FIG. 46. San Vicentejo de Treviño (Burgos), ábside, exterior, calle central, capitel con pareja desnuda.



FIG. 47. San Vicentejo de Treviño (Burgos), ábside, exterior, calle central, moldura con relieve de pareja vestida.



FIG. 48. Sainte-Jalle (Provenza), portal occidental, capitel.



Fig. 49. Saint-Restitut (Provenza), torre, lado sur, friso: metopas de Géminis, relieve muy desgastado, y Cáncer.



Fig. 50. San Vicentejo de Treviño (Burgos), ábside, interior, cornisa, metopa ménsula n° 7



FIG. 51. Santa María de Alet (Aude, Languedoc), iglesia abacial, ábside románico, interior, cornisa de ménsulas, primer cuarto del siglo XII



FIG. 52. San Vicentejo de Treviño (Burgos), ábside, interior, cornisa, ménsula nº 19 : Leviatán.

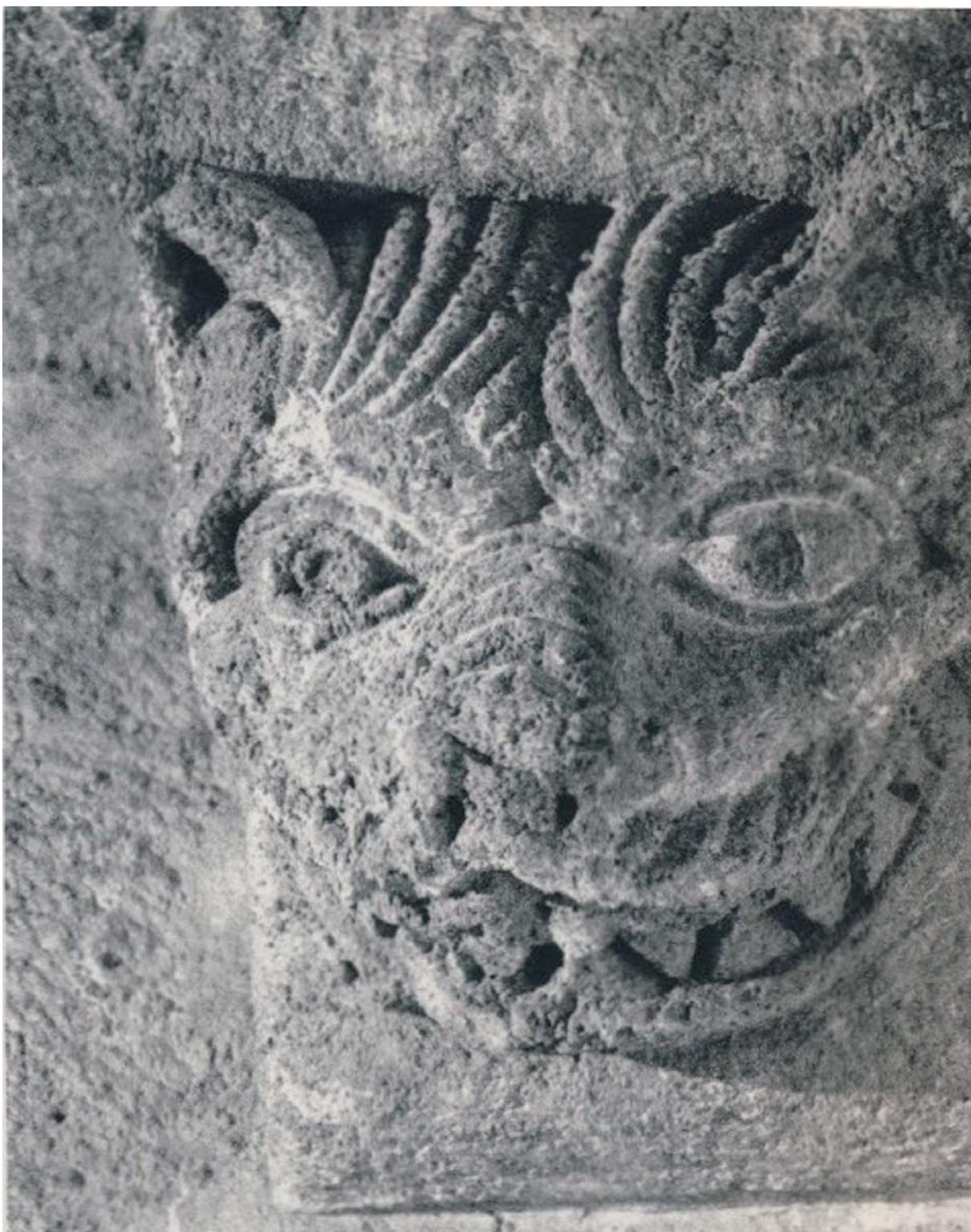


FIG. 53. Monasterio de Ganagobie (Provenza), claustro, ménsula.

Afortunadamente este nuevo parámetro en la comprensión de la eclosión del tardorrománico de los reinos peninsulares ha empezado a calar en la historiografía hispánica más reciente desplazando a otros paradigmas. Laura Bartolomé ha defendido la irradiación e impacto del modelo provenzal para interpretar la renovación de la escultura catalana del último tercio del siglo XII, centrándose en los casos de la iglesia de Sant Pere de Besalú (Girona)⁵² o en el polémico “Maestro del Tímpano de Cabestany”, para el cual localizamos su horizonte formativo en Toscana. Por su

parte, J. L. Lloret ha abierto un nuevo campo de estudio en la escultura románica aragonesa al llamar la atención sobre el trasvase de temas “catalano-occitanos” que se constata en ella en tiempos del obispo de Zaragoza, de origen catalán, Pedro Torroja (1152-1188) ⁵³.

