

EL CENOTAFIO DE SAN VICENTE DE ÁVILA. UN MONUMENTO PLURIDIMENSIONAL SÍMBOLO DE UNA CIUDAD

THE CENOTAPH OF SAN VICENTE DE ÁVILA. A MULTIDIMENSIONAL MONUMENT SYMBOL OF A CITY

María Carrión Longarela

Universidad de Salamanca

maria.carrion@usal.es

Fecha de recepción: 02/02/2023

Fecha de aprobación: 08/08/2023

Resumen

El relato del martirio de los santos Vicente, Sabina y Cristeta cimenta la historia de la basílica de San Vicente de Ávila y de la propia ciudad. El martirio es también el punto de partida de un monumento singular: el cenotafio de san Vicente. Las reliquias de los mártires son el centro de la ciudad y, aunque desde 1062, se hubiesen trasladado a Arlanza, erigir un cenotafio es toda una declaración de intenciones. Este trabajo aborda el monumento románico con relación a su espacio topográfico, contextos y funciones. Por tanto, plantea una síntesis y un estado de la cuestión acerca de un monumento que es metáfora de la ciudad, capaz de evocar en el espectador multitud de temporalidades y que ha sido readaptado a los usos y funciones litúrgicos de cada momento. En definitiva, una obra que representa perfectamente la polisemia de la imagen medieval y sus inagotables estratos de significado.

Palabras clave

Escultura románica - San Vicente - Ávila - Imagen medieval

Abstract

The story of the martyrdom of Saints Vincent, Sabina, and Cristeta is at the center of the history of the Basilica of San Vicente de Avila, and of the city itself. The martyrdom is also the driving force behind the creation of a unique monument, the cenotaph of St. Vincent. The location of the relics of the martyrs is considered the center of the city, although they were moved to Arlanza in 1062. Erecting a cenotaph is then a strong statement. This work analyzes the Romanesque monument, focusing on its relation to its topographical space, contexts, and functions. The main idea behind this work is that the cenotaph is a metaphor for the city capable of evoking a multitude of temporalities in its audience, and that has been readapted to the liturgical uses and functions through time. Hence, the cenotaph of St. Vincent is a monument that perfectly represents the polysemy of the medieval image and its inexhaustible layers of meaning.

Keywords

Romanesque sculpture - Romanesque sculpture - Saint Vincent - Ávila - Medieval image

Introducción. Estado de la cuestión

Extramuros de la ciudad de Ávila, la parroquia de San Vicente ha protegido la ciudad a lo largo de su historia. Asentada sobre la roca natural, sus orígenes son complejos de trazar, tanto su actual fábrica, en gran parte románica, como su primigenia función de *martyrium* de las reliquias de san Vicente, Sabina y Cristeta. Pero, sin duda, es la *Passio* de estos tres hermanos y su enterramiento el punto de partida de la basílica y, especialmente, del cenotafio de San Vicente, en el que se centra este trabajo. Con él se tratará de dar una panorámica de sus temas iconográficos y alcanzar a comprender la plenitud de su sentido. Para ello no se puede dissociar el sepulcro de su función y contexto y de la historia del edificio y la ciudad que lo cobijan.

En tierras de frecuentes correrías musulmanas, se sitúa la ciudad de Ávila, un espacio de frontera entre las lindes de los reinos cristianos y el poder de Al-Ándalus. La llegada de los musulmanes había supuesto la decadencia y abandono de muchos núcleos poblacionales y esta parece haber sido la suerte de Ávila, de la que se dice en 1002 que estaba “despoblada et yerma de luengos tiempos dantes”¹. Con el fenómeno de la reconquista llegan nuevos tiempos para Ávila y sus templos se reconstruyen a raíz de la repoblación desde 1120, promovida por Raimundo de Borgoña.

En cuanto a la basílica de San Vicente, sus orígenes se remontaban al siglo III d. C, en los albores del cristianismo, cuando el emperador Daciano hizo martirizar a tres hermanos de Talavera. Sobre la naturaleza de sus santos sepulcros, poco o nada se sabe, y es que la parquedad documental caracteriza el estudio de la Edad Media, especialmente sus primeros siglos. Habría quizá un primitivo santuario hispanovisigