

Catedral Vieja de Santa María de la Sede

LA CATEDRAL VIEJA SALMANTINA se yergue sobre la Peña Celestina, punto elevado al sur de la ciudad fortificada medieval, dominando la margen derecha del Tormes, frente al barrio de Puerta del Río que daba acceso a la arcana “Vía de la Plata” (la medieval *Guinea* citada por Julio González), en un sector de propiedad episcopal poblado por francos.

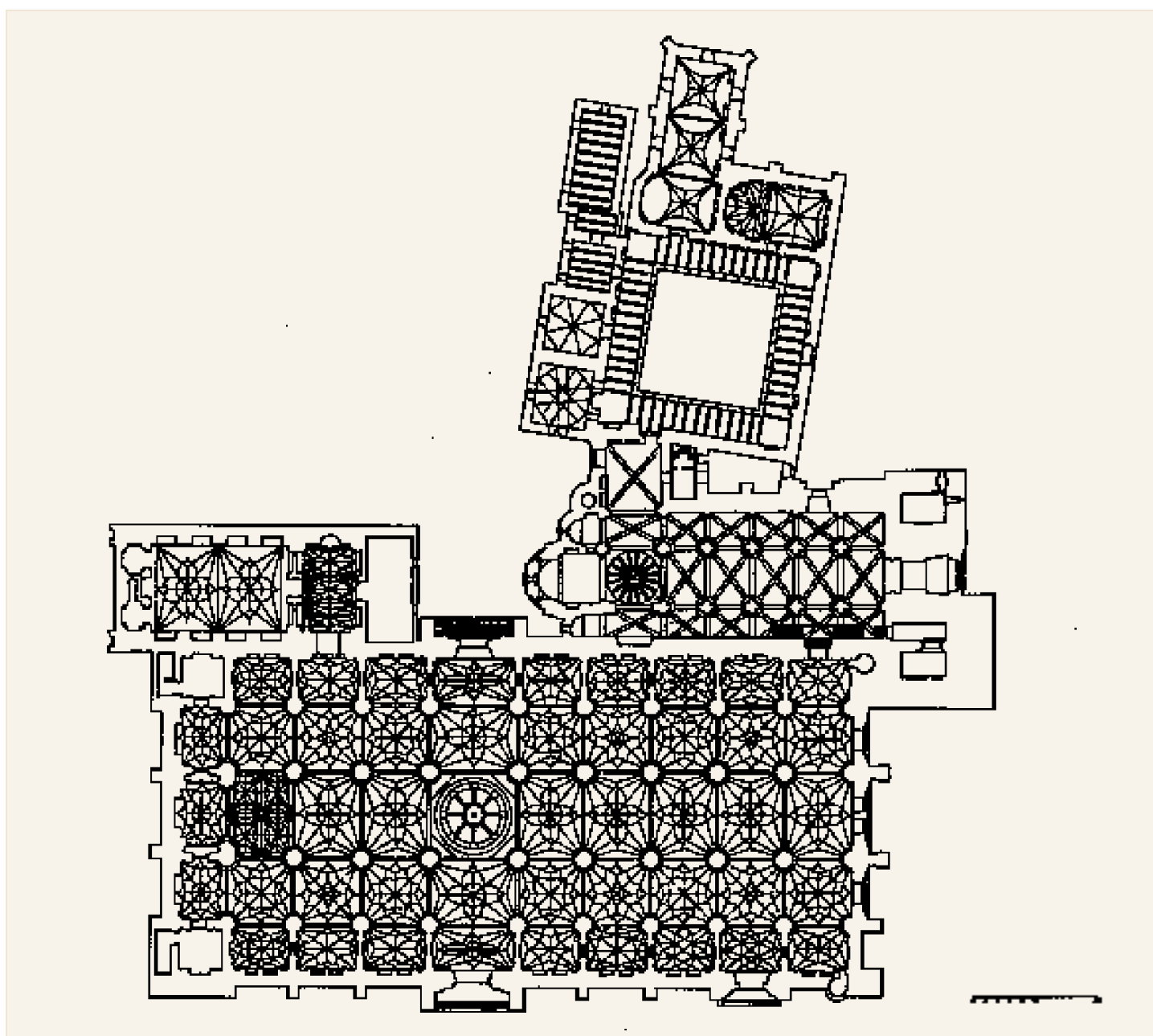
La tantas veces mentada repoblación por parte de Raimundo de Borgoña, yerno de Alfonso VI, permitió asegurar este bastión fronterizo que vigilaba la línea del Tormes y lo que era más importante, la explotación de la inmediata comarca de La Armuña. La plantilla episcopal sirvió de marco jurisdiccional para la reorganización de un territorio desmembrado y escasamente poblado. La catedral se convirtió así en auténtico adalid del desarrollo demográfico y económico experimentado por la ciudad desde el primer tercio del siglo XII.

Señalaba Villar y Macías cómo en 1102 don Ramón de Borgoña y su mujer, la infanta doña Urraca, concedían al obispo don Jerónimo de Périgord –procedente de Valencia– las iglesias y clérigos de Salamanca y Zamora con sus villas, el tercio de todo el censo de Salamanca, aceñas, sernas y pesqueras y el diezmo de todos los frutos para la restauración de la iglesia de Santa María así como del barrio instalado junto a la Puerta del Río. El documento fue confirmado por Alfonso VI (1107), Alfonso VII (1126) y Fernando II (1167). Salamanca contaba entonces con un alcázar y el Azogue Viejo, además de diez parroquias en las que se integraron los diferentes repobladores: castellanos, toresanos, portugueses, bregancianos y francos. Los mozárabes se asentaron extramuros, junto a la ribera del río, y la minoría hebrea bajo el alcázar.

Pero no será hasta el pontificado de Alejandro III (1159-1181) cuando se perfilaron definitivamente los límites del

Las catedrales desde la otra orilla del Tormes





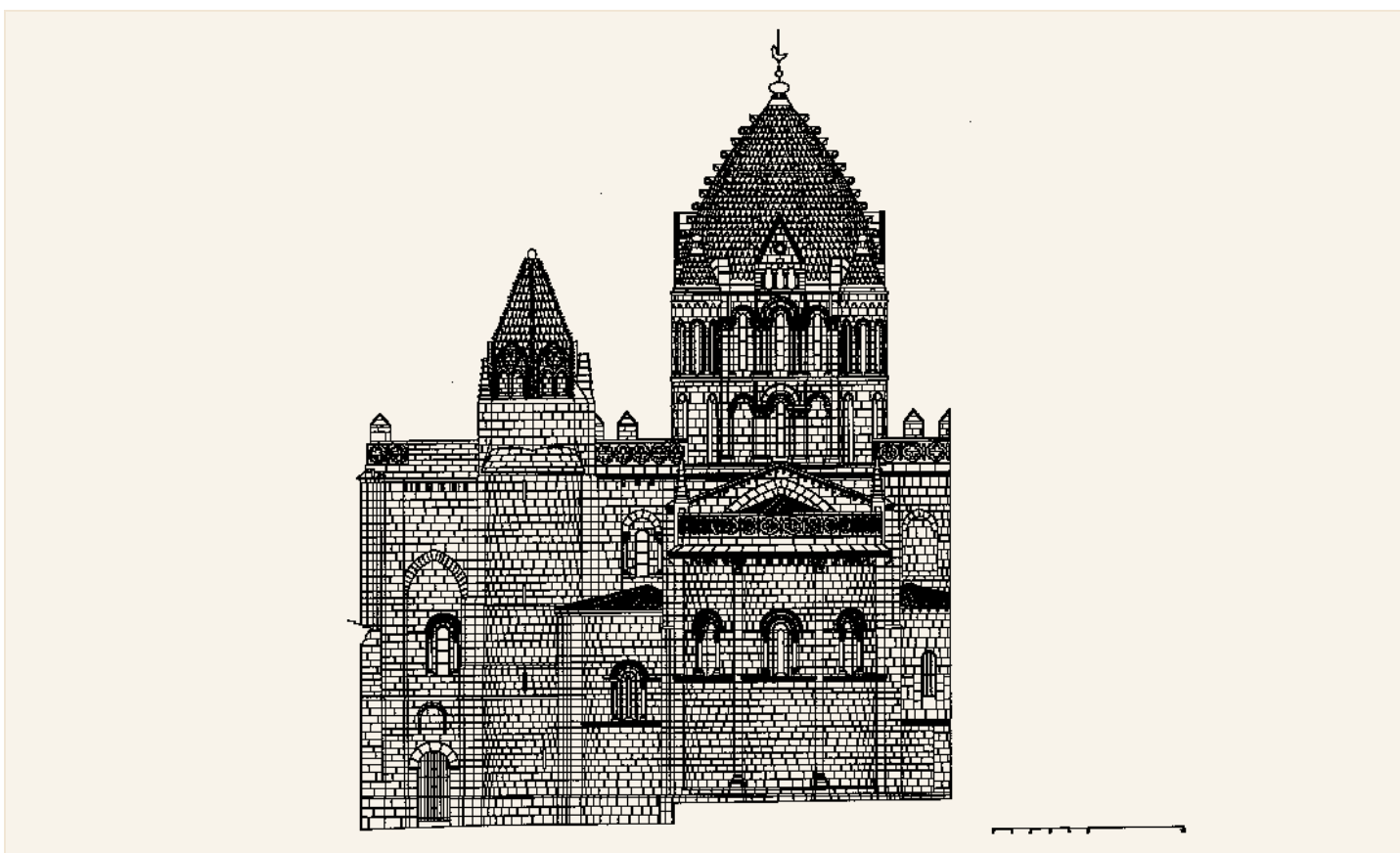
Planta

obispado salmantino, no sin fuertes roces con la lindante sede zamorana. Su proyección natural apuntó hacia occidente y hacia el sur, adquiriendo en 1136 nuevas tierras a los poderosos de Ciudad Rodrigo. El curso repoblador acometido en la Transierra leonesa fue meticulosamente analizado por Julio González.

Parece ser que la catedral románica no se elevó *ex novo*, sino que fue "restaurada" a partir de los restos de un templo primitivo que Julio González sugiere heredado de la primitiva repoblación de Ramiro II. Pero Yolanda Portal considera que tal *restauracionem* se refería más bien a un restable-

cimiento del culto mariano, prácticamente perdido a consecuencia de las incursiones agarenas, aduce además que el pasaje donde se detalla la localización del templo es tan preciso en anotaciones topográficas que difícilmente podía referirse a una iglesia antigua sobre la que levantar la catedral. En cualquier caso no sería completamente descartable pensar en una vieja fundación de cronología visigoda.

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



Alzado este

su favor se registran entre 1133 y 1150, incluyendo los 300 maravedís de Miguel Domínguez, señor de Zaratán (cerca de Ledesma), para una *imaginem de auro et argento super altare Sancte Marie* y otros 200 *ad illo labore Sancte Marie*, así como sus casas para que *morent clericos qui seruiant Deo et altari sancte Mariae* hacia 1150. Un monto de 500 maravedís era sin duda cantidad importantísima y para Yolanda Portal podría considerarse como un verdadero documento público en favor de la fábrica en el momento preciso que empezaron oficialmente los trabajos. El propio Miguel Domínguez estaba emparentado con las familias más acaudaladas de la ciudad, generalmente nobles de origen leonés.

La casi totalidad de autores aluden a la generosa exención que en 1152 hacía Alfonso VII del pecho y servicio a los 25 operarios (no 31 como recogían Quadrado, Villar y Macías y Gómez-Moreno) que por aquel entonces trabajaban en las obras del edificio catedralicio (la donación era ratificada por Fernando II en 1183 y Alfonso IX en 1199), precisamente por los mismos años durante los que también empezaba a elevarse la catedral zamorana (1151-1152). Los primeros impulsos edilicios contaron con una especial promoción regia, interesada por mantener un señorío episcopal que cubriera las diferentes necesidades constructivas, culturales y

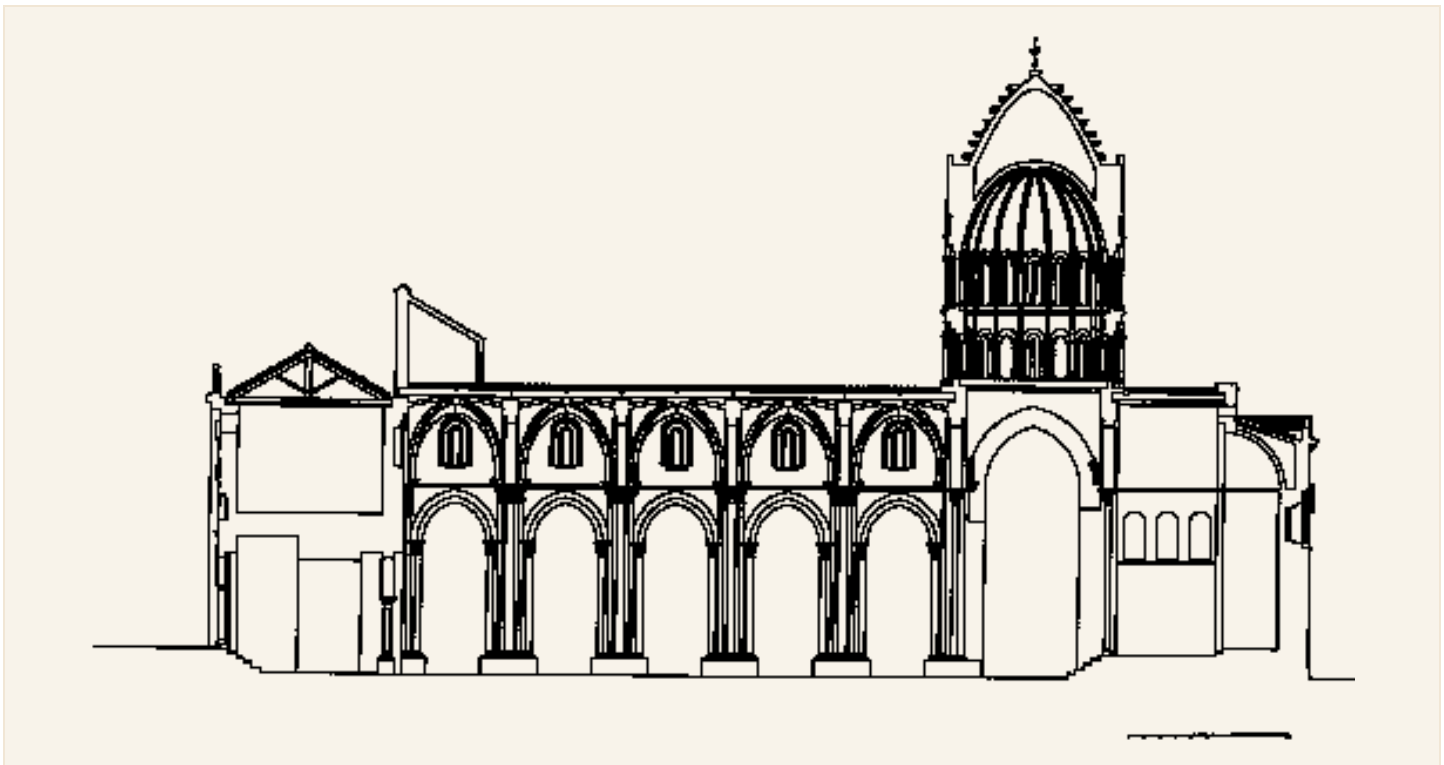
docentes, pero a partir de 1156 el volumen más importante de las donaciones corresponderá ya a la iniciativa privada. Propone Gacto Fernández que tal vez aquellos 25 trabajadores fueran gentes foráneas, presentándose agrupados en un “concejo de obra” sin estatuto propio y que sólo pagaban pechos a la Iglesia. El obispo Berengario conseguía de Alfonso VII, del que en 1136 había sido canciller, un importante favor para asegurar rentas que permitieran la construcción del edificio.