A partir de estos nuevos paradigmas de análisis –la irradiación e impacto del modelo provenzal– me propongo entender mejor las “originalidades” de San Vicentejo de Treviño. Así su singular ábside poligonal columnado, rematado por una gran cornisa volada, que caracteriza la arquitectura de San Vicentejo podría ser una evocación de algunas cabeceras de sabor claramente antiquizante en la costa de Languedoc, como las de Santa María de Alet (Aude) (fig. 37) – fechada en el primer cuarto del siglo XII– y de Saint-Jacques de Béziers (Hérault)⁵⁴. Por otra parte, es precisamente en Alet (figs.38-39) así como en la arquitectura provenzal y su área de influencia más directa, como la abacial de Sant-Gilles-du-Gard o la catedral de St. Trophime d’Arles, de la segunda mitad del siglo XII, donde encontramos igualmente ese uso tan característico de óculos, rosetas (fig. 40) y capiteles corintios absolutamente antiquizantes (fig. 41). Estos últimos se distinguen ade-



FIG. 54. Basílica de Estíbaliz (Álava), ábside central, exterior, canecillo: el Asno con la lira.

más, como en Treviño (fig. 42), por el abuso del empleo del trépano *all'antica* así como por la inclusión del motivo clásico del mascarón substituyendo al rosetón en el ábaco –arquivolta del portal occidental de Saint-Paul-Trois-Chateaux, capiteles del claustro de St-Trophime d'Arles (fig. 43)- en un modo absolutamente ignorado en Borgoña, pero que también encontramos en un capitel de la jamba derecha *Porta Speciosa* basílica de Estíbaliz⁵⁵. A ello se sumarían otros muchos aspectos “provenzales” del lenguaje de San Vicentejo, como la alternancia de bandas de color en la arquitectura (fig. 44), como en la cabecera de Sainte-Jalle (fig. 45); el gusto por la carnosidad vegetal tanto en los capiteles interiores como exteriores, como en el ábside de Santa María de Alet; la inclusión de motivos propios de las estelas galorromanas, como la pareja vestida y desnuda del exterior de San Vicentejo (figs. 46-47), con paralelos en el portal occidental de Sainte-Jalle o la representación de Géminis en el friso de la torre de Saint-Restitut (figs. 48-49); o la curiosa serie de la cornisa sobre ménsulas cuadrangulares figuradas del interior (fig. 50) –verdaderos *culs-de-lampe*- cuyo clasicismo en la carnosidad decoración vegetal o figuración de mascarones recuerda los de los ábsides de Santa María de Alet (fig. 51) y Saint-Restitut, del claustro de la iglesia abacial de Ganagobie (figs. 52-53) o de la propia fachada de Saint-Trophime d'Arles⁵⁶.



FIG. 55. San Vicentejo de Treviño (Burgos), ábside, interior

Por eso, antes de analizar en detalle las treinta y tres ménsulas figuradas en el interior del ábside de San Vicentejo y su posible significado, me gustaría subrayar todavía la originalidad de su disposición e ubicación interior en relación a ese peculiar horizonte de expectativas mediterráneo. Normalmente en la tradición del románico peninsular, muy influida por las experiencias aquitano-

tolosanas, la decoración marginal se realiza a través de cornisas exteriores con canecillos esculpidos en los cuales la forma del elemento arquitectónico se diluye en una animada figura. Éste es el caso, por ejemplo, del cercano ejemplo del ábside de la basílica de Estíbaliz (Álava), de mediados del siglo XII, donde catorce canecillos muestran, en toda su variedad morfológica, al exterior. Para J. M. González de Zárate, las fuentes de dicha serie figurada están fundamentalmente en la iconografía del Fisiólogo y del Bestiario –Ciervo, Arpía, Erizo, León. Pez, Batracio, Sirena-, en el tópico boeciano del Mundo al Revés –El Asno con la lira (fig. 54)-, así como en el simbolismo bíblico o cristológico, en los casos de Leviatán, Macho Cabrío, heliotropo y aspa o Chi. En opinión del citado autor, se trataría de un verdadero programa iconográfico, cuyo objetivo era conformar una Psicomaquia que mostrase el combate espiritual del alma, en la lucha del Bien contra el Mal⁵⁷. Nada más adecuado para un monasterio como Estíbaliz, recientemente incorporado, desde 1138, a la disciplina cluniacense⁵⁸,

En mi opinión, la divergencia existente en el modo y forma de utilizar esta temática decorativa “marginal” en Estíbaliz y Treviño es ilustrativo de que ambos parten de unos repertorios y un *feedback* distintos. Estíbaliz utiliza alargadas ménsulas de caveto, cuya superficie cóncava es muy adecuada para una figuración más animada y libre; coloca el programa de canes en el exterior, como es usual en toda la tradición hispano-tolosana, poitevina y borgoñona; y, por último, su significación se fundamenta en un proceso acumulativo de temas que acaba por conformar verdaderas series “moralizantes”⁵⁹. Por el contrario, en el caso de Treviño, las ménsulas son cavetos cuadrangulares, con una predilección por temas vegetales o mascarones de raigambre clásica, donde la figuración de una figura de cuerpo entero resulta difícil o al menos problemática. A ello hay que añadir la situación interior del ciclo, para el cual también sólo encontramos parangón en ciertas experiencias provenzales. Así en Saint-Restitut se encuentra un friso animalístico en el cierre interior de la nave, mientras que en esta región es habitual encontrar en torno al altar mosaicos con un amplio repertorio de temas tomados del Fisiólogo y del Bestiario, como en la iglesias abaciales de los prioratos cluniacenses de Ganagobie (Alpes-de-Haute-Provence) y Saint-André-de-Rosans (Hautes-Alpes), realizados hacia 1135⁶⁰. Del mismo modo, en Treviño la serie se circunscribe al perímetro de los altares laterales y central en un intento de adaptar su iconografía a la topografía sagrada de lugar.

V. EL ALTAR, LUGAR DE LA ENCARNACIÓN Y SALVACIÓN: DE LA CAÍDA DEL HOMBRE A LA REDENCIÓN.

Uno de los aspectos más sorprendente de la serie de ménsulas figuradas del espacio del santuario en San Vicentejo es su situación sobre los vanos que iluminan el altar central -tres ventanas (fig. 55)-, así como los de los altares laterales, uno en cada lado, aunque el del norte esté tapiado. A ello hay que sumar la singular alternancia de los temas y motivos de dicha cornisa interior, en la que se suceden constantemente motivos vegetales, rostros humanos, animales mitológicos y reales, en una especie de intento de relato panorámico con ciertos tintes paisajísticos que se aleja de los meros ciclos moralizantes por superposición de temas. Por ello, en Treviño podríamos estar ante una metafórica narración inspirada en la historia de la pareja prototípica, Adán y Eva, y las consecuencias del Pecado Original. Ello explicaría, en mi opinión, la continua comparecencia de rostros masculinos y femeninos, en parejas o separados, en medio de un variado ambiente vegetal y animalístico no ajeno a un significado relacionado con el relato bíblico.



FIG. 56. San Vicentejo de Treviño (Burgos), ábside, interior, cornisa, ménsula nº 13 : Basilisco.



FIG. 57. San Vicentejo de Treviño (Burgos), ábside, interior, cornisa, ménsula nº 14 : Áspid.



FIG. 58. San Vicentejo de Treviño (Burgos), ábside, interior, cornisa, ménsula nº 17 : Grifo.



FIG. 59. San Vicentejo de Treviño (Burgos), ábside, interior, cornisa, ménsula nº 18 : ¿Abeja?.



FIG. 60. San Vicentejo de Treviño (Burgos), ábside, interior, cornisa, ménsula nº 21 : bustos de hombre y mujer (¿Adán y Eva?)

No hay que olvidar que en exterior del ábside se representaba, de manera clara y contundente, en la calle central, en un capitel entrego de la semicolumna sur -a la altura de la cúspide-, una pareja desnuda junto a lo que puede ser un esquemático árbol del Pecado Original (fig. 46). Una figura extiende la mano para acariciar a la otra anticipando así lo que será el desenlace del relato: la Expulsión de Paraíso. Ésta se ejemplifica a través de la representación de esa misma pareja vestida –tras avergonzarse de su desnudez- en la cornisa de la calle central, literalmente “caída” al figu



FIG. 61. San Vicentejo de Treviño (Burgos), ábside, interior, cornisa, ménsula n° 23 : Dios Padre reprendiendo.

rarse apaisada (fig. 47). En el interior tendríamos distintos momentos y comentarios de la historia del Génesis, glosados por el recurso al simbolismo animal y vegetal. Para poder entender el sentido de la secuencia, propongo la siguiente numeración, de izquierda a derecha:

Pared del presbiterio:

1. Rostro humano, joven e imberbe.

Embocadura del ábside (Evangelio):

2. Decoración vegetal de entrelazos
3. Decoración vegetal de entrelazos

Ábside:

4. Flor en forma de hélice o cruz gamada
5. Rostro femenino con toca.
6. Dos figuras mutiladas irreconocibles
7. Roseta abriéndose y girando (fig. 50).
8. Flor abierta
9. Flor en forma de hélice o cruz gamada
10. Dos seres que nacen de una flor
11. Batracio o rana.
12. Dos serpientes entrelazadas
13. Basilisco (fig. 56). Se distingue perfectamente por su pico de gallo, las alas y la larga cola⁶¹
14. Áspid (fig. 57). Se reconoce gracias a su cuerpo de serpiente con alas, patas y larga cola⁶².
15. Grifo. Se aprecia su aspecto de cuadrúpedo con alas y garras de águila⁶³
16. Prácticamente perdido. Irreconocible
17. Grifo (fig. 58). Aunque carece de cabeza, su poderoso cuerpo de cuadrúpedo y sus patas delanteras en posición de caminar, recuerdan al del Grifo de San Pedro de Arlanza (MNAC).
18. Abeja (?) (fig. 59). Se aprecia un insecto de grandes alas y cabeza.
19. Máscara que regurgita tallos (fig. 52). Remite a la iconografía de Leviatán, la Boca del Infierno, como *masque feuillu*⁶⁴.
20. Harpía. Destaca sus rasgos femeninos en un cuerpo alado de ave.
21. Cabezas de hombre y mujer (fig. 60).
22. Flor que se abre y gira
23. Rostro masculino barbado de expresión seria (fig. 61)
24. Rostro angélico rodeado de alas (fig 62).
25. Entrelazo vegetal
26. Hojas que se abren

Embocadura del ábside:

27. Inidentificable

Pared del presbiterio (Epístola):

28. Inidentificable
29. Rostro imberbe
30. Rostro imberbe
31. Hélice o esvástica vegetal
32. Cabeza monstruosas con muecas (*Grimface*)
33. Elemento vegetal



FIG. 62. San Vicentejo de Treviño (Burgos), ábside, interior, cornisa, ménsula nº 20 : rostro angélico del Querubín (¿Puertas de Edén?).

De esta manera, la sencilla secuencia de ménsulas de San Vicentejo compondrían un variado discurso sobre los orígenes de la humanidad, centrado en la historia de Adán y Eva, rico en glosas, como se constata en otros ejemplos del Románico peninsular, como la primitiva *porta francigena* de

la Catedral de Santiago (1101-1111) o el friso de canes y metopas de San Quirce de Burgos (ca. 1147)⁶⁵. Reconozco que es cierto que, en ningún momento, este singular discurso se hace explícito, pues faltan inscripciones o motivos iconográficos contundentes para distinguir a sus protagonistas. No obstante, la constante figuración de rostros masculinos y femeninos, alternados o en pareja, parece evocarnos el imaginario del relato bíblico, que aparece acompañado además de toda fauna de animales reales y mitológicos cargados de un fuerte simbolismo moral destinados a glorificar las consecuencias del Pecado Original, como sucedía en la Catedral de Compostela o en San Quirce de Burgos.

Así, el relato comenzaría con la figuración de Adán —el joven imberbe de la ménsula 1-, en medio del Paraíso Terrenal —ménsulas vegetales 2-3-4-, que se acompaña de Eva (ménsula 5), para estar después ambos inmersos en la exuberante vegetación del Jardín del Edén (ménsulas 6-10) (fig. 50). Con esta especie de descripción panorámica se referencia, en esos diez primeros relieves, al pasaje en el que Dios “tulit hominem, et posuit in paradiso voluptatis, ut operatur, et custodiret illum” (Gen. 2, 15) así como de la creación de Eva (Gen. 2, 21-24). La cornisa situada sobre las ventanas (ménsulas 11-20) ilustraría las consecuencias que sobre la obra de la creación tuvo el Pecado Original (Gen. 3, 1-7), a través de una relación de animales de los repertorios del Fisiólogo y del Bestiario. De esta manera, se suceden la rana, que vive en las aguas del pecado⁶⁶; las serpientes, el basilisco y el áspid (figs. 56-57), como imágenes del diablo y responsables del engaño; cerrando el discurso, de forma explícita, en las ménsulas 19 y 20, la máscara infernal de Leviatán (fig. 52) y la harpía, que abundan en la condena del género humano.