De 1161 data una venta al cabildo por parte de las hermanas María y Marta Martín y sus esposos Simón y Domingo de un *palacium* que lindaba a norte y sur con la canónica y la alberguería de Santa María, a occidente con la calle que bajaba desde los pies de la catedral hasta el río y hacia oriente con el “corral” o corro de los canónigos. Quizá se tratara del espacio que poco después sirvió para replantear el claustro (Julio González) o bien sólo un solar edificado cuyas casas fueron donadas por el rey al cabildo en 1175 (Yolanda Portal). El mismo año de 1161 Blasco Sánchez donaba a la catedral un vaso argénteo para fundir una cruz y un cáliz además de 100 maravedís para la obra de la iglesia y para la ejecución de *un tabula de plata et de auro ad illo altare de Sancta Maria*. En el testamento de María Sánchez “la Perrelecha”



Sección transversal

Sección longitudinal



(1163), se aseguraban tres maravedís para el suministro de la lámpara del altar de Santa María. Ambas noticias demuestran cómo en esa fecha los ábsides de la catedral estaban ya construidos.

El diplomatario catedralicio informa de otra donación del canónigo Vela destinada a la obra de un “ciborio”. Julio González se planteaba si el “ciborio” encargado por el adinerado eclesiástico a un tal Pedro Pérez podía corresponder a la obra de la Torre del Gallo más que a una suntuosa pieza de orfebrería. La hipótesis resulta atractiva por más que el insigne medievalista intentara explicar los supuestos orientalismos de la linterna a partir de los periplos hasta Tierra Santa de ciertos caballeros salmantinos conectados con el canónigo Vela. Pradaliere no era partidario de identificar este “ciborio” con baldaquino alguno destinado al altar y menos aún con la Torre del Gallo; la misma opinión mantenía Yolanda Portal pues con un legado que rondaba sólo los 60 maravedís apenas podría hacerse frente a semejantes trabajos. La autora parece inclinarse por identificar la palabra “ciborio” con una bóveda, perfectamente plausible en 1163, cuando estaba rematada la cabecera y los canteros iban haciendo avanzar los muros hacia occidente.

Pedro Pérez aparece como testigo en documentos de 1164, 1173, 1176 y, específicamente calificado como maestro de obra de Santa María en 1179. Se le rastrea además en otro de 1182 junto al pedrero Pedro Esteban y quizás en 1202 junto a su mujer Illana y sus hijos. ¿Estamos ante el mismo personaje? Julio González recogía el nombre de otros profesionales como *Petro tapiator* (1163 ó 1164), *magister Johannes el pedrero* y *Gundisalvus taiador* (1164). De 1207 data otro diploma suscrito por *Sancius Petri magister operis Sanctae Mariae*, quizá hijo del Pedro citado en 1179. Juicios más comedidos vertidos tras el análisis de otros edificios medievales hispanos (Morera o la Seu Vella de Lleida) se plantean si los tantas veces aludidos maestros de obra fueron

Ventanas del ábside central

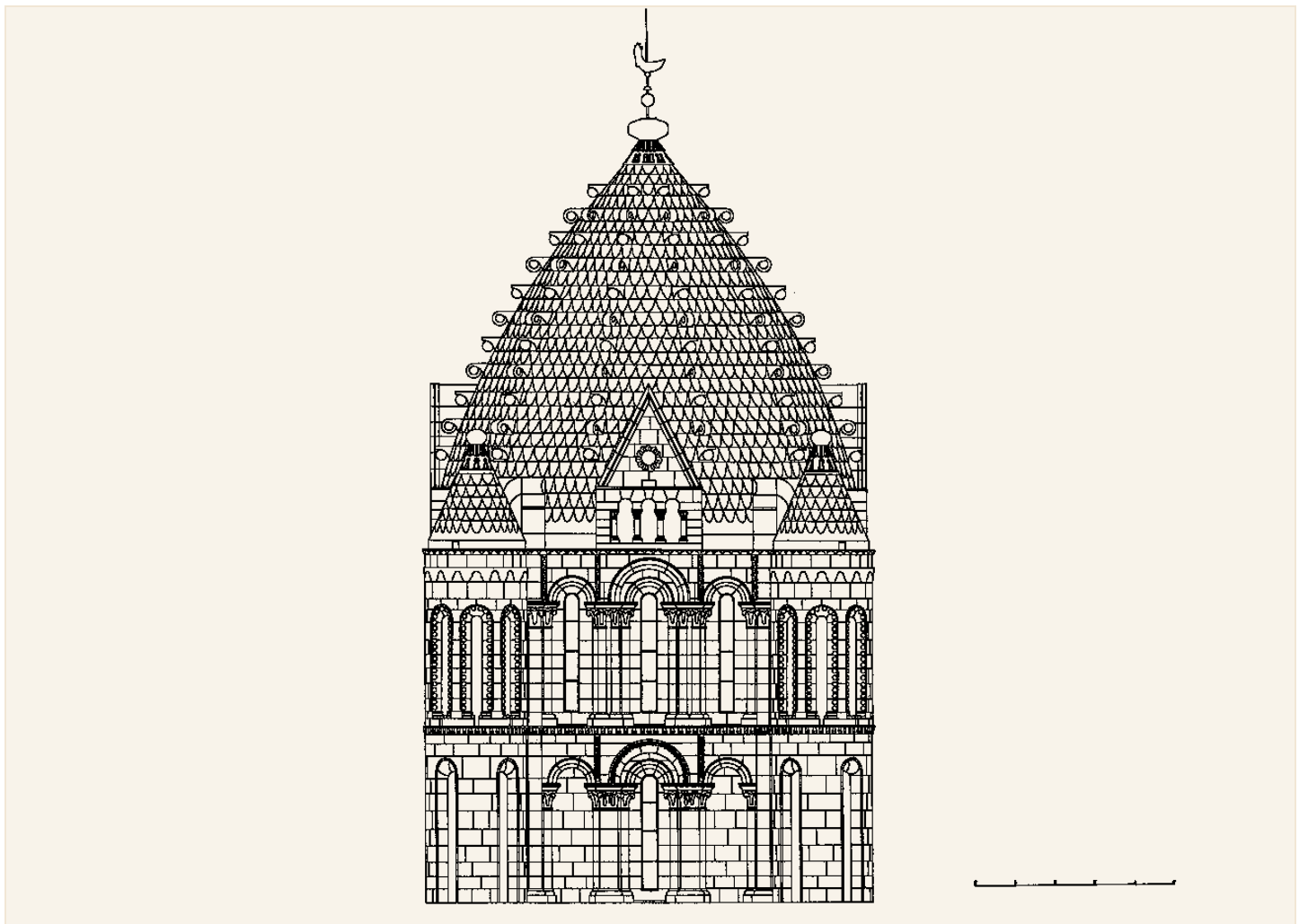


contables o verdaderos arquitectos; ¿no estaremos más bien ante simples administradores? Como hemos visto hasta ahora, los documentos que consignan datos sobre las obras catedralicias son abundantes, pero desengañémonos, su balance es más cuantitativo que cualitativo. Tampoco hemos rastreado más información sobre los posibles artífices que sus escuetos nombres, como grafitos aislados carentes de sentido.

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

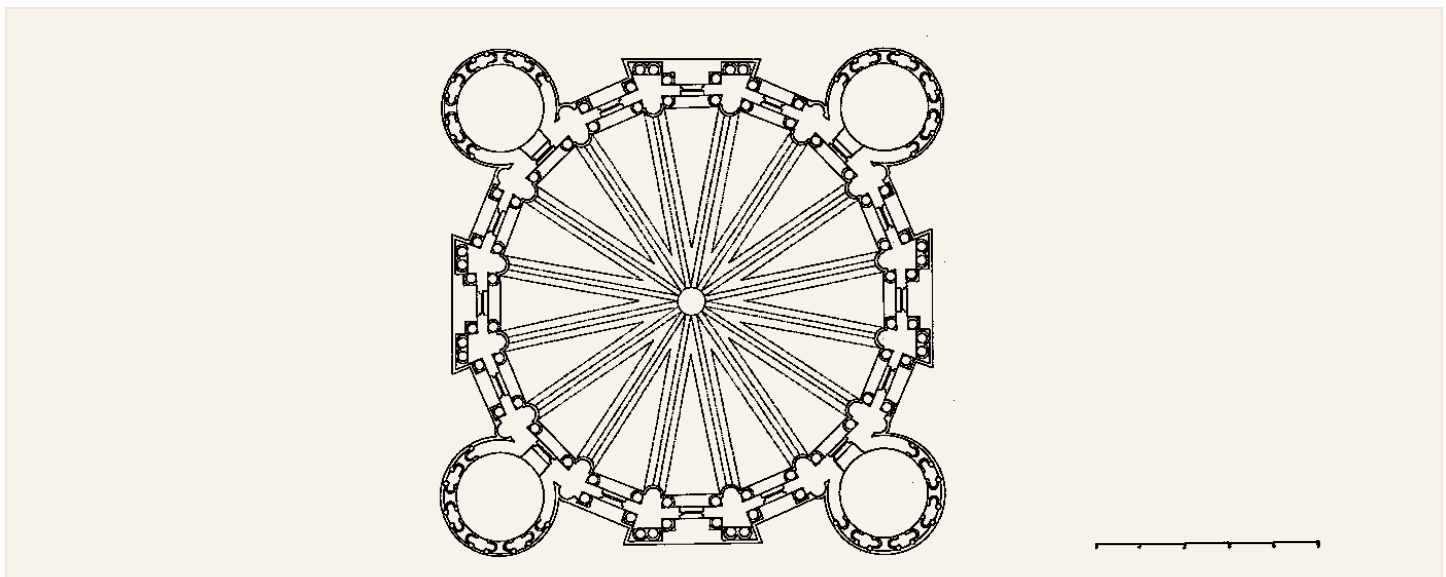
Pero es evidente que la justa imagen de la vieja fábrica catedralicia viene rubricada por la Torre del Gallo, emblemático cimborrio gallonado que se alza sobre el tramo central del crucero, a fin de cuentas faro inconfundible de la topografía urbana de la capital salmantina. Llaguno atribuía la traza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

Desde el hermoso y recoleto Patio Chico podemos contemplar el ábside mayor, de sólida sillería arenisca extraída en las canteras de Villamayor, con algunas reposiciones modernas; posee tres paños separados por semicolumnas adosadas que rematan en capiteles vegetales a la altura de la cornisa. Cada paño está perforado por un vano de medio punto. Horizontalmente aparece recorrido a media altura por una imposta abilletada, idéntica que la cornisa, sostenida por canecillos vegetales de acantos cuyas hojas se vuelven sobre sí mismas acogiendo una baya esférica; sólo en una de las piezas se aprecia una máscara. El piñón que se eleva exteriormente sobre el extremo occidental del presbiterio porta otra serie similar de canecillos. Las ventanas del ábside mayor están abocinadas y decoran sus roscas con billetes y tacos cilíndricos, idénticos a los del interior, arrancando de cimacios lisos con perfiles de listel. Las chambranas son igualmente abilletadas y las cestas presentan motivos vegetales con roleos, grifos afrontados, centauros, máscaras que vomitan tallos por sus bocas y bichas cuyos cuerpos están entrelazados. Por encima de la cornisa se dispuso un antepecho con tetralóbulos tardogóticos calados, prolongado por el cuerpo superior del crucero. En el tramo presbiterial semejante balastrada parte de un gran pináculo piramidal mientras que en los brazos del crucero, la misma aparece cegada y remata en características almenas piramidales de sección muy alargada, visibles también a lo largo del coronamiento de los muros en la nave central.