Como contrapunto cristológico en la serie, entre la segunda y tercera ventana, se sitúan tres ménsulas muy relacionadas con el sacrificio de la eucaristía y, por la tanto, con la promesa de salvación de la humanidad: por una parte, la pareja de grifos, como guardianes celestes (fig. 58), y, por último, la abeja (fig. 59), símbolo de la castidad, que elaboraba la cera del cirio pascual que se encendía el Sábado Santo durante el canto del Exultet para celebrar la resurrección de Cristo y el triunfo sobre la Muerte⁶⁷. Ciertamente el relato adquiere una tonalidad más narrativa entre las ménsulas 21 y 24, donde los protagonistas (21), representados de busto (fig. 60), son reprimidos por Dios Padre (23) (Gen 3, 14-19) —pues es la única figura barbada de la serie sin tintes monstruosos (fig. 61)—, para ser finalmente expulsados del Jardín del Edén, en cuya puerta se representa al querubín alado de la ménsula 24 (fig. 62). Muy posiblemente, el desenlace final se ejecuta en la cornisa de la pared del presbiterio, donde dos rostros imberbes (29-30) se colocan en medio de un ambiente vegetal ante un rostro gesticulante (32), en alusión quizás a la vida de Adán y Eva fuera del Paraíso, o quizás, más improbable, a la historia de Caín y Abel.

Soy consciente que se trata de una lectura de la cornisa que roza la sobreinterpretación ante la falta de epígrafes o motivos iconográficos determinantes. No obstante, algunos indicios como la original mezcla de elementos vegetales, rostros humanos y angélicos y animales moralizantes podrían encuadrarse perfectamente en un discurso glosado del Génesis, como era habitual en el románico peninsular. La topografía sagrada del altar, lugar del sacramento de la Eucaristía, y su peculiar iluminación a través de tres ventanas (fig. 55), alusivas al misterio de la Trinidad⁶⁸, darían sentido a este programa de tintes sermonísticos, en los que el juego de luces y sombras del edificio darían todo su sentido al simbolismo del santuario. El taller escultórico de Treviño, formado en la tradición provenzal, habría adaptado así su repertorio clasicista y enciclopédico de imágenes, acostumbrado a decorar el ámbito del altar, a un discurso narrativo y admonitorio, propio de un sermón. Su discurso figurado, proclive a favorecer el orden en una sociedad en expansión, enlazaría con las preocupaciones de sus gobernantes y comitentes, que tan sólo un año antes, en 1161, habían emitido el fuero de Treviño para favorecer su buen gobierno.

Tras este largo e intrincado paseo por el edificio, volvemos a la cita inicial de J. L. Borges que inauguraba el artículo, en la que nos hablaba de aquel laberinto “tan perplejo y sutil que los varones más prudentes no se aventuraban a entrar, y los que entraban se perdían”. Con dicha metáfora queríamos expresar lo que San Vicentejo de Treviño había representado en la historiografía peninsular. No obstante, el autor argentino resolvía tajante el enigma de su laberinto afirmando que “esa obra era un escándalo, porque la confusión y la maravilla son operaciones propias de Dios y no de los hombres”⁶⁹. San Vicentejo fue, sin embargo, tal y como hemos visto, un logro truncado de hombres de su tiempo, cuya singular búsqueda de la creatividad y la experimentación les llevó a ser tan audaces que su obra quedaría, en parte, incomprensible para nosotros.

* Agradezco tanto a los miembros del comité organizador -Roberto González de Viñaspre y Ricardo Garay-, como al comité científico del I Congreso de Estudios Históricos del Condado de Treviño – compuesto por Ignacio Fernández de Mata (Universidad de Burgos), María Rosario Porres (Universidad del País Vasco), Patxi Salaberri (Universidad Pública de Navarra) y Fernando Tabar (Universidad Complutense de Madrid)-, el encargo expreso que me hicieron para que presentase una ponencia sobre la hermosa ermita de la Purísima Concepción de Treviño, también conocida como San Vicentejo de Treviño. Quiero expresar asimismo mi gratitud al Ayuntamiento de Treviño por todas las facilidades dadas durante la realización de mi investigación. Estoy especialmente en deuda con Agustín Gómez Gómez, por su ayuda en la consulta de la bibliografía sobre el monumento, así como con Ricardo Garay, que en todo momento me ayudó a mejorar mi conocimiento del románico en tierras de Álava y Treviño.

1 IÑIGUEZ ALMECH, I., “Sobre tallas románicas del siglo XII”, *Príncipe de Viana*, 112-113, 1968, pp. 203-207.; PORTILLA, M., Portilla, EGUIA, J. *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria. II Arciprestazgos de Treviño-Albaina y Campezo*, Ed. Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, Vitoria 1968, pp. 123-129; PORTILLA, M. “Arte románico. Raíces y evolución”, *Álava en sus Manos. IV. Románico y el Protogótico en Álava*, Ed. Caja Provincial de Álava. Vitoria, 1983, pp. 41-72, espec. 48; GARCÍA ORTEGA, M. R., “Introducción a la glyptografía y su empleo en la ermita de la Purísima Concepción de San Vicentejo”, *Kultura*, 7, 1984, pp. 9-16; LÓPEZ DE OCÁRIZ, J.J., MARTÍNEZ DE SALINAS, F., “El arte prerrománico y románico en Álava”, *Eusko Ikaskuntza (Artes Plásticas y Monumentales)*, 5, 1988, pp. 317-331, espec. pp. 51-52.

2 GÓMEZ GÓMEZ, A., *El arte románico en Álava, Guipúzcoa y Vizcaya. Perspectivas historiográficas*, Ed. Beitia S.L., Bilbao 1996, pp. 67-71 (con bibliografía exhaustiva sobre el monumento); “La escultura románica en Navarra, Álava y su entorno” *Eusko Ikaskuntza. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, 15, 1996, pp. 79-101, espec. pp. 93-95 (Revisión del Arte Medieval en Eukal Herria); *Rutas Románicas en el País Vasco*, Ed. Encuentro, Madrid, 1998, pp. 111-116; “San Vicentejo de Treviño”, *Enciclopedia del Románico en Castilla y León*. Burgos, III, dir. M. A. García Guinea, J. M. Pérez González, coord., J. M. Rodríguez Montañés, Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, 2009, pp. 2225-2230. Pionero en señalar esos paralelismos compostelanos, en el uso de los arcos trilobulados, había sido J. Pérez Carmona (*Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*, Burgos, 1959, pp. 89 y 209), al que se sumaron los comentarios de M. Portilla (*Catálogo monumental*, p. 191).

3 Las conexiones con San Vicente de Ávila fueron defendidas por J. J. Ocáriz y F. Martínez de Salinas (“El arte prerrománico y románico, p. 52). Por su parte, F. Iñiguez Almech (op. cit., p. 27) señalaba las conexiones entre S. Vicentejo y La Magdalena de Zamora, dejando claro la anterioridad del “bizantinismo” de San Vicentejo y La Calzada con respecto al monumento zamorano.

4 Remito a mis contribuciones: *El Pórtico de la Gloria*, Madrid, 1999, pp. 16-18; “El Maestro Mateo o la unidad de las artes”, *Maestros del románico en el Camino de Santiago*, ed. P. L. Huerta, Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo (Palencia), 2010, pp. 187-239

5 Además del estudio de S. Moralejo, “Esculturas compostelanas del último tercio del siglo XII” (*Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXVIII, 1973, p. 294-310) y los estudios de N. Stratford (“Compostela and Burgundy? Thoughts on the Western Crypt of the Cathedral of Santiago”) y J. D’Emilio (“Tradición local y aportaciones foráneas en la escultura románica tardía: Compostela, Lugo y Carrión”), publicados en las Actas del Simposio Internacional sobre: O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo, Santiago de Compostela 3-8 de outubro de 1988 (Xunta de Galicia, A Coruña, 1991, pp. 53-101), para las más recientes contribuciones sobre la cuestión de la influencia borgoñona en el tardorrománico hispánico, véanse: Hernando Garrido, J. L., *Escultura tardorrománica en el monasterio de Santa María la Real en Aguilar de Campoo (Palencia)*, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo (Palencia), 1995, pp. 106-111; Rico Camps, D., *El Románico de San Vicente de Ávila (Estructuras, imágenes, funciones)*, Seminario de Arte Medieval, Nausíca, 2002, pp. 184-202; Idem, “Los maestros de Carrión de los Condes y San Vicente de Ávila. Reflexiones sobre la decantación hispana de la escultura borgoñona”, *Maestros del románico en el Camino de Santiago*, pp. 119-149. Véase también al respecto: LACOSTE, J., *Les maîtres de la sculpture romane dans l’Espagne du pèlerinage à Compostelle*, Burdeos, 2006, espec. pp. 135-190 y 216-217.

6 Además de la ineludible Tesis Doctoral de H. Pradelier (*La sculpture monumentale à la Catedral Vieja de Salamanque*, Université de Toulouse-Le Mirail, 1978), remito a la reciente revisión de la cuestión por parte de J. L. Hernando Garrido (“La Catedral Vieja de Salamanca: los cimborrios del Duero y la escultura tardorrománica”, *Siete maravillas del románico español*, P. L. Huerta (ed.), Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo (Palencia), 2009, pp. 83-107.

7 De la numerosa bibliografía sobre la notable escultura de la colegiata de Armentia recogida por A. Gómez (El arte románico en Álava, pp. 33-52) quisiera destacar, por la novedad de su modelo interpretativo, la desarrollada por Dulce Ocón a propósito de su adhesión a la incorporación de las recetas del “estilo dinámico” del tardío arte comeno, que la autora adscribe al episcopado de Rodrigo de Cascante (1146-1190) a partir de la inscripción del Tímpano del Cordero –“HVIVUS OPERIS AUCTORES RODERICVS EP (ISCOPVS)”- y, sobre todo coincidiendo con la titulación de este último como “episcopus Armentiensis” desde 1181. Por ello, la autora prefiere datar las esculturas del llamado segundo taller en en las décadas de 1180-1190. Cfr. OCÓN, D., “El tímpano del Cordero de la basílica de Armentia”, La formación de Álava. 650 aniversario del pacto de Arriaga (1332-1982), Congreso de Estudios Históricos, Vitoria, 1982, Vitoria, 1985, vol. 2, pp. 791-799; “La primitiva portada de San Andrés de Armentia (Álava): datos documentales”, Kobie. Serie Bellas Artes, 9, 1992-1993, pp. 167-180; “La recepción de las corrientes artísticas europeas en la escultura monumental en torno al 1200”, El arte español en épocas de transición, IX CEHA, Leon, 1992, pp. 17-26; “La representación de la Anástasis de la basílica de Armentia”, Cuadernos de Arte y e Iconografía, Fundación Universitaria Española, 11, 1993, pp. 192-202; “La arquitectura románica vasca: tipos, modelos y especificidades”, Eusko Ikaskuntza. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales, 15, 1996, pp. 51-78, espec. pp. 69-72 (Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria). Sobre la datación de esta fase de Armentia, incidiendo en su prioridad sobre Estella (1187-1196), véase MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., “La portada de San Miguel de Estella. Estudio iconológico”, Príncipe de Viana, 173, 1984, pp. 439-457, espec. p. 441.

8 Hápax o Hapax legomenon es la expresión que se utiliza para designar una palabra que ha aparecido registrada solamente una vez en un idioma dado. Hápax legómenon (ἁπᾶξ λεγόμενον) proviene del griego ἀπᾶξ (adv.: “una sola vez”) y τὸ λεγόμενον (part. pres. pasivo de λέγειν “decir”); su traducción sería, pues: “lo que se dice una sola vez” o “lo dicho una vez”.

9 La cita completa de F. Íñiguez Almech reza: “Monumento raro y extraño como pocos, traído de fuera por entero, ejemplo importantísimo de la corriente bizantina, que ha de animar nuestro siglo XII” (op. cit., p. 203) .

10 Aunque la mayoría de los autores coinciden en señalar que San Vicentejo “se trata de una obra inacabada, o al menos finalizada sin terminar el ambicioso plan” (Gómez, Rutas románicas, p. 112), ninguno parece decantarse claramente por la idea de dos talleres diferenciados que se defiende aquí.