Alzado de la Torre del Gallo

Planta de la Torre del Gallo





Ventana de la cabecera

La imagen defensiva de la Catedral Vieja salmantina es apabullante, recordándonos la Sé Velha de Coimbra; de hecho, el carisma cuasimilitar de la catedral era ratificado por la crónica de Juan II pues “las bóvedas no estaban cubiertas por enmaderamiento alguno sino por piedras en forma de chapados [a la larga perdidos y sustituidos por teja] y por lo alto con parapetos de los que todavía quedan varias almenas” (Villar y Macías, p. 66). Nada parecía presagiar que tan sólida fortaleza fuera el origen de una escuela catedralicia que a la postre fecundó en la prestigiosa *Universitas Salmanticensis*.

El absidiolo del lado de la epístola posee una distribución muy similar a la capilla mayor aunque carezca de semicolumnas y presente un solo vano central. La cornisa es añadido posterior, del siglo XVI. Presenta una ventana con roscas aboceladas lisas y chambrana abilletada, así como capiteles vegetales a dos niveles trabajados con cierta simplicidad. Adosado al ábside meridional se alza un husillo que permite acceder hasta la flecha superior; el



Interior de la nave mayor

grosor de sus muros va disminuyendo a medida que se eleva en altura y está aspillerado. Del mismo husillo parte una moldura de hojas tripétalas entre roleos que se prolonga por el frente oriental del brazo sur del crucero. El husillo culmina con un cuerpo hemisférico que lo reconvierte en cuadrángulo, rematando en aguja escamada provista de aristones y gabletes góticos en sus cuatro paños, cuya cronología parece algo posterior que la Torre del Gallo. Señalaba Sánchez cómo debió existir otro husillo simétrico, junto al absidiolo norte, que fue engullido y desmantelado al plantear la enorme fábrica de la Catedral Nueva, iniciada en 1513.

El nuevo templo catedralicio –aunque su visión resulte algo tortuosa– respetó el absidiolo del evangelio, la llamada capilla de San Lorenzo. Manteniendo en todo la estructura del colateral sur, se abre al exterior por medio de una ventana románica en esviaje carente de ornamentación escultórica. Su interior está animado con dos impostas que arrancan, una a media altura con tetrapétalas y tripétalas

inscritas en el interior de círculos; y otra de listel en coincidencia con el cimacio del único capitel conservado. En el muro derecho del tramo presbiterial septentrional aparece otra moldura con tetrapétalas inscritas en el interior de círculos. Una puerta de medio punto cegada ornada con arquivolta de motivos ovales entre listeles perlados (muy similar a la del ábside colateral meridional), comunicaba el ábside del evangelio con la capilla mayor.

En realidad, la traza de la Catedral Nueva, reaprovecha el muro septentrional de la fábrica románica, recreándolo y ocultando vanos y parte de los abovedamientos de la nave del evangelio. Puesto que el eje del nuevo edificio no era perfectamente paralelo al del bloque románico, advertimos cómo sus zonas más orientales quedaron más embebidas que las occidentales. Es bien apreciado el curioso juicio de Ceán Bermúdez cuando en sus *Adiciones* al diccionario de Llaguno consideraba opción muy acertada no haber demolido la vieja fábrica "reservándola para sagrario y parroquia". Desde el *Boletín de la Real Academia de San Fernando* sugería Ávalos la digna consideración que tal edificio

Cuerpo de la iglesia



mereció en boca de un erudito como Ceán, no demasiado comprometido con la arquitectura de nuestra Edad Media.

En el interior derecho del tramo presbiterial del absidiolo meridional –la capilla de San Nicolás– apreciamos otra imposta ornada con tetrapétalas y tripétalas inscritas en círculos que, adaptada a la semicolumna del triunfal, se prolonga por todo el brazo del crucero y la nave lateral meridional. Sin duda indicio de que los muros del crucero sur y la nave colateral fueron construidos durante una primera campaña, al menos hasta la altura de las ventanas. La misma moldura ya fue asimilada con lo abulense por Gómez-Moreno pues en San Vicente apreciaba otras muy similares. Aduce Sánchez que las ventanas bajas del brazo sur del crucero son idénticas en cuanto a capiteles y molduras que las absidales. El mismo rosetón abierto en el testero meridional, aunque modificado en el siglo XV, posee cornisa y molduración de ovas características del tránsito entre el siglo XII y el XIII, cuando se planteó la bóveda del crucero. Antes debió utilizar cubierta lúnea (cf. Quadra- do), como se deduce de varias ménsulas salientes que sirvieron para sujetar la primitiva armadura.

En el frente oriental del brazo meridional del crucero aparece una ventana cegada con arquivolta de motivos cilíndricos similar a la existente en el absidiolo sur, otras del mismo brazo abiertas al sur y al oeste y la llamada puerta de Acre (donde muchos notarios despachaban los documentos durante los siglos XII y XIII), rematada en arco de medio punto con molduras de listeles en su arranque. Sobre esta puerta de Acre aparece un arco de descarga que llamó la atención de Gómez-Moreno pues sus dovelas van engarzadas a espiga.

La Catedral Vieja, a la que actualmente penetramos desde la capilla de Pedro Sánchez, a los pies del gran edificio tardogótico, salvando una escalera con meseta central y dos bajantes simétricas, posee cinco tramos separados por gruesos pilares. El primitivo acceso hasta la catedral se efectuaba desde el brazo norte del crucero, salvando un desnivel de tres metros que fue cegado en 1953.

Los potentes soportes son de núcleo cruciforme con semicolumnas adosadas en sus frentes y codillos que, como en Saint-Eutrope de Saintes, parten de un elevado zócalo circular. Las semicolumnas y los esquinales del pilar se corresponden con las arcadas dobladas mientras que las columnillas angulares lo hacen con el arranque de las ojivas. Estas columnillas angulares están ausentes en la cabecera y pilares del crucero. La nave central se cubre con bóvedas de crucería reforzadas mediante gruesas nervaduras cuyos plementos de sección rectangular perfilan doble bocel y escocia intermedia; en las laterales nuevas crucerías de sección hemisférica perfectamente cupuliformes y plementería anular que Gómez-Moreno denominaba bóvedas

Bóvedas de la colateral sur



“vaídas sobre cruceros”, están reforzadas por nervaduras de triple bocel y perfil más o menos triangular.

Los muros exteriores de la nave central sobresalen por encima de las naves laterales y quedan perforados por ventanales rasgados que iluminan el espacio interior. También se cubren con crucerías el tramo norte y los dos meridionales del crucero, siendo idénticos los inmediatos al central, con nervaduras similares a las empleadas en la nave mayor. El tramo más meridional del crucero utiliza curiosos nervios con triple baquetón zigzagueante que arrancan de interesantes estatuas-nervio, presentes también en el tramo colateral, en tres de las pechinas de la cúpula central y en el ángulo noreste del primer tramo de la nave mayor. Los perfiles de *chevrons* aparecen en fustes y jambas de algunos edificios del Saintonge como Rioux y Rétaud. La altiva cúpula del crucero parte de pechinas lisas y plantea dos niveles calados por 32 ventanales rasgados entre semicolumnas adosadas que sirven de apoyo a las nervaduras que refuerzan el casquete hemisférico y coinciden en una brillante clave central.

Pilares de las naves



La tarea de delimitar las fases constructivas de la Catedral Vieja salmantina ha sido una pauta común entre los muchos autores que han analizado el edificio (Gómez-Moreno, Camón Aznar, Julio González, Rodríguez G. de Ceballos, Pradalier, Martínez Frías, J. R. Nieto, A. Casaseca, Valentín Berriochoa y Yolanda Portal), si bien predomina la opinión de datar las primeras obras en torno al 1140-1150 (a partir de 1135 y hasta 1151 siendo obispo don Berengario) o considerar el arranque de éstas hacia 1150, cuando el cabildo de la ciudad episcopal contaba con el suficiente poder económico como para emprender una fábrica de semejante envergadura. Es una labor compleja pues depende exclusivamente del análisis del interior, como corresponde a un edificio cuya contemplación exterior resulta tarea demasiado fragmentaria. Elías Tormo –siguiendo el manuscrito original de Gómez-Moreno– hacía referencia a cuatro arquitectos que se encargaron sucesivamente de la planta, la Torre del Gallo, el claustro (el maestro Pedro) y el remate de las obras (el maestro Juan). Camón Aznar consideraba seis secuencias que iban

Bóvedas de la nave central



desde un primer “maestro de los ábsides” que trazó la planta y levantó los ábsides cubiertos con bóvedas de horno, los muros del presbiterio mayor con arquerías ciegas y sus molduras ajedrezadas (ca. 1140); el “maestro de los pilares” que cerraba el presbiterio con bóveda apuntada y elevaba los pilares más antiguos, acodillados para conseguir soportar unas previstas bóvedas románicas de arista (ca. 1155); y el encargado de ensayar las bóvedas nervadas y cupuliformes angevinas de las naves laterales (ca. 1160-1170). Un cuarto maestro activo en la obra del claustro (ca. 1162-1168) y un quinto que alza las crucerías de la nave mayor, las de los tramos laterales del crucero y la capilla de Talavera (ca. 1180). El sexto maestro será el autor de la “Torre del Gallo” (post. 1180-1200). Para Berriochoa, que a grandes rasgos sigue el trabajo de Pradaliér (y reproduce Daniel Sánchez), se perfilan tres campañas: la de mayor antigüedad, entre 1149 (1152 para Pradaliér) y 1175 correspondiente con los tres ábsides y refuerzo del mayor, muros laterales de las naves hasta la altura de las ventanas y pórtico de entrada. De hecho,

durante la primera fase se alzó todo el perímetro de la planta catedralicia hasta una altura modesta.

En 1175 se iniciaban las obras del claustro, lo cual hizo ralentizar las obras de la iglesia mayor, coincidiendo con el apostolado del obispo Vidal (1176-1198). A pesar de la lentitud, los trabajos incorporan las nuevas corrientes al uso. Mientras que las primeras bóvedas proyectadas para la nave central fueron de cañón (Lampérez) o de aristas (Camón), durante esta segunda etapa se alzaron nuevas cubiertas al estilo Plantagenet, como las que ensayaron en Saint-Maurice de Angers (ca. 1160), pórtico sur del transepto de la catedral de Mans (post. 1158) y tramos occidentales de la catedral de Poitiers (ca. 1170-1190), y que en Salamanca podemos datar en torno a la década del 1190-1200. En los tramos laterales del crucero no se dispuso nada para recibir los arcos diagonales, así es que apoyan sobre repisas en ménsula y monstruosas cabezas sobre las que se alzan estatuas-nervatura reforzando los salmieres. Lo cierto es que desde Lampérez la crítica disociaba con claridad entre una planta inicial “borgoñona” y un sis-

El transepto



Cubiertas del transepto y crucero



tema de cubiertas “aquitano” que el mismo arquitecto identificaba con el estilo Plantagenêt, denominación todavía de curso científico. Por contra, aquella tricéfala calificación de *románico-bizantino-ogival* para la catedral salmantina hará mucho que pasó a ser reliquia historiográfica. Berriochoa y Sánchez consideran que en los brazos del crucero intervinieron dos maestros, uno en los tramos más cercanos a la cúpula y otro para la bóveda más meridional. Con posterioridad al 1195 se cubrieron los tres tramos más occidentales de la nave central; los tramos norte (ahora desa-parecido) y sur del crucero y los dos primeros tramos de las naves laterales.

Respecto de la tercera fase constructiva los mismos autores hacen alusión al maestro de la Torre del Gallo, activo aproximadamente entre 1200 y 1220. Las estatuas-ménsula de las pechinas de la cúpula permiten intuir que la inicial cubierta del crucero debió formularse con arcos diagonales. Sin embargo, la evidencia constructiva nos habla de un planteamiento más moderno, quizá secundado tras la elevación del cimborrio de la catedral

Capitel de la Fuente de la Vida



zamorana. Así, en época del obispo don Gonzalo (1199-1226) se cubre por completo la Torre del Gallo y se rematan las crujiás occidentales del templo. Julio González señalaba que, además del privilegio de los 25 operarios excusados por Fernando II en 1183 y Alfonso IX en 1199, aparecía entre la documentación un *Iohannes Franco* como maestro de obra en 1225 y 1228. Villar y Macías por su parte opinaba –a tenor de la célebre bula del papa Nicolás IV (1289) concediendo indulgencias a cuantos colaboraran económicamente con la empresa– que hacia el último tercio del siglo XIII el templo aún no estaba concluido, pues quienes “FICIERE(n) AIVDORIO ALA OBRA O ALA LVMINARIA AN P(er)DONES DE QVATRO ARCOBISPOS E DE XXIX OBISPOS Q(ve) DAN CADA VNO DELLOS XL DIAS DE PERDON”. Para Garms, la bula referida en la inscripción del pilar de la cabecera, parece una verdadera consagración.

Durante todo el siglo XIV el cabildo estuvo muy necesitado de ingresos para rematar el edificio, tanto como para arrendar todas sus propiedades en el obispado durante cuatro años por 1.300 maravedís en 1313. En 1363 el obispo Alfonso Barasaque fundaba una cofradía y se hacía eco de la urgente necesidad de ayudas y limosnas que permitieran la continuidad de los trabajos. Las zonas afectadas fueron la torre mayor, la derruida capilla claustral de Santa Catalina (hoy museo) y ciertos desperfectos en la Torre del Gallo. De hecho, el excusado de los 25 operarios fue confirmado por la monarquía hasta mediados del siglo XV, aunque desde el siglo XIV “se hacen como mera rutina, sin relación directa con la construcción de la catedral” (Portal Monge, p. 91).