11 Sobre San Lorenzo de Vallejo del Mena, véase: Gómez-Escuredo, P., Arquitectura y escultura románicas en el Valle del Mena, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura, Salamanca, 1986, pp. 53-75; Rodríguez Montañés, J.M., “San Lorenzo de Vallejo de Mena”, Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Burgos, III, pp. 2089-2108.

12 GÓMEZ, El arte románico en Álava, pp. 71-75; Idem, Rutas románicas, pp. 116-119.

13 BARÁIBAR, F., Rincones artísticos. San Juan de Marquínez y la Concepción de San Vicentejo, Madrid, s.a., p. 10.

14 GÓMEZ, El arte románico en Álava, p. 67.

15 PORTILLA-EGUÍA, op. cit., p. 190; LÓPEZ DE OCÁRIZ, J.J., “El arte románico alavés. La gran floración de las iglesias románicas y la peculiar configuración de la Álava medieval”, en Jornadas congresuales Homenaje a Micaela Portilla Vitoria (21-24 de febrero de 2007, Diputación Foral de Álava, Vitoria, 2007, pp. 132-139, espec. p. 138; OCÓN, “La arquitectura románica vasca”, p. 74.

16 “Miré con todo cuidado y estoy seguro de que jamás las hubo”, dice F. Íñiguez (op. cit., p. 203, n. 54), con respecto a la hipótesis de M. Portilla de que faltaban cifras, y justifica la temprana datación del edificio a partir de su com-

paración con la Catedral de Zamora, Moreruela y La Oliva.

17 HERREROS LOPETEGUI, S., “La génesis de la frontera navarra ante Álava”, en *Vitoria en la Edad Media*, Actas del I Congreso de Estudios Históricos celebrado en Vitoria del 21 al 26 de septiembre de 1981, P. Aróstegui Santiago (ed.), Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, Vitoria-Gasteiz, 1982, pp. 603-610, espec. p. 605; FERNÁNDEZ DE LARREA ROJAS, J. A., “Treviño, la Puebla de Arganzón y Álava en la Edad Media”, en ORTIZ DE ORRUÑO DE LEGARDA, J. M. (ed.), *Informe sobre las vinculaciones históricas, culturales y económicas entre Treviño y Álava*, Diputación Foral de Álava, Vitoria, 2003, pp. 37-53, espec. 42. No hay que olvidar, que unas décadas antes, el 15 de abril de 1179, Sancho VI “el Sabio” de Navarra, en el tratado de paz con Alfonso VIII, el primero se había negado a devolver a los alaveses la “propiedad” de Castellaz (Gasteiz) y Treviño (Ibidem, p. 41 y doc. n° 2, p. 52-51)

18 “Para memoria futura, Don Fortunio de Marquínez, Arcipreste de Treviño, mandó esculpir en esta lápida, que esta villa y su iglesia fue poblada por Don Sancho Rey de Navarra y por el Obispo de Calahorra Don Rodrigo, en el año del Señor 1161 y pasó después al dominio del Rey de Castilla Don Alfonso, en permuta por Miranda, Mendavia, Larraga y otras villas del reino de Navarra que tenía bajo su dominio dicho rey de Castilla el año de 1200. Y finalmente, esta iglesia fue dedicada por Don Aznar, Obispo de Calahorra y la Calzada por las preces del referido arcipreste Fortunio, el año del Señor 1251, en el mes de julio, reinando Don Fernando en Castilla y siendo Prestamero de Treviño Diego López, en honor a San Juan Bautista el segundo domingo del mismo mes de julio. El Obispo de Calahorra Don Aznar consagró esta iglesia y puso en ella las reliquias de los santos mártires Emeterio y Celedonio y concedió cuarenta días de indulgencia a todos los que, en cualquier año, acudan a ella el aniversario de su dedicación a orar por dicho obispo y los bienhechores de esta iglesia.”, Portilla-Eguía, op. cit., pp 217-218.

19 Así se podría interpretar la inclusión en la larga inscripción de Marquínez de un tal “GARSIAS: DE: PANGUA: MAGISTRO: IN: ARMENTIA”, si bien su título tanto podría referirse al maestro de obras (¿arquitecto?) como al maestro-escriva que habría redactado el acta de la inscripción.

20 FERNÁNDEZ DE LARREA, op. cit., doc. n° 3, p. 51. No hay que olvidar que la primera mención al lugar vendría dada por el documento de la Reja de San Millán de 1025 (Ibidem., doc. n° 1, p. 50), en la que se menciona “Guzkiano” –el actual Uzquiano-, y un “Guzkiano de Suso”, que por su situación a dos kilómetros del primero podría ser San Vicentejo, GÓMEZ, *Rutas románicas*, p. 111.

21 FERNÁNDEZ DE LARREA, p. 51; GÓMEZ, *Rutas románicas*, pp. 116-120, 125-127.

22 LOZANO, E., “Maestro innovadores para un escenario singular: la girola de Santo Domingo de la Calzada”, pp. 153-186, espec. pp. 184-186. Sobre el complejo proyecto de la cabecera de La Calzada, véase: BANGO TORVISO, I. G., “La cabecera de la catedral calceatense y la arquitectura hispana de su época”, en I. Bango, J. Yarza, F. Español (eds.), *La cabecera de la Catedral claceatense y el Tardorrománico hispano*, Actas del Simposio de Santo Domingo de La Calzada, 29-31 enero de 1998, Santo Domingo de la Calzada (La Rioja), 2000, pp. 15-150.

23 MORALEJO, S., “Notas para una revisión de la obra de K. J. Conant”, en CONANT, K. J., *Arquitectura románica da Catedral de Santiago de Compostela*, Colexio de Arquitectos de Galicia, Santiago, 1983, pp. 221-236, espec. pp. 226, 229-230. Los arcos polilobulados constituyen un motivo muy extendido en el románico rural gallego en la segunda mitad del siglo XII a partir de los talleres compostelanos, como es el caso de la iglesia de San Pedro de Leis (Muxía, A Coruña) (fig. 16), dependiente del monasterio Compostela de San Paio de Antealtares, donde los encontramos tanto en la ventana del testero como en la fachada, FERRÍN GONZÁLEZ, J. R., *Arquitectura románica en la “Costa da Morte”*. De Fisterra a Cabo Vilán, Diputación Provincial de A Coruña, A Coruña, 1999, pp. 77-83. No obstante, en Treviño el uso de este motivo no parece explicarse por un eco compostelano, ya que éste, como veremos, estaba entonces ampliamente difundido en otros monumentos coetáneos más cercanos a la iglesia en cuestión.