Lambert refería cómo hacia mediados del siglo XII, Zamora y Salamanca –y después Toro y Ciudad Rodrigo– habían iniciado la construcción de grandes iglesias románicas cuya traza reproducía el esquema ensayado en San Isidoro de León y San Vicente de Ávila: tres ábsides precedidos por presbiterio cubierto con bóveda de cañón que se abrían a un crucero saliente cuyos brazos se cubrían con cañón perpendicular al eje del edificio. En la nave central se planteaba un nuevo cañón apuntado cubriendo las laterales con aristas y reservando una cúpula sobre pechinas para el tramo central del crucero, a grandes rasgos coincide pues con lo propuesto por Lampérez. Camón rechazaba este sistema borgoñón de cubiertas, optando con considerar bóvedas de arista en la nave central y también de arista, o bien cupuliformes con plementos, para las laterales. Lo cierto es que la hipotética cúpula sobre pechinas de Salamanca y sus cañones fueron suplantados por nuevos sistemas de cubierta, aquí con señero cimborrio y crucerías cupuliformes cuando el gótico se abría paso en varios edificios punteros de Castilla y León. Para Gómez-Moreno,

las modificaciones en el crucero y la transformación en la cubrición de las naves eran evidentes, si bien se produjeron de manera gradual. A la vista de los cambios de traza sucedidos a lo largo de casi 75 años, Camón Aznar no dudaba en calificar el edificio como “síntesis de la arquitectura del siglo XII”, sin que sus diferentes fases provoquen distorsiones estilísticas, bien al contrario la Catedral Vieja ofrece un resultado compacto, sereno y sobrecogedor.

Delimitar las campañas escultóricas resulta más complejo. Y es que el devenir edilicio –como ocurre en otras construcciones señeras– no siempre encaja perfectamente con los trabajos de aquellos canteros volcados en la ornamentación. Es absolutamente necesario recurrir al sólido estudio de Henri Pradaliér. Un meticuloso análisis que va más allá de lo puramente descriptivo le permite perfilar tres grandes campañas escultóricas, conectando la segunda con alguna de las corrientes de vanguardia que por aquel entonces tuvieron su máximo desarrollo en el sudoeste de Francia. Sin ningún género de dudas, un mejor conocimiento de la escultura catedralicia salmantina, en especial

Capitel vegetal de la nave



la desarrollada en sus tramos occidentales, permitirá comprender mejor la decoración en otros importantes edificios españoles de la segunda mitad del siglo XII.

Es evidente que los capiteles del exterior del ábside mayor (los del interior resultan invisibles por el gran retablo de Nicolás Florentino), los cuatro del absidiolo meridional, los cuatro de las ventanas oriental, meridional y occidental del crucero, dos en el acceso al absidiolo meridional, los visibles en el arco que comunica la misma capilla mayor con el absidiolo sur, los de la portada occidental y la ornamentación de la portada que se abre al claustro resultan los de mayor antigüedad (en total un heteróclito grupo de 40 capiteles fruto del trabajo de diferentes escultores a lo largo de un período de casi veinte años).

En efecto, un airoso caballero entre roleos que parten de las fauces de una máscara, arpías y leones afrontados entre otra máscara que vomita sus correspondientes tallos, un germinal “salvaje” (Caamaño), así como los capiteles con personajes, basiliscos, herbáceas máscaras, arpías y leones y dos primorosos medallones calados de la portada claustral dan las claves para aquilatar un variopinto grupo de escultores –al menos seis– de refinada labra, adepto a los fustes acanalados y las columnas helicoidales que está directamente relacionado con algunos de los escultores que en San Vicente de Ávila, Santiago de Carrión de los Condes y el monasterio de Aguilar de Campoo (Palencia) trataron similares asuntos. La fecha de su actividad rondaría las décadas del 1160-1170. Pero los escultores expertos en motivos vegetales aparecen netamente segregados de los dedicados al bestiaro, si bien frondas, fauna, motivos figurados, recursos técnicos y detalles ornamentales parecen encajar dentro del mismo vocabulario común a otros puntos de la geografía castellano-leonesa. La sintaxis sin embargo, es diferente, pudiendo ejercer su influencia sobre los capiteles de Santa María de la Vega, Santo Tomás Cantuariense de Salamanca, la portada del Obispo de la catedral zamorana y los capiteles orientales del crucero de la colegiata de Toro.

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

Sánchez, siguiendo en todo a Camón, habla del “maestro del crucero” para referirse al autor de las cestas con la escena de Daniel en el foso de los leones y otras que representan un combate entre caballeros, grifos dispuestos sobre un cáliz, leones y temas vegetales. Para Camón fue el

escultor que talló los capiteles más delicados de la catedral. Lo data en torno al 1155 y lo califica como "oriental" por su textura marfileña. Pradalier prefiere hablar de imitadores de los escultores más refinados, aunque sin llegar a superarlos. Los mismos acantos que constituyen el fondo de la cesta ornada con el combate entre caballeros son una versión esquemática de alguno de los modillones de la portada claustral, ofreciendo la fecha de 1165-1170. El mismo estilo preciosista convive con lo que Pradalier denominaba "tendencia a la sobriedad", en una quincena de capiteles de hojas lisas visibles en otros puntos del crucero y cabecera, similares a piezas de Gradefes y la catedral de Santo Domingo de la Calzada, en franco contraste con las cestas de la portada claustral, las del arco que comunica el ábside mayor y el colateral meridional, o los menudados restos del portal occidental que describimos más adelante. En suma un ecléctico taller activo entre 1152 y 1175, carente de un programa iconográfico específico y surtido de canteros –innovadores o simples recreadores– llegados desde destinos muy dispares, peninsulares muchos y sin duda también ultrapirenaicos.

Desde otro punto de vista, Camón hacía alusión a un maestro activo en los capiteles de los dos primeros tramos, donde se desarrollan temas florales de carnosas hojas lobuladas, flores entre vástagos con roleos, acantos espinosos y otros temas zoomórficos, combinando aves afrontadas, arpías entre entrelazos y motivos gastrocefálicos, incluida una cesta con Sansón desquijarando al león junto a una alargada máscara barbada. El mismo Camón relacionaba esta campaña con un *Gundisalvus taiador* que aparece en un documento de 1164. La fecha nos resulta excesivamente temprana. Para Camón, otro escultor –aunque parecería más correcto aplicar la palabra taller– trabajó en los capiteles de los tres últimos tramos, los más occidentales de la iglesia, donde recurre a ricos repertorios florales y acantos rizados, dentro de un estilo más antiquizante que nos recuerda algunas cestas de San Vicente de Ávila y del compostelano Pórtico de la Gloria. Pero sin duda el quinto maestro activo en la catedral salmantina fuera el más peculiar, mostrando especial celo en la talla de las estatuas-nervadura del crucero, ménsulas y mascarones, así como en las cestas figuradas del tramo más occidental donde varios personajes que empuñan bastones combaten contra arpías de anillados pechos. En otros dos capiteles se talla una Anunciación y un ángel portador de una cruz. Siguen en boga los collarinos de ovas que manifiestan cierta continuidad respecto a los escultores precedentes.

Pradalier consideraba que las esculturas de una segunda campaña se repartían entre los capiteles de los ventanales superiores, las estatuas-nervadura, sus ménsulas, capiteles de las naves y claves de bóveda. Si bien sus canteros pueden agruparse en torno a dos corrientes: unos siguen la

estela de los escultores de la primera campaña (ventanales del transepto, capiteles del muro meridional, capiteles y varias ménsulas de los pilares de la nave central, estatuas-nervaduras del tramo más meridional del brazo sur del crucero, dos capiteles del cuarto tramo de la nave del evangelio y otros del tercero de la nave de la epístola) mientras que otros ensayan un estilo completamente novedoso en Salamanca (zonas bajas de los pilares de la nave y abovedamientos de las colaterales).

Los escultores más retardatarios fueron hábiles en la talla de acantos, con frutos granulados en la cimera de las hojas, pero sin apenas asimilar la gramática decorativa de los nuevos maestros, a excepción del astrágalo con ovas en las cestas de la nave mayor. Abundan las grandes hojas de aguas en forma de tulipas, líneas perladas y dobladuras superiores, con cimacios decorados por palmetas semicirculares muy planas (la misma ornamentación en formato de imposta rodea el perímetro del edificio, sobre la línea de los ventanales). En otros casos aparecen dragones alados afrontados. Por encima de las cestas se disponen las ménsulas figuradas (una cabeza de toro, otra de cabra, una bigotuda máscara, las tres vomitando tallos y en clara conexión con el estilo de los modillones de la portada claustral, más dos atlantes y otra máscara lobuna apresando un lanudo cordeiro), inicialmente previstas para recibir unas estatuas-nervadura que –al contrario que en el crucero– nunca llegaron a tallarse. Otro escultor activo en el pilar del tercer tramo de la nave de la epístola recurrirá a los animales fantásticos entre barrocos roleos que también evocan los de la portada claustral. El mismo se encargará de las cuatro estatuas-nervadura que apoyan sobre ménsulas con máscaras en el tramo más meridional del brazo sur del crucero.

Los nuevos maestros de la segunda campaña imponen cambios, tanto estructurales como decorativos, que son ya evidentes en los capiteles del pilar del cuarto tramo de la nave del evangelio. Petrus Petriz desaparece de la documentación a partir de 1182 y hacia 1185-1190 debió llegar un nuevo arquitecto. Surgen entonces rotundas máscaras de amenazadoras fauces (ángulo sudeste del primer tramo en la colateral de la epístola), inestables monstruos y serenas cabezas humanas de globulares párpados, además de las restantes estatuas-nervadura del transepto, pechinas de la cúpula, la huérfana del primer tramo de la nave central (ángulo noreste), sus monstruosas ménsulas y las claves de bóveda en los tramos primero y segundo de la nave colateral meridional. Todo ello en las antípodas del preciosismo de los anteriores maestros. Las vestiduras de las estatuas-nervadura son secas, están dotadas de dobles pliegues y sus personajes mantienen la mirada fija, con paralizantes y penetrantes toques de trépano. Se aprecia un estilo muy similar en la portada occidental de la Abbaye-aux-

Dames de Saintes. Los cimacios y collarinos salmantinos aparecen cuajados de ovas, como en Chinon y Echillais y, junto a éstas, los imponentes *gloutons* muestran claros remedos galos, en la línea de Saint-Ours de Loches, Saint-Pierre de Aulnay, Saintes, Angers y tantos otros testimonios anjevinos, visibles en templos del Berry, Angumois y Poitou.

Las estatuas-nervadura de las pechinas del tramo central del crucero representan tres ángeles trompeteros nimbados, de acaracolados cabellos y característicos ropajes que recuerdan los secos pliegues de otras esculturas en Chadenac, Perignac (Saintonge) y la abadía des Moreaux (Vienne). En los salmeres de los tramos colaterales aparecen santos y un diácono portando libros y un cáliz, un personaje femenino de largos cabellos (quizá una santa), San Miguel alanceando a un dragón que surge de la ménsula sobre la que apoya, un obispo mitrado con casulla y báculo que porta un libro y con la diestra hiere al dragón que ocupa una ménsula a sus pies y Cristo bendiciendo sobre ménsula con león gastrocéfalo (Pradalier). El diácono portando un *ciborium* puede ser San Nicolás, en correspondencia con la advocación de la capilla. Son esculturas que parecen formar parte de un sintético Juicio Final, reservando las figuras definidoras de la malignidad para las ménsulas. Señalaba Pradalier cómo la aplicación de bóvedas cupuliformes y de estatuas-nervadura colocan a la Catedral Vieja salmantina bajo el área de influencia del imperio Plantagenêt, cuya arquitectura y "estatuamania" han sido bien estudiadas por André Mussat y Pierre Héliot. Por otra parte, en ciertas arquivoltas del sudoeste fueron frecuentes las escenas de combate entre virtudes y vicios (p. e. Aulnay y Fénioux), que tal vez fueron el punto de inspiración de los escultores salmantinos. Se desplegaron incluso en formato de estatuas-nervadura, como apreciamos en Angles (Bas-Poitou), si bien en el caso que nos ocupa, la colocación de ménsulas estructuralmente estériles, pudiera estar en relación con las referidas portadas galas, donde las virtudes amilanan y aplastan a los monstruosos vicios que yacen subyugados a sus pies.

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

Camón vinculaba cronológica y estilísticamente estos escultores de los tramos occidentales y de las estatuas-nervadura del crucero con otros dos que trabajaron en el claustro. Tal apreciación –ya apuntada por Gómez-Moreno– no nos resulta del todo ajustada pues veremos cómo los capiteles claustrales tienen una tesitura muy diferente,

propia de escultores que sin duda estaban familiarizados con los maestros de la sala capitular de San Salvador de Oña (Burgos), el segundo taller silense y otras fórmulas compostelanas que ya anunció Pita Andrade.

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

También en el cimborrio participa un maestro distinto. Se especializa en la talla de alargadas cestas vegetales con carnosos acantos lisos que encuentran sus referentes en algunos monasterios cistercienses (quizá Moreruela, Valbuena o Palazuelos, sin llegar a citar ninguno), aunque tampoco queden muy alejados del cimborrio de Zamora y otros más tardíos en la catedral mirobrigense. Tal vez Camón se deslice por el resbaladizo camino de considerar personalidades diferenciadas a lo que sin duda fueron verdaderos talleres. A todas luces, el meticuloso estudio de Pradalier sigue siendo, hoy por hoy, y a pesar de haberse redactado en 1978, el más brillante de cuantos hayan versado sobre la Catedral Vieja. En el mismo se señalaba cómo hacia 1200, o quizá posteriormente, debió alzarse la Torre del Gallo, sector de gran unidad estilística y cuya escultura, desplegada en sus 192 capiteles, posee una sobriedad radical. De hecho, combina sólo cinco tipos de cesta, algunos similares a los tallados en la portada septentrional de Santo Tomás Cantuariense.