24 Martínez-Torres, L. M., *La Ruta de la Piedra (Camino medieval desde las canteras antiguas de Ajarte hasta la Catedral Vieja de Santa María de Vitoria-Gasteiz)*, Universidad del País Vasco, Vitoria, 2010, pp. 12-13

25 *Ibidem*, p. 14-15.

26 El informe publicado por G. Cuadra Rodríguez a propósito de la restauración de la capilla mayor de Santo Domingo de la Calzada resulta muy parco en este sentido (“Trabajos de restauración realizados en la Catedral de Santo Domingo de la Calzada”, en *La cabecera de la Catedral calceatense*, pp. 493-498.

27 PÉREZ GONZÁLEZ, J. M., *La piedra viajera y la OPA de los mostenses*, Institución Tello Téllez de Meneses, Palencia, 2009, pp. 34.

28 Así lo afirma GÓMEZ, *Rutas románicas*, p. 36-37.

29 GARCÍA FERNÁNDEZ, E., “Clérigos, caballeros, “burgueses” y campesinos en la Alta Edad Media”, en RIVERA, A. (ed.), *Historia de Álava*, Vitoria-Gasteiz, 2003, pp. 113-153, espec. p. 121

30 *Ibidem*, pp. 121-122.

31 CLAVERÍA, C., *Historia de Navarra*, Pamplona, 1979, p. 88; ELIZARI HUARTE, J. F., *Reyes de Navarra*, Pamplona, 1991, p. 250.

32 Todo ello está recogido en Madrid, AHN, códice 595 B (Templarios), f. 166. Véase en FERNÁNDEZ PALOMARES, V., *Álava: los Templarios, los Sanjuanistas, y la vieja toponimia*, Diputación Foral de Álava, Vitoria-Gasteiz, 1984, p. 6.

33 “porque dicha Orden tiene muchas heredades, casas y solares y árboles de traer fruto y no traer fruto en el condado de Trebiño”, Apeo del Condado de Treviño, Madrid, AHN, Órdenes Militares, San Juan de Jerusalén. Lengua de Castilla. Encomiendas. Legajo 37, número 1, año 1574. Transcrito en *Ibidem*, p. 14, 88.

34 OCÓN, “La arquitectura románica vasca”, p. 73.

35 RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, “San Lorenzo de Vallejo de Mena”, p. 2089.

36 DE LOJENDIO, L. M.; RODRÍGUEZ, A. R, *Rutas románicas en Castilla y León*, Madrid, 1996, pp. 166-167. Aparte de que ya en 1181 se menciona a un tal Lupus de Mena, “merinus regis in Castella”, en los documentos relacionados con la Orden de San Juan de Jerusalén, sabemos que San Lorenzo pertenecía a las posesiones dicha Orden en los siglo XVI, como parte de la encomienda de Vallejo en Castilla. En *Las Bienaventuranzas y Fortunas de Lope García de Salazar* se dice que doña Andrequina residía en el Valle del Mena a principios del siglo XIII, GÓMEZ-ESCUREDO, op. cit., p. 54; RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, “San Lorenzo de Vallejo de Mena”, p. 2089.

37 HUERTA, P. L, “Santa Maria de Siones”, *Enciclopedia del Románico en Castilla y León*. Burgos, III, p. 2001-2013.

38 MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., “San Juan de Duero y el Sepulchrum Domini de Jerusalén”, *Siete maravillas del románico español*, Aguilar de Campoo (Palencia), 2009, pp. 111-148.

39 GÓMEZ-ESCUREDO, op. cit., pp. 24-29.

40 Su aspecto originario se conoce gracias a las fotos publicads por BARÁIBAR, (op. cit., p. 14) y LÓPEZ DEL VALLADO, F., (“El románico en Álava”, Geografía del País Vasco-Navarro. Arqueología, Barcelona, s.a., pp. 846-877, espec. p. 865.)

41 BANGO TORVISO, op. cit, p. 54-57, 132-133 figs. 20 y 104.

42 KROESEN, J. E. A., Seitenaltäre in mittelalterlichen Kirchen. Standort-Raum-Liturgie, Schnell-Steiner, Regensburg, 2010, pp. 7-25.

43 IÑIGUEZ ALMECH, op. cit., p. 203.

44 Detrás de la cabeza de Cristo crucificado, durante los trabajos de arranque de las pinturas murales, Ramón Gudiol encontró, en una cavidad excavada y sellada en el muro, una teca de reliquias en cuyo frontis estaban escritos los nombres de seis santos además de una tira de pergamino en el interior con esa misma inscripción abreviada, FERNÁNDEZ SOMOZA, G., Pintura románica en el Poitou, Aragón y Catalunya. La itinerancia de un estilo, Nausicaä, Murcia, 2004, pp. 104-105.

45 FERNÁNDEZ LADRERA, C., MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., MARTÍNEZ DE ÁLAVA, C. J., El arte románico en Navarra, Pamplona, 2005, p. 421. Agradezco a Adeline Rucquoi sus amables indicaciones respecto a la Biblia de Pamplona conservada en Amiens

Nota 46. GÓMEZ, Rutas....

y cambia toda la numeración un número más.

46 GÓMEZ, Rutas románicas en el País Vasco, pp. 116-120.

47 HIDALGO CUÑARRO, J. M., “Los juegos de tableros medievales de la Catedral de Ourense”, Porta da Aira 12, 2008, pp. 107-157, espec. p. 121, figs. 45-46.

48 Ibidem, fig. 21.

49 IÑIGUEZ ALMECH, op. cit., P. 207.

50 FERNÁNDEZ LADRERA, C., MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J., El arte románico en Navarra, Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 2005, pp. 270-277 (1ª ed. 2002); MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., GIL CORNET, L., Torres del Río. Iglesia del Santo Sepulcro, Colección Panorama, Pamplona, 2004.