Los tres tramos occidentales de la Catedral Vieja presentan pilares cuyos capiteles desarrollan hojas de acantos siguiendo un esquema en friso continuo de claras resonancias góticas que culminará en las clásicas cestas de *crochets* del último pilar de la nave de la epístola. Otros capiteles con acantos del mismo pilar manifiestan tipos carnosos que en algo recuerdan a los de la sala capitular. Las ricas series vegetales de los tramos occidentales presentan largas hojas incurvadas y trepanadas, desarrollos superiores avolutados, en forma de racimos o con hojas tripétalas, anudadas mediante anillos, impostas y collarinos apalmetados y astrágalos con dados y perfiles cóncavos. Las cestas figuradas, con arpías, grifos, hombres armados con garrotes y hachones coinciden con el estilo de las ménsulas superiores, situadas en el arranque de las nervaduras, donde apreciamos un busto real, máscaras femeninas tocadas con cofias, masculinas barbadas y un monstruo gastrocefálico de acaracoladas guedejas. Evidentemente existe un similar ambiente plástico entre los escultores de los últimos tramos de la Catedral Vieja y los activos en los tramos occidentales de la iglesia del monasterio de Aguilar de Campoo (ca. 1209-1222), aunque esta tesitu-

ra se ciña a las cestas vegetales. Pradalier indicaba cómo los mismos escultores de los últimos tramos de la catedral labraron similares piezas en la capilla de Talavera, estancia ya rematada en 1243. En función de esta cronología, sería posible datar los tramos occidentales de la planta catedralicia en torno a los años 1210-1220. Atribuye ciertas claves que cierran los mismos tramos de la nave central (ángeles con filacterias, libros y rosetas) y los capiteles de la Anunciación y San Miguel alanceando al dragón al escultor que talló el sepulcro de la Magdalena de Zamora y otras claves del mismo edificio, cercano al estilo de las célebres claves del pórtico de la Gloria compostelano y del palacio de Gelmírez. Muy acertadamente M. Ruiz Maldonado consideraba que eran obras similares aunque no necesariamente de la misma mano. En el fondo de la cuestión subyace la difusión hacia Benavente, Zamora y Salamanca del románico compostelano más tardío que había intuido Pita Andrade.

A los pies de la catedral estuvo la Puerta del Perdón, modificada en 1680 y, aún posteriormente, tras el terremoto lisboeta de 1755. La portada quedó flanqueada por dos torres, como en Ávila y Compostela, a la derecha la "Torre Mocha", verdadero bastión fortificado con alcaide delegado, desaparecida en 1680 y que sin duda merecía con justicia el apelativo de *fortis salmantina* que acreditaba a la catedral charra. No pocas dotaciones particulares disfrutó este sector pues el obispo don Carlos Guevara afirmaba en 1392 que la torre mayor "ha tiempo que es comenzada, e según la obra que se en ella cada día se fase es menester gran cuantía de maravedis".

A la izquierda se elevaba la Torre de las Campanas, auténtica "chambrana" entre ambas catedrales, de planta cuadrangular y quince metros de altura (de 44 hablaba Gómez-Moreno) sobre la que se alzó la torre actual. Contó con varios niveles separados por cornisas y dos grandes arcos apuntados en dos filas a cada lado (Berriochoa infiere cómo aún se aprecian restos en el muro oriental). Se modificó en 1392 sin que se conserven vestigios de tal intervención. Su valor estratégico también estuvo lejos de toda duda: allí se hizo fuerte el archidiácono Juan Gómez de Anaya frente a Juan II en 1440. Años después, en 1456, el cabildo echaba en cara al obispo Gonzalo de Vivero haber reafortificado la misma para dominar la iglesia y la ciudad. En 1473 su ruina aconsejaba nuevas reparaciones. Hacia el siglo XVI el tercer piso se cubría con una bóveda de terceletes y quizá se recreció con otro nivel rematado por chapitel. Tras el incendio de 1705 y el seísmo de Lisboa se plantearon obras integrales. Hoy acoge un gran cuerpo inferior prismático rematado por un soberbio campanario y una cúpula semiesférica del siglo XVIII.

En la base de la Torre de las Campanas se conserva la capilla de San Martín o del Aceite, fundación que correspondió

al obispo Pedro Pérez (†1262) allí sepultado. Accedemos por un vano adintelado con mochetas vegetales desde el tramo más occidental de la nave del evangelio, de la que resulta sobreelevada por medio de cuatro escalones. Está cubierta con bóveda de cañón apuntado y sus muros muestran un rico elenco de marcas de destajista, coetáneas con la obra de los tramos más occidentales del templo. Carente de iluminación exterior, posee una ventana abocinada en esviaje perforando el muro occidental. La iluminación artificial permite contemplar las pinturas murales que Pruneda disfrutó en 1905 con una lámpara de magnesio. Por encima se halla otra estancia cubierta con similar abovedamiento reforzado con fajón. En el muro oriental de la capilla de San Martín se desplegó un interesante programa pictórico de cronología gótica (1262) firmado por Antón Sánchez de Segovia y otro mural contiguo en el muro norte, de mediados del siglo XIV, donde se pintó un Juicio Final junto al Pantocrátor y el pasaje de la *Etimasía* o del trono vacío. Un arcosolio con el sepulcro policromado del obispo don Rodrigo Díaz (†1339) completa la estancia.

El pórtico occidental se cubre con bóveda de cañón reforzada con fajones muy próximos entre sí; para algún autor, es la zona más antigua del edificio, fruto del primitivo templo que modestamente construyó don Jerónimo en 1102. Aquí se mantiene una pequeña portada románica de la que sólo se aprecian las impostas con hojas tetrapétalas entre entrelazos y una arquivolta de medio punto ornada con rosetas perladas. Pradalier analiza sus capiteles, uno decorado con una escena pugilística y Sansón desquijarando al león y el otro con grifos afrontados. Más que un estilo "retardatorio", copiando obras de fines del siglo XI o inicios del XII, como proponía el crítico francés, creemos que los referentes escultóricos vuelven a apuntar hacia el mismo capitel de la capilla del evangelio y San Vicente de Ávila. Similares grifos se aprecian también en un capitel de la catedral abulense, en el segundo taller silense y en varios templos del foco de Aguilar de Campoo, muy vinculado a la galería porticada de Rebolledo de la Torre (Burgos), que hereda el lenguaje de los grandes escultores de Santiago de Carrión.

Las jambas de entrada de la portada occidental presentan además dos esculturas policromadas con San Gabriel y la Virgen dispuestas bajo doseletes y sobre modernas ménsulas que parecen de fines del XIII, coincidiendo con el desarrollo de la escultura en las grandes canterías burgalesa y leonesa.

Poco antes de 1887 un derrumbe parcial en el campanario de la Catedral Nueva deterioró parte de las bóvedas cercanas al hastial occidental de la seo románica. El mismo año la catedral dúplice recibía la declaración de Monumento Nacional.



La cúpula del crucero

LA TORRE DEL GALLO

Así bautizaron los salmantinos al hermoso cimborrio gallonado que se alza sobre el tramo central del crucero debido a la curiosa veleta de hierro que reproduce el perfil de un gallo. Un hecho que podría ponerse en relación con la simbología cristiana: el indudable valor del ave como vencedora sobre el mundo de la noche y de las tinieblas (vid. Áurea de la Morena Bartolomé, “La torre campanario de la iglesia parroquial de Colmenar Viejo (Madrid)”, *Anales de Historia del Arte*, 1, 1989, pp. 39-71).

La Torre del Gallo posee perfil hemisférico en su interior, extradosándose en forma de casquete gallonado. Una abultada mampostería rellena la bóveda, provocando numerosos problemas de estabilidad y otras tantas documentadas restauraciones que fueron importantes a principios de nuestro siglo.

Al exterior presenta planta cuadrangular a dos niveles, flanqueada por torrecillas angulares circulares y lucernarios o gabletes en la mitad de cada lado. Las torrecillas angulares

se trazaron a dos niveles y se cubrieron con chapiteles cónicos escamados rematados por bola; éstas disponen de cuarenta ventanas rasgadas carentes de molduras, excepto en el nivel superior, donde se amenizan con bolas. Por encima de las torrecillas, el cuerpo cilíndrico está perforado con pequeños vanos lobulados, a modo de columbarios.

También los lucernarios se plantearon a dos niveles con triple ventana en cada uno de ellos, contabilizando un total de 24 vanos. Se rematan con frontón abocelado de piñón simple en cuyo centro se dispone una roseta octopétala sobre triples arquerías ciegas. Las aristas laterales del lucernario poseen puntas de clavo y rosetas mientras que una moldura con arquillos ciegos, a modo de cornisa, recorre perimetralmente la línea de contacto entre el tambor y las cubiertas escamadas de las torrecillas angulares, frontones de los lucernarios y el cimborrio propiamente dicho.

El cimborrio culmina con ocho paños de ímbrices pétreos y canes con bolas o perfiles circulares perforados para las aristas. En la cimera se colocó un cono pétreo y un aplastado remate circular. Señalamos antes cómo los capiteles se

tallaron siguiendo modelos de sabor cisterciense, con carnosas hojas de acanto rematadas por bolas y ábacos con dados cuadrangulares en las esquinas.

En el interior, apoyando sobre las pechinas triangulares de perfil cóncavo, parte una cornisa y un tambor circular a dos niveles con treinta y dos ventanas rasgadas de medio punto –algunas cegadas– flanqueadas por columnillas –sesenta y cuatro en total– con sus respectivas basas, cimacios de bocel, fustes y capiteles vegetales de carnosos acantos y piñas. Los arquillos del cuerpo superior son polilobulados. Interiormente se aprecian dieciséis plementos gallo-nados cóncavos pautados por nervaduras en coincidencia con las columnas gruesas del tambor que convergen en una excelente clave floral.

El cimborrio plantea interesantes vínculos estilísticos. Para unos deriva del modelo formulado en el Santo Sepulcro de Jerusalén (Hersey), mientras que para otros posee indudables familiaridades con el románico del sudoeste francés (desde Lambert a Dubourg-Noves). Tampoco podemos obviar

cierta componenda islamizante (Camón Aznar), filtrada quizá por tradiciones palermitanas o de claro abolengo hispano según se atienda al débil argumento de los arquillos polilobulados del interior. A inicios de siglo Lampérez no era partidario de privilegiar una corriente sobre otra. La Torre del Gallo salmantina, claramente emparentada con otros cimborrios del Duero (catedral de Zamora y colegiata de Toro, además de la catedral de Plasencia y quizá otro desaparecido que se elevaba sobre el crucero de la iglesia de Silos), resulta más armonioso que el zamorano gracias al doble cuerpo de ventanas y las torrecillas exteriores, representando la culminación del grupo.

Lo que parece lejos de toda duda es la familiaridad que tal grupo presenta respecto a los campanarios aquitanos, del Poitou y Saintonge, donde los plementos de las nervaduras penetran en la misma bóveda, tal y como reveló la restauración. Para Dubourg-Noves la Torre del Gallo es tardía con respecto a las formas francesas, aunque por la voluntad ilusionística de sus frentes perforados recuerde a

Interior del cimborrio





La Torre del Gallo

Nieul-le-Virouil. Al exterior, el perfil queda en la línea de Abbaye-aux-Dames y del campanario de Saint-Front de Périgueux al tiempo que las torrecillas y los escamados evoquen Montierneuf.

Una memoria de Joaquín de Vargas redactada en 1892 señalaba cómo una de las torrecillas angulares de la Torre del Gallo estaba desplomada e incluso que alarmantemente, la luz penetraba entre el dovelaje de la cúpula. Finalmente fue desmontada en su totalidad. Los encargados de la restauración fueron Enrique M.^a Repullés y Vargas hasta 1918 y Ricardo García Guereta hacia 1925, reduciendo las cargas al eliminar el relleno contenido en las ventanas cegadas y el más voluminoso acumulado en el trasdós interior de la bóveda que amenazaba con reventar la cúpula. Se desmontó todo el aparejo y volvió a reconstruirse con rejuntado de “revolucionario” hormigón, al tiempo que se acentuaba su verticalidad y simetría. El segundo nivel del tambor se reprodujo con fidelidad mientras que muchas hiladas y capiteles originales fueron sustituidos, contribuyendo a unificar la imagen del cimborrio, al estilo de las esbeltas cupulillas de Saintes y de Poitiers.

Martín Jiménez (1928) ya constataba trabajos que se habían realizado en época medieval pues algunos materiales antiguos se reutilizaron entre el relleno del cimborrio. Para Pradalier estas obras se llevaron a cabo hacia 1289, cuando la Torre del Gallo adoptó un perfil más gotizante que Dubourg-Noves comparaba con la zona central de la cocina de Fontevraud antes de su radical restauración.



Capiteles del interior



Capiteles del interior

EL CLAUSTRO

Accedemos al mismo desde la portada de medio punto abierta en el brazo meridional del crucero. Disponemos de vagas noticias sobre la construcción del mismo que afectan al período comprendido entre los años 1164 y 1185.

En 1167 Domingo Miguel entregaba al cabildo la aldea de Avarcoso y como contrapartida solicitaba recibir sepultura *in claustro honorifice*. En 1175 Fernando II donaba al obispo unas casas confiscadas a su propietario que lindaban con el patio de la canónica. El claustro aún no estaba concluido en 1178, año en que el presbítero medinense Miguel hacía donación al cabildo de su heredad en Sieteiglesias para rematar la construcción de aquella dependencia. Un epitafio claustral correspondiente al canónigo Justus de 1177 confirma la contigüidad de los trabajos. Nuevos donantes como Guillermo de Blavia y su mujer Arsent solicitan derecho de enterramiento y aniversario en el claustro (1182). También en 1185 doña Madre y su marido pedían a los canónigos celebrar su aniversario a su muerte y ser enterrados en la claustra. Otra donación por parte de Martín Salvador sin fechar (aunque indudablemente de fines del XII) debía destinarse a sufragar los trabajos claustrales. Las obras continuaron a fines del siglo XIII. En el museo de la capilla de Santa Catalina todavía se conservan cuatro vigas pertenecientes a la antigua techumbre claustral que podemos datar hacia el primer tercio del siglo XIII. El espacio se utilizó como vergel y cementerio, conteniendo un abultado

número de sepulturas y sepulcros que fueron retirados a fines del XVIII.