51 Ibidem, pp. 78-82.

52 BARTOLOMÉ, L., “Ex Provincia in Bisuldunum. El context d’una relació artística entre Sant Pere de Besalú i les canòniques provençals durant el regnat d’Alfons I el Cast (1162-1192)”, Sant Pere de Besalú, 1003-2003. Una Història de l’Art, Besalú, 2003, pp. 29-66; EADEM, Presència i context del Mestre del timpà de Cabestany. La formació de la “traditio classica” d’un taller d’escultura meridional (1160-1200), Universitat de Barcelona, 2010 (Tesis Doctoral).

53 Algunas claves para entender el trasvase de temas “catalano-occitanos” en la escultura románica aragonesa en tiempos del obispo de Zaragoza, de origen catalán, Pedro Torroja (1152-1188) en GARCÍA LLORET, J.L., La escul-

tura románica en Aragón. Representación de santos, artistas y mecenas, ed. Milenio, Lleida, 2008, espec. p. 67-68.

54 Sobre Sainte-Marie d'Alet y Saint-Jacques de Béziers, véase: LABLAUDE, Pierre, « Saint-Jacques de Béziers », Congrès archéologique de France, 108e session, Montpellier, 1950, París, 1951, p. 339-342; DURLIAT, Marcel, « L'art dans les pays de l'Aude », Congrès archéologique de France, 131e session, 1973, Pays de l'Aude, París, 1973, p. 548-571; LEBLANC, Gratién, « L'ancienne cathédrale d'Alet », Congrès archéologique de France, 131e session, 1973, Pays de l'Aude, París, 1973, p. 254-290; ESQUIEU, Yves, « Béziers et la renaissance romane provençale », Provence historique, XXVIII, fasc. 12, 1978, p. 123-147; BONNERY, André, « Sources de la sculpture romane en Languedoc : les églises abbatiales de Caunes et d'Alet », Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa, 24, 1993, p. 79-91; MALLET, Géraldine, « Alet-les-Bains (Aude) ancienne abbaye Sainte-Marie », Le stuc. Visage oublié de l'art médiéval, Christian Sapin (dir.), París, Somogy éditions d'art, Poitiers, Musées de Poitiers, 2004, p. 201-202.

55 Cfr. González de Zárate, J. M., La basílica de Estíbaliz, Ephialte, Vitoria, 2004, pp 75- 81.

56 Remito para ilustrar todos estos ejemplos provenzales a F-M. Rouquette, Provence romane. I. La Provence rohdanienne, La-Pierre-qui-vire (Yonne), 1974, pp. 70-122 (Saint-Paul-Trois-Chateaux), 123-135 (Saint-Restitut), 265-345 (Saint-Trophime d'Arles); G. Barroul, Provence romane. II. La Haute-Provence, La-Pierre-qui-vire (Yonne), 1974 pp. 299-336 (Saint-André de Rosans, Sainte-Jalle).

57 GONZÁLEZ DE ZÁRATE, op. cit., pp. 107-154.

58 Estíbablitz pertenecía desde 1138, por donación de doña María López, al monasterio cluniacense de Santa María de Nájera, Ibidem, pp. 15-17.

59 Sobre la función y significado de decoración marginal en el románico véanse los clásicos: WEIR, A., JERMAN, J., Images of Lust. Sexual Carvings on Medieval Churches, Londres-Nueva York, 1999 (1ª ed. 1986), p. 37; CAMILLE, M., Image of the Edge. The Margins of Medieval Art, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1992; KENAN-KEDAR, N., Marginal Sculpture in Medieval France. Towards the Deciphering of an Enigmatic Pictorial Language, Cambridge University Press, 1995, p. 36; GIANNERINI, P-L, Amour et érotisme dans la sculpture romane, Pau, 2000. Sobre dicha temática en Galicia, véase mi estudio: "A poética das marxes no románico galego: bestiarío, fábulas e mundo ó revés", en CASTIÑEIRAS, M., DÍEZ PLATAS, F., Profano y pagano en el arte gallego, Universidade de Santiago de Compostela, 2003, pp. 293-334 (Semata, 14, 2003) (con amplia bibliografía sobre la cuestión).

60 BARRAL, X., Le décor du pavement au Moyen Âge. Les mosaïques de France et d'Italie, Collection de l'Ecole Française de Rome, 429, École Française de Rome, Roma, 2010, pp. 295-301.

61 "Y dicen otra cosa: que este animal nunca anda de frente al sol, sino vuelto de espalda y contrario a la luz (...) El basilisco representa la figura del diablo, asesino de los humanos.", Fisiólogo, 52, trad. T. García Manzano, C. Calvo Delcán, Editorial Gredos, Madrid, 1999, pp. 221-222.

62 MALAXECHEVERRÍA, I., Bestiario medieval, Ediciones Siruela, Madrid, 1999, pp. 225-229.

63 Ibidem, pp. 138-146.

64 Cfr. BASFORD, K., The Green Man, Cambridge, 1998 (1978), p. 13-14, figs. 20ab; SCHMIDT, G. D., The

Iconography of the Mouth of Hell, Londres, 1995, pp. 35-41, 75, 120.

65 CASTIÑEIRAS, M., "Didacus Gelmirus, patrono de las artes. El largo camino de Compostela, de periferia a centro del Románico", en CASTIÑEIRAS, M. (ed.), Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez, Skira, Milán-Santiago de Compostela, 2010, pp. 32-95, espec. pp. 66-67. ; "La Porta Francigena: una encrucijada en el nacimiento del gran portal románico", Anales de Historia del Arte, 2011, volumen extraordinario 2, pp. 93-122 (Alfonso VI y el arte de su época, eds. J. Martínez de Aguirre y M. Poza Yagüe.) Sobre San Quirce de Burgos, véase: RICO CAMPS, D., Las voces del Románico. Arte y epigrafía en San Quirce de Burgos, Nausicaa, Murcia, 2008.

66 Fisiólogo, trad. cit., p. 183.

67 BARRACANE, G., Gli Exultet della Cattedrale di Bari, Mario Ada Editore, Bari, 1994, pp. 61-63, (Exultet 1, f. 5).

68 Para una lectura simbólica de los distintos elementos de la arquitectura románica y sus fuentes textuales, véase: FERNÁNDEZ PÉREZ, S., San Esteban de Ribas de Miño. Los talleres de filiación mateana, Diputación Provincial de Lugo, Lugo, 2004, p. 44.

69 BORGES, J. L., "Los dos reyes y los dos laberintos", El Aleph, Random House Mondadori, S. A., Barcelona, 2011, p. 169.