Durante el segundo cuarto del siglo XV el obispo don Sancho López de Castilla (†1446) cubrió con nuevas techumbres mudéjares dos de las crujías que a inicios del siglo XVII describía Gil González Dávila como “maderamientos labrados de diversas labores”.

La reforma llevada a cabo por Jerónimo García de Quiñones y Román Calvo en 1785 modificó enteramente el primitivo claustro que había quedado seriamente dañado tras el terremoto de Lisboa de 1755. Se levantó entonces una nueva techumbre y se recreó con una planta superior.

Lo que se salvó del claustro románico sólo apareció en su totalidad tras las obras de restauración que se realizaron en 1902 bajo el auspicio del obispo Tomás Cámara (1885-1904) y la dirección de Repullés y Vargas, ciñéndose a las galerías oriental, septentrional y meridional. Antes estuvo cubierto con bóvedas de lunetos –algunas rozas son todavía perceptibles– y revocos amarillentos que datan de 1785. En esta misma fecha el canónigo fabriquero Adán solicitaba ante el cabildo salmantino permiso para cegar los arcosolios medievales y sus correspondientes sepulcros “tan antiguos, que muchos de ellos no tenían señal alguna de quiénes pudieran ser [...], y á que el maestro decía era indispensable quitarlos para la seguridad y solidez de la obra principalmente y después para la simetría y hermosura...”; el cabildo dictamina que “los expresados sepulcros que estaban dentro de la pared se conservasen en ella para memoria de la antigüedad de la iglesia y sus bienhechores,

Portada del claustro



macizándolo y solidándola como era necesario para su seguridad, y en otro caso acordó el Cabildo se quitasen y pusiesen en el suelo, pero que antes se hiciese una puntual descripción del estado y circunstancias en que se hallaren al tiempo de hacer esta obra, poniendo en ella las notas y señales que lo acrediten, y dicha descripción y notas se archiven para gobierno y resguardo del Cabildo”. A pesar de contar con estos valiosos datos extraídos de los libros de actas capitulares y publicados por Repullés, desconocemos si la requerida descripción de los túmulos llegó a redactarse, aunque en caso afirmativo, no se ha localizado. Lo cierto es que Ponz comentaba cómo en el claustro salmantino todavía “hay muchas antiguallas y urnas sepulcrales”, visita que efectuó sin duda con posterioridad a las reformas de 1785.

Escasa sensibilidad debieron despertar estos testimonios medievales a los ojos de los arquitectos dieciochescos, pues muchas de las cestas románicas fueron repicadas y rasuradas con el fin de ajustar los correspondientes placados y aditamentos en yeso. Sospechaba J. R. Nieto que

Capitel de la Portada del claustro



el fatal latigazo sísmico no pudo afectar demasiado a una claustra de una sola altura; es posible que tras semejante “desaguisado” neoclásico quizá se escondiera una decidida voluntad renovadora por parte del cabildo.

Tras la limpieza de 1902 aparecieron dos arcosolios en el lado norte, junto a la portada de acceso desde el cruce-ro, tres en la galería oriental y otros cuatro en la meridional. Los trabajos de adecentamiento se prolongaron hasta la década de 1920.

Llaman la atención los fustes zigzagueantes que soportan los excelentes capiteles de la portada de acceso y apoyan sobre basas abombadas de altos plintos. Es una portada de medio punto con chambrana en contario y grueso bocel como arquivolta. La cesta derecha presenta varios personajes desnudos de rizados cabellos y acusado sabor clásico, así como basiliscos que se mueven entre roleos surgidos de una audaz máscara. La cesta izquierda tiene similar esquema ornamental, aunque incorporando arpías y leones. Los cimacios vuelven a utilizar delicados roleos, repitiéndose otra vez el modelo en la cornisa del tejazoz. Es interesante señalar cómo el cimacio del capitel izquierdo se labró *in situ*, sin llegar a rematarse. Los nueve canecillos del tejazoz se decoran con hojas de acanto, aves afrontadas picoteando un racimo, una máscara vomitando tallos, dragones afrontados, un rostro masculino y rectángulos en progresión con rosetita central.

Pero la obra maestra de la escultura catedralicia son las dos enjutas caladas que se encuentran en los salmeres de la portada, la izquierda con máscara monstruosa de oscuro simbolismo demoniaco que aparece bajo una trama de carnosos zarcillos acampanados, la derecha con delicado follaje perlado poblado por basiliscos y monstruos alados. Las semejanzas de estilo hacen que podamos hablar de un grupo de escultores íntimamente relacionados con los que trabajaron en el vano que comunica la capilla mayor con el ábside meridional, si bien el artífice de esta portada claustral posee un estilo minucioso que a Pradalié le recordaba la soberbia escultura marfileña obrada en el reino de León y Silos, un estilo elegante y delicado que le permitió interpenetrar audazmente lo animal y lo vegetal hacia la década del 1160-1170. Ciertos elementos permiten además advertir concomitancias con las portadas del transepto en Bourges (ca. 1160) y el claustro de la Daurade de Toulouse. Desde nuestro punto de vista, los vínculos con lo tolosano analizados por Pradalié no dejan de tener carácter de ambiente de época.

El sepulcro alojado en el arcosolio del ángulo noreste mantiene la misma posición en la que apareció en 1902. El vano, de medio punto, presenta moldura abocelada y alberga la urna funeraria más llamativa del claustro. Se decora en sus tres frentes visibles con somero relieve de arquitos

de medio punto sobre capiteles de *crochet* y columnillas cobijando escudos de armas que en origen tuvieron que ir policromados con las señas del ocupante. La cubierta es a doble vertiente. Caja y cubierta apoyan sobre tres parejas de columnillas monolíticas de gruesas basas y sencillos capiteles vegetales propios de inicios del siglo XIII. Gómez-Moreno hacía referencia a ciertos blasones de los Anaya que iban pintados en el fondo del mismo arcosolio así como un epitafio sobre una de las piezas que lo sellaban y donde se aludía a la memoria de don Gómez de Anaya, fallecido en 1190: “AQUI YAZ DON GOMEZ DE ANN/AYA QUE FINO XXIII DIAS DE/DEZEMBRIO EN LA ERA DE/MIL ET CC ET XXVIII ANNOS”.

La entrada a la capilla de Talavera, antigua capilla de San Salvador y que hizo las veces de sala capitular conserva, aunque muy maltratada, su original entrada de factura románica. La portada presenta arco de medio punto con arquivoltas de grueso baquetón y escocias, el intradós se prolonga por su jamba hasta el zócalo y está amenizado con turgentes rosetas. Baquetón y escocias apoyan sobre

Capitel de la portada del claustro



excelentes capiteles vegetales que, como los presentes en las dobles ventanas que flanquean la portada, tienen claros paralelos en la entrada a la sala capitular del monasterio burgalés de San Salvador de Oña, la portada occidental del priorato de Santa María de Mave (Palencia) y el monasterio bernardo de San Andrés de Arroyo (vid. además José Luis Senra Gabriel y Galán, “El monasterio de San Salvador de Oña. Del románico pleno al tardorrománico”, en *Actas del II Curso de Cultura Medieval*, Aguilar de Campoo, 1992, pp. 339-353; *id.*, “Arquitectura en el monasterio de San Salvador de Oña durante los siglos del románico”, en *III Jornadas Burgalesas de Historia Medieval. Burgos en la Plena Edad Media*, Burgos, 1991, Burgos, 1994, pp. 495-496). Al mismo Repullés la excelencia y esbeltez de tales cestas le recordaba “obra modernista”. Poseen abaco con típico rehundido curvo, palmetas perladas (en el ventanal derecho), estilizados acantos muy separados del núcleo troncocónico, rematados en delicados desarrollos vegetales que recuerdan las cestas de la portada occidental de Santa María de Mave (Palencia). Alguno de sus cimacios con roleos encuentra paralelos en los de Santa María de la Vega y el claustro de Aguilar de Campoo (Fogg Art Museum). Llama la atención uno de los fustes del ventanal izquierdo, finamente trabajado con trama perlada de cuadrángulos entrelados que recuerda vagamente ciertas soluciones borgoñonas presentes en Estíbaliz (cf. José Luis Senra Gabriel y Galán, “La irrupción borgoñona en la escultura castellana de mediados del siglo XII”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 4, 1992, pp. 35-51; Agustín Gómez Gómez, “Algunos aspectos del arte románico en el País Vasco. Extensión y relaciones de un arte periférico”, en *Actas del VIII CEHA*, Mérida, 1992, pp. 73-79).

La doble ventana de la derecha aloja un sepulcro tardogótico. Entre éste y el del doctor Juan García (†1474) coronado por arco conopial calado, aparece un hueco protegido por una pequeña ventana realizada en el siglo XIV; es apuntada y está orlada con flores cuatrefolias que en su interior aloja dos arquillos gemelos trilobulados entre los que pendía un capitel pinjante, sobre éstos el vano apuntado se perforó con un rosetón angrelado. En su interior se ha instalado una escultura muy deteriorada con la imagen de San Miguel psicopompo. Existe otro San Miguel policromado y de factura tardorrománica sobre la doble ventana izquierda de acceso a la capilla de Talavera.

La portada de medio punto que permite acceder hasta la capilla de Santa Bárbara posee intradós románico decorado con pequeños cilindros muy semejantes a los existentes en los ventanales absidales, además de arquivoltas con baquetones y escocias que apoyan sobre capiteles de acantos calados entrecruzados y berrinchón carnoso muy similares a los de los arcosolios de la crujía meridional. Las

*Portada del claustro*

basas se labraron sobre un zócalo cúbico que posee talla de someros arquitos semicirculares. Los dos arcosolios siguientes tienen también cestas y collarinos vegetales. El más próximo a la capilla de Santa Bárbara incluye además una máscara grotesca mordiendo las palmetas trepanadas en su ángulo, el fondo del arcosolio está calado por un rosetón de 75 cm de diámetro formado por seis círculos entrelazados y angrelados.

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

La crujía meridional conserva capiteles románicos en seis de sus siete arcosolios. En éstos se eligen temas más cotidianos. En el capitel izquierdo del primer arcosolio se desarrolla un combate entre leones y guerreros, los combatientes van vestidos con cota de malla y empuñan espadas, se tocan con yelmos y se protegen con escudos. La escena

Portada del claustro



Ala norte del claustro

Galería oriental del claustro



se dispone sobre un fondo de recios acantos y base de collarino trepanado. En el derecho contemplamos, sobre urdimbre vegetal apalmetada y ábaco de dados, cuatro personajes sedentes: una dama tocada con barboquejo junto a un infante y un presente floral, además de otros dos personajes junto a lo que parece un tablero. Despunta el detallismo de los asientos, ya sean sillas con patas torneadas, escabeles o banquetas. En el capitel izquierdo del siguiente arcosolio dos personajes parecen ofrecer un objeto a un tercero sedente mientras en el derecho otros dos destacan sobre un fondo de acantos, el situado a la izquierda se lleva la diestra al pecho. La deficiente conservación de ambas cestas impide una identificación más precisa.

Del tercer arcosolio sólo se ha conservado el capitel izquierdo donde dos personajes masculinos sedentes parecen realizar un trabajo metalúrgico; sería incluso factible pensar que estén acuñando moneda por martilleado a troquel sobre un cuño urdido. En cualquier caso, la escena resulta confusa pues las extremidades superiores de los supuestos artesanos están fracturadas (se reproduce en Violeta Montoliu Soler, "Diversos aspectos de la técnica medieval española a través de la iconografía escultórica", *Revista de la Universidad de Madrid. Homenaje a Gómez-Moreno, I*, XXI, 1972, lám. VII. Vid. además Beatriz Mariño, "Testimonios iconográficos de la acuñación de moneda en la Edad Media. La portada de Santiago de Carrión de los Condes", en *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge, Rennes, 1983*, París, I, 1986, p. 504, que considera el capitel salmantino muy dudoso y recoge otros casos parejos en Saint-Georges de Bocherville y en Souvigny); lo cierto es que en 1137 Alfonso VII había concedido al obispo el tercio de la moneda de la ciudad de Salamanca y siguió ostentando ceca que acuñó oro y plata durante los reinados de Fernando II y Alfonso IX. Julio González (1943) documenta como monederos en Salamanca a don Lope (1164), don Julián (1182), Juan (1229), Pedro Pérez (1222) y Bartolomé (1235), además de varios cambistas y una "calle de la moneda" en 1228.

La entrada a la capilla de Anaya reaprovecha otro posible arcosolio con cestas románicas, la izquierda con esquema vegetal berrinchonés a dos niveles, la derecha con toscas arpías afrontadas. Para el penúltimo arcosolio de la galería meridional se elige el tema de la ascensión de Alejandro en la cesta izquierda y el de Sansón desquijarando al león en la derecha. El lucillo del ángulo suroccidental lleva un capitel con arpías coronadas afrontadas y otro vegetal con acantos apalmetados de berrinchón y nervios perlados; ambas cestas mantienen todavía policromía que parece de época tardogótica.

La panda occidental, donde se abre la Puerta de los Carros, carece de elementos románicos. En el ángulo nor-

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

Abundan los epitafios, buena parte de los cuales pertenecieron a los canónigos de la misma catedral.

En la jamba izquierda de la portada de acceso se encuentra el epitafio de Randulfo, un personaje que parece de origen inglés y al que se ha atribuido la fundación del templo románico de Santo Tomás Cantuariense. Quadrado recogía en 1852 la siguiente inscripción funeraria:

“VI ID[us] MARTII OBIIT/FAMUL[us] D[e]I RANDULF[us]/E[ra] M CC XXX II [1194]/MENSE DIE DECIMA MAR/TIS RANDULF[us] AB IMA PA/RTE FUGIT MUND[um], QUE[m]/NO[n] QUIT CLAU-DERE MU[n]/D[us] TERREA NA[m] T[er]RIS MAN/DANT[ur] CELICA CELIS SOL/RADIANS TITUL[is] VI[r]TUTU[m] FLOS SINE LABE SOL[us]/I[n] OCCASU MISERIS EST/PASSUS ECLIPSI[m] RANDULF[us] PLENE Q[ui] PHYSI[m] NOVITUTRAMQ[ue]/MENS BENE DISPOSUIT/SERMO DOCUIT MAN[us] EGIT HUIJUS DICTA BON[us] MELIOR/FUIT OPTIM[us] IPSE T[erra] PAUP[er]IB[us] /MORIT[us] VIVENS SIBI CELO”.

Gómez-Moreno transcribe *sicqui* en lugar de *dicta*.

Un tal Randulfo, capellán de la catedral, aparecía como comprador junto a su hermano Ricardo, de dos casas y dos corrales en la calle de San Isidro y en el barrio del Azogue Viejo en sendos documentos de 1179 y 1180 (J. L. Martín Martín, *et alii*, 1977, docs. 72-73), sector urbano instalado junto a la puerta de Acre, cediendo el mismo año de 1180 otra casa –quizá alguna de las anteriores– y un huerto a la catedral por el alma de sus padres y la de su hermano Ricardo.

Junto al contrafuerte izquierdo cercano a la misma portada vemos otro epígrafe referido a un tal Martinus:

“MARTIN[us] IUVENIS ET IUNIOR ENEC[us] ILL/AMBO IERMANI TUMULO TUMULANTUR IN IST[o]/QUOS SUA DEFLENDA SOCIAT SUA SOROR OSEDA/ERA M CC XXX”

(Quadrado optaba por transcribir “germani” en lugar de “iermani”, “Eneco” por “Enecus”, “Christo” por “il” y “mater” en vez de “soror”).

Y entre la misma portada de acceso al claustro y el sepulcro completo del siglo XIII instalado en el arcosolio derecho:

“BRUN[nus] P[r]IOR ET MAGIST[er] IORDAN/MARIA PEQ[ue]NA/GIMARO”

(Quadrado elegía “otmaro” para la última palabra, sin atreverse a anotar nada para la segunda línea).

Entre la capilla de Talavera y Santa Bárbara existen otros dos sepulcros, el del canónigo don Alonso de Vive-ro y el del tesorero catedralicio don Juan García de Medina (†1474). En este sector recogía Gómez-Moreno otro epitafio que rezaba:

“HIC GIRALD[us] EGO SED CELI/CULMINE DEGO HIC CARO N[ost]RA CI/NIS, A[n]i[m]AM NO[n] T[er]RET HERINIS ET”,

y después de la capilla de Santa Bárbara, cerca de la sala capitular (galería este del claustro), otro más ahora desaparecido:

“TERTIO XI KLS/IUNII OBIIT PHA/MULUS DEI PET/RUS AQUEN-SIS, ER[a]/M CC L I/PETRO QUI VOCABATUR NOM EN”

(un tal Pedro de Aix, deceso en 1213). Para Quadrado, la última línea se inscribe sobre la orla de un arco de herradura. Señalaba Gómez-Moreno que se trata de “una piedra de 0,37 por 0,21 m, en la que está grabado un edificio con arco de herradura sobre columnas, en cuya arquivolta se desarrolla la última línea de escritura; dentro del arco, una cruz o crismón hecho con tallos floridos, y a los lados, entre paramentos de sillares, dos ventanas gemelas con cruces y estrellas dentro”. En algunos textos se ha identificado este personaje con un tal “Pedro de la Obra” que aparece en un documento de 1182 recogido por Rius Serra y al que se cree activo en el claustro.

Además de:

“QUARTO N[o]N[a]S MARCII/OBIIT FAMULUS DEI/ROMANUS ERA/M CC XXX (1192)”
“E[ra] M CC XV (1177) O/BIIT IVSTVS/CONCANONI/CVS”.

Repullés localizaba esta misma inscripción en la última hornacina de la panda meridional (hoy en día se conserva, groseramente pintada con esmalte, en la entrada a la capilla de Talavera); y

“[s]EPTIMO IDUS MARCII/[o]BIIT FAMULA DEI URRAC[a]/ [...]MUNIOZ”

(“junior munioz” señala Quadrado).

En la misma galería meridional (ahora en un arcosolio de la panda oriental) recogía Gómez-Moreno:

“ERA M CC XXXIII/VIR PI[us] ATQUE FID[us], VIR SINPLEX IUST[us] IN ID[us] SEPT/[em]BRIS MORIT[ur] ALIAM[us] ET



Capitel del claustro

H[ic] SEPELIT[ur]/TERREA TEBRA TEGIT CELO PARS CELICA
/DEGIT/UTRA NATURA SERVAVIT SIT SUA”

(en la transcripción de Quadrado “simplex” era sustituido por “simplex”, “Aliamus” por “Adamus” y “utra” por “utraqe”, incorporando “sua jura” al final del epitafio).

“VIII K[a]L[enda]S O[c]T[o]BR[i]S OBIT/IUXTA PETRI COLIM-
BRIEN/UXOR M[a]G[is]TRI DUCI DE/INGENIIS ERA M CC”.

Repullés señalaba la era de MCCL, sin poder asegurar que conservara su posición original. En principio la sitúa entre los dos últimos arcosolios del ángulo suroccidental.

El erudito granadino transcribía tres nuevos epitafios localizados en un manuscrito de la *Biblioteca Nacional* (n.º 712, fol. 236 vº) localizados en el ángulo sudeste del claustro, ocupando tres sillares junto a un arco “figurado” y que fueron destruidos durante las obras de fines del siglo XVIII:

“+[VO] IDUSNOVE(m)BRIS/EODEMDIEOBIT/MARIA D[omi]NICI
ERA/M CC LXVII (1229)”

“KALEN[das] IUNI OBIT/FAMULA DEI BER/TOLOMEA ERA
MCCLXVII (1229)”

“KALENDAS NOBEMBRIS/OBIT MICHAEL D[omi]NICI/E[ra] M
CC LXIX (1231)”.

Gómez-Moreno sugería que los capiteles custodiados en Santa María de la Vega pudieran proceder de las arquerías exentas del claustro catedralicio, desmontadas hacia inicios del siglo XVI. Para el mismo autor el claustro

Capitel del claustro



románico pudo comenzarse por el ala meridional, si bien creemos que semejante datación resulte poco probable, sobre todo si tenemos en cuenta el carácter gotizante de los capiteles que ornaron los arcosolios. Con mejor tino Gaya Nuño y Gudiol consideraron que los asuntos profanos y el espíritu gótico detectable en estos capiteles claustrales permitirían encajarlos en una fecha avanzada, quizá en torno al 1200.

LOS SEPULCROS

Quadrado y Gómez-Moreno realizaban las primeras descripciones de los numerosos cenotafios que alberga la seo vieja. No realizaremos aquí una reseña detallada de los mismos pues a pesar de su indudable valor todos ellos exceden la cronología propuesta en el presente volumen.

*Ángulo noroeste
del claustro*



*Epitafio de Martinus,
de 1192*



En la capilla mayor se aprecian los sepulcros de doña Mafalda (†1204), hija de Alfonso VIII de Castilla y doña Leonor, así como el de Juan Fernández (†1303), nieto de Alfonso IX de León, trasladados desde una capilla próxima a la de San Martín que desapareció con la construcción de la Catedral Nueva. Bajo una hornacina y próximo al sepulcro de Juan Fernández yace el arcediano salmantino don Fernando Alfonso (†1286, 1279 para Gómez-Moreno) y otros tardogóticos de los obispos Sancho de Castilla, don Gonzalo y el arcediano de Toro don Diego Arias Maldonado (originalmente ocupaba el absidiolo norte o de San Lorenzo). En la capilla de San Nicolás (absidiolo sur) se encuentran los sepulcros más interesantes y que todavía mantienen su policromía. Corresponden a Diego Garci López, arcediano de Ledesma, doña Elena de Castro (†1272) a la izquierda de la puerta de Acre, el canónigo Alfonso Vidal (ca. 1287) y el chantre Aparicio Guillén (†1273), obrados hacia los últimos años del siglo XIII a excepción del de Garci López que falleció en torno a 1342.

Bóveda de la sala capitular



En la capilla de San Martín reposan los obispos Pedro Pérez (†1264) y Rodrigo Díaz (†1339), así como el de Gómez Fernández (†1317). Villar y Macías recoge los nombres de otras capillas del edificio, junto a los pilares y muros, varias con sepulcros y altares (San Bernabé en el lado norte del crucero, San Tirso detrás del desaparecido coro, Santa Elena junto a la puerta del Perdón, Santa Inés o Santa María la Blanca).

LA CAPILLA DE TALAVERA

Este ámbito, también conocido como capilla del Salvador, fue sala capitular de la catedral a lo largo de toda la Edad Media. Dotada como capilla funeraria particular por Rodrigo Arias Maldonado (†1517), pasó a celebrar el rito mozárabe y ostentar el nombre de la localidad de nacimiento de su fundador, aunque era oriundo de una linajuda familia salmantina.



Epitafio del canónigo Justo, de 1177

De planta poligonal, destaca por su singular cubierta. Se trata de una bóveda esquifada octogonal que apoya sobre trompas y está reforzada por poderosas nervaduras que arrancan de gruesas columnillas sostenidas por ménsulas decoradas con mascarones. Las nervaduras nacen por pares paralelos en los ángulos y puntos medios de la base octogonal, para entrecruzarse en lazo de ocho, coincidiendo en la clave, con verdadero sentido estructural. Estuvo perforada por ventanas pareadas cegadas dispuestas en un tambor que hacía las veces de elemento de transición. En las ménsulas se tallaron bustos femeninos tocados con cofias y rostrillo, sujetando una redoma, una copa y una botella al este y una verónica hacia el sur, otros bustos masculinos presentan un libro abierto y una cartela. Las columnillas del tambor están rematadas por delicadas cestas vegetales, en una de ellas, hacia oriente, se aprecian dragones de cuellos entrelazados.

Las nervaduras que soportan la bóveda van decoradas con hojas tetrapétalas tremendamente geometrizadas, billetes, discos, tacos piramidales y un grueso baquetón flanqueado por arquillos polilobulados que recuerdan mucho a los de la portada septentrional de la catedral de Ciudad Rodrigo. Es pues un interesante ejemplar de bóveda nervada de sabor hispano-árabe que debió construirse

hacia los primeros años del siglo XIII. Si bien Camón la consideró obra del quinto maestro que intervino en la catedral y postula una data hacia 1180, anterior pues a la construcción de la Torre del Gallo. El mismo autor, al igual que Torres Balbás, refería cómo los nervios eran ajenos a la cúpula esquifada propiamente dicha, dentro de un sistema tectónico claramente islámico, opinión contraria a la mantenida por Lambert. Azcárate matizaba que a pesar de su morisco aspecto formal, se ejecutaron previamente los arcos, dejando el casquete para más tarde, ambos están bien dissociados, como en las bóvedas ojivales galas. Momplet sugería paralelos –antiguamente advertidos por Lambert– en la arquitectura almohade: la Kutubiyya de Marrakech, la bóveda del Patio de Banderas del alcázar sevillano y la capilla de la Asunción en Las Huelgas de Burgos.

Al exterior, la capilla de Talavera posee cornisa sostenida por una serie de canecillos de nacela, de proa de nave y otros escalonados. Su muro oriental está perforado por dos saeteras de medio punto aboceladas. En el lienzo septentrional aparecen dos vanos modernos, entre ambos asoma una ménsula ornada con una máscara y roleos vegetales.

IMAGEN DE LA VIRGEN DE LA VEGA

En el centro del gran retablo de Nicolo Florentino se aloja la imagen de la patrona de Salamanca. Es una interesante pieza en cobre esmaltado y ornada con cabujones de 79 x 25 x 23 cm. La Virgen aparece sedente y está vestida con manto, túnica, velo y puntiagudos zapatos. Sostenía un cetro con su mano derecha (ahora desaparecido) y sujeta al Niño con la izquierda, sentado sobre sus rodillas. El Redentor viste túnica y manto, aparece bendiciendo y porta un libro.

La Virgen está formada por un alma interna de madera a la que se adhieren chapas de cobre dorado martilleadas y claveteadas. Las piezas en cobre aparecen troqueladas con diferentes motivos y se enriquecen con cabujones azules, verdes y rojos. En el pectoral se añadió otro cabujón ovalado en cristal de roca sugiriendo un broche para sujetar el manto. El rostro mariano es de bronce y sus pupilas de azabache, al igual que la cabeza del Niño (las pupilas con cabujones azules); son también de bronce los antebrazos de la Virgen (estos últimos dorados) y sus manos (chapa trabajada a lima).



*Imagen de la
Virgen de la Vega*

El trono y el escabel portan esmaltes en blanco y azul. Los laterales y zona posterior del mismo se decoran con arquitos de medio punto bajo los que aparecen cinco apóstoles en relieve sujetando libros. Los apóstoles se trabajan con esmalte blanco, azul, verde y amarillo, recurriendo a pequeños ojitos en azabache. Nuevos troqueles rellenan el resto de los arquillos. Una franja superior y otra inferior con hojitas tripétalas entrelazadas por un sinuoso tallo completan la decoración del trono. Las mismas festonan las roscas de los arquitos, capiteles, fustes y basas. El escabel de los laterales frontales lleva cenefas almendradas con cuatro bustos angélicos nimbados, grabados y esmaltados. Las coronas con las que se tocan Virgen y Niño, la azucena que sostiene la Virgen y los remates calados del trono son de cronología moderna.

Tradicionalmente la Virgen de la Vega se ha datado entre los años finales del siglo XII y los inicios del XIII, cuando recalaron en Salamanca orfebres de procedencia lemosina (en 1223 están documentados Guillén y Pedro de Limoges). Aventurada parece la opinión de algunos autores que datan la imagen en la década de 1220 basándose en esta noticia aislada, aunque son evidentes las vinculaciones con la Virgen de Artajona, el frontal de Silos y el de San Miguel in Excelsis.

Ocupaba esta soberbia imagen el centro de un retablo barroco en el convento de Santa María de la Vega, y tras su desamortización la imagen fue custodiada por el canónigo don Francisco Lucas, quien la cedió a la parroquia de San Polo, pasando posteriormente al convento de San Esteban. En 1882, coincidiendo con la revitalización del culto mariano, se instaló en la capilla del Presidente de la Catedral Nueva y en 1949, por iniciativa del obispo Francisco Barbado Viejo, pasó definitivamente al retablo mayor de la Catedral Vieja.

OTROS RESTOS

En el Catálogo del *Museu Frederic Marès* de Barcelona se incluían dos sencillos capiteles de ángulo con marcados dados en sus ábacos, el uno vegetal con volutas nervadas que se acaracolan en los ángulos superiores; el otro con cuatro aves, las dos del ángulo afrontadas y con sus cuellos vueltos hacia atrás. En el texto se mantenía la existencia de ciertos puntos de contacto respecto a la escultura de la Catedral Vieja salmantina. Un análisis más detallado nos hace dudar claramente de esta filiación (cf. *Fons del Museu Marès/1. Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelona, 1991, n.º 103-104). Aunque excluidas de catálogo dadas las dudas

existentes sobre su autenticidad y su radical restauración que incluyó reposiciones imaginarias en yeso coloreado, el museo barcelonés conserva otras cestas decoradas con refinados acantos entrecruzados y un combate entre caballeros cuya tesitura se corresponde con la escultura de la sala capitular de Oña. La información disponible sobre su ingreso resulta escasa y confusa aunque de fiarnos de los datos consignados para su procedencia, ésta resulta salmantina. Apenas podemos atisbar pistas concretas, el reconocer ecos onienses en la entrada a la capilla de Talavera ratificaría la sospecha de que estas piezas procedan del claustro catedralicio salmantino si bien no podamos descartar su preferente acomodo en tierras burebanas o en el entorno de Aguilar de Campoo.

En el Museo de la Catedral se conserva un Crucificado de 17,5 cm de altura, de cobre sobredorado con el *perizonium* decorado con esmalte en colores blanco y añil. El Cristo, de cuatro clavos y coronado, debe proceder de una cruz procesional de la primera mitad del siglo XIII y fue regalado al cabildo por el arzobispo de Valencia, don Martín López de Hontiveros en 1647.

Texto: JLHG - Planos: GLS - Fotos: JLAO

Bibliografía

- AA.VV., 1988, n.º 23; AA.VV., 1999, pp. 208-209; ÁLVAREZ VILLAR, J., 1980, pp. 27-34; ARAÚJO, E., 1884 (1984), pp. 193-215; ÁVALOS, S., 1887, pp. 318-320; AZCÁRATE RISTORI, J. M.^a de, 1954, pp. 490-492; AZCÁRATE RISTORI, J. M.^a de, 1974, pp. 43, 45; AZCÁRATE RISTORI, J. M.^a de, 1990, pp. 22-25, 150; BANGO TORVISO, I. G., 1994, pp. 194-195; BANGO TORVISO, I. G., 1997, pp. 183, 190-195; BERRIOCHOA SÁNCHEZ-MORENO, V., 1994, pp. 261-274; BERRIOCHOA SÁNCHEZ-MORENO, V., 1996, pp. 70-75; BERRIOCHOA SÁNCHEZ-MORENO, V., 1997, pp. 60-63, 66-68; BERTAUX, É., 1906, p. 238; BRASAS EGIDO, J. C., 1992, pp. 145-165; BRAVO, R., 1902a, pp. 101-106; BRAVO, R., 1902b, pp. 306-309; BRAVO, R., 1903, pp. 199-204; BRAVO JUEGA, M.^a I. y MATESANZ VERA, P., 1986, pp. 46, 104, 134, 159; BYNE, M. S., 1926, lám. 125-128; CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M.^a, 1984, pp. 399-401; CABO ALONSO, Á. y ORTEGA CARMONA, A., 1986, pp. 330-339; CALAMÓN DE MATA, J., 1736; CALVERT, A. E., 1908, pp. 112-129; CALZADA, A., 1933, p. 68; CAMÓN AZNAR, J., 1941, pp. 473-476; CAMÓN AZNAR, J., 1953, pp. 41, 54; CAMÓN AZNAR, J., 1958, pp. 274-280; CAMÓN AZNAR, J. y TORRES BALBÁS, L., 1940, pp. 174-178; CAMPS CAZORLA, E., 1935, pp. 182-184; CASASECA CASASECA, A., 1993, pp. 10-65; CASTÁN LANASPA, J., 1990, pp. 83-84; CHUECA GOITIA, F., 1951; CHUECA GOITIA, F., 1965, pp. 182, 297, 472; CIRLOT, J. E., 1956, pp. 21 y ss.; CONANT, K. J., 1959 (1982), pp. 351-354; COOK, W. W. S. y GUDIOL RICART, J., 1950 (1980), pp. 176, 243-245, 335, 351; CUBAS, M. de, 1889, pp. 155-158; DIEGO BARRADO, L., 1999, pp. 90-91; DORADO, B., 1776 (1985); DUBOURG-NOVES, P., 1980, pp. 346, 352-356; DURLIAT, M., 1962, pp. 81-82; ELORZA GUINEA, J. C. (comp.), 1992, pp. 90-93; ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, C., 1989, pp.

23-24, 51-63; FALCÓN, M., 1867, pp. 71-94; FLÓREZ, E., 1758, pp. 267-306; GARCÍA BOIZA, A., 1937 (1993), pp. 122-124; GARCÍA BOIZA, A., 1959, pp. 48-79; GARCÍA GUERETA, R., 1922, pp. 129-136; GARMS, J., 1994, pp. 225-233; GAYA NUÑO, J. A. y GUDIOL RICART, J., 1948, pp. 202, 265-274; GÓMEZ MORENO, M., 1902, pp. 175-180; GÓMEZ-MORENO, M., 1904, pp. 51-52; GÓMEZ-MORENO, M., 1927 (1980), p. 105; GÓMEZ-MORENO, M., 1934, p. 99; GÓMEZ MORENO, M., 1967, pp. 97-161; GÓMEZ-MORENO, M.^aE., 1947, n.º 276; GONZÁLEZ DE ÁVILA, G., 1606 (1994); GONZÁLEZ GARCÍA, M., 1973 (1988), pp. 55-56; GONZÁLEZ GARCÍA, M., 1982; GONZÁLEZ GONZÁLEZ, J., 1943a, pp. 39-50; GONZÁLEZ GONZÁLEZ, J., 1943b, pp. 204-222; GONZÁLEZ GONZÁLEZ, J., 1943c, pp. 409-430; GRASSOTTI, H., 1969, pp. 347-348; HÉLIOT, P., 1962, p. 138; HERNANDO GARRIDO, J. L., 1992, pp. 238-239; HERNANDO GARRIDO, J. L., 1995, pp. 94-95; HERNANDO GARRIDO, J. L., 1998-9, pp. 59-75; HERSEY, C. K., 1937, pp. 159-186, 224; JUSTI, C., 1902, p. 214; LAMBERT, É., 1928, pp. 170-171; LAMBERT, É., 1931 (1977), pp. 59-71; LAMPÉREZ Y ROMEA, V., 1900a, pp. 245-248; LAMPÉREZ Y ROMEA, V., 1900b, pp. 137-138; LAMPÉREZ Y ROMEA, V., 1905, pp. 120-123; LAMPÉREZ Y ROMEA, V., 1908-1909 (1999), I, pp. 450-453; LLAGUNO Y AMIROLA, E., 1829 (1977), I, pp. 21-23; LOZOYA, M. de, 1931-1934, I, pp. 388-389, 435, 442; LUXÁN, M.^a P. de, 1991, pp. 57-63; MARCOS RODRÍGUEZ, F., 1962; MARCOS RODRÍGUEZ, F., 1975, pp. 2137-2144; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., 1961, pp. 173-175; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. y PITA ANDRADE, J. M., 1975, pp. 224-225; MARTÍN JIMÉNEZ, J. L., 1928, pp. 35-41; MARTÍN LÁZARO, A., 1926, pp. 224-225; MARTÍN MARTÍN, J. L., 1975; MARTÍN MARTÍN, J. L., 1997, pp. 129-138; MARTÍN MARTÍN, J. L. *et alii*, 1977, docs. 3, 4, 6, 7, 10, 10b, 11-44, 47-50, 53-69, 71-73, 75, 77-81, 83-95, 97-102, 105-117, 119-128, 131-153, 155-176, 178-183, 185b, 188-212, 214, 216, 218-232, 235-246, 248-254, 256, 258, 260-262, 264-266, 278-293, 296-304, 306-308, 310, 312-313, 315-325, 327-357, 359-382, 384-386, 389-408, 410, 413-414, 416-469; MARTÍNEZ DE LA OSA, J. L., 1986, pp. 31, 53, 57-59, 61, 76; MARTÍNEZ FRÍAS, J. M.^a, 1986, pp. 330-339; MAYER, A. L., 1931, pp. 29, 125; MOMPLET MÍGUEZ, A. E.,

1992a, pp. 297-298, 300; MOMPLET MÍGUEZ, A. E., 1992b, pp. 97, 102; MOMPLET MÍGUEZ, A. E., 1995, pp. 20, 23-24, 26, 4-77; NIETO GONZÁLEZ, J. R., 1996b, pp. 63-72; NIETO GONZÁLEZ, J. R., 1996d, pp. 61-69; PALOL, P. de, y HIRMER, M., 1967, pp. 95, 97-99, 168-169; PIQUERO LÓPEZ, M.^a Á. B., 1992, pp. 27-32; 43-44, 111; PITA ANDRADE, J. M., 1953, pp. 224-225; PITA ANDRADE, J. M., 1975, pp. 221-226; PONZ, A., 1788 (1988), pp. 644-647; PORTAL MONGE, Y., 1988; PORTAL MONGE, Y., 1992, pp. 75-94; PORTER, A. K., 1923, I, pp. 65, 258, 311-312, VI, ils. 736-739, 775-776; PORTER, A. K., 1928, I, p. 82, II, p. 46; PRADALIER, H., 1978; PRUNEDA, S. de, 1905, pp. 114-115; QUADRADO, J. M., 1884 (1979), pp. 43-64; REPULLÉS Y VARGAS, E. M.^a, 1902a, pp. 295-299; REPULLÉS Y VARGAS, E. M.^a, 1902b, pp. 371-373; REPULLÉS Y VARGAS, E. M.^a, 1903, pp. 241-245; RIUS SERRA, J., 1929, doc. XXVIII; RIVERA BLANCO, J. (coord.), 1995, pp. 570-572; RODRÍGUEZ DE MIGUEL, L., 1902, pp. 257-261; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., 1978a; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., 1978b, pp. 245-256; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., 1994, pp. 147-160; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., 1996, pp. 20-36; RODRÍGUEZ LLERA, R., 1992, pp. 51-71; RUIZ HERNANDO, J. A., 1990, pp. 97-99; RUIZ MALDONADO, M., 1986, pp. 111-114; RUIZ MALDONADO, M., 1989b, pp. 392-398; RUIZ MALDONADO, M., 1989c, pp. 34-35, 37, 45; RUIZ MALDONADO, M., 1995, pp. 433-437; SÁNCHEZ ESTÉVEZ, J. M., 1982, pp. 107-129; SÁNCHEZ PASCUAL, R., 1991, pp. 45-48; SÁNCHEZ Y SÁNCHEZ, D., 1991; SARTHOU CARRERES, C. y NAVASCUES PALACIO, P., 1990, pp. 231-239; S. D. M., 1839, pp. 289-291; SERRANO FATIGATI, E., 1901, pp. 43, 61; STREET, G. E., 1926, pp. 87-88; TORIBIO ANDRÉS, E., 1944, pp. 619-641; TORMO Y MONZÓ, E., 1931a, pp. 39-87; TORRES BALBÁS, L., 1922, pp. 137-153; TORRES BALBÁS, L., 1934, pp. 186 y ss.; VARGAS AGUIRRE, J. de, 1908, p. 452; VÁZQUEZ DE PARGA Y MANSILLA, J., 1885 (1994), pp. 161-165; VICENTE BAJO, J. A., 1900; VICENTE BAJO, J. A., 1901b, pp. 7-46; VILLAR Y MACÍAS, M., 1887 (1973), pp. 61-96; VIÑAYO GONZÁLEZ, A., 1982, pp. 361-383, 404-405; YARZA LUACES, J., 1979 (1985), pp. 252, 258, 260; YARZA LUACES, J., 1988, pp. 159-160, 247, 249; YARZA LUACES, J., 2001, pp. 204-207; YOLANDA PORTAL, M.^a R., 1992, pp. 75-94.

Portada románica de la calle de San Vicente Ferrer

Portada románica de la calle San Vicente Ferrer



TRAS EL ÁBSIDE DE LA CATEDRAL NUEVA, en el número siete de la calle de San Vicente Ferrer, se conserva una portada románica, trasladada desde alguna otra construcción en fecha incierta y adaptada en un edificio moderno, remodelado muy recientemente. No obstante, numerosas marcas con pintura reciente evidencian más de un traslado, razón que impide intuir su paradero original. De cualquier modo la inscripción "IG[lesi]A M[ai]OR" en el dintel cercano certifica la pertenencia del inmueble al patrimonio del cabildo catedralicio. Es posible que en origen formara parte de la antigua iglesia de San Cebrían o la Cueva de Salamanca. De 1584 data una venta de toda la piedra de San Cebrían por valor de ciento setenta ducados destinada a la obra catedralicia (Villar y Macias, *op. cit.*, p. 107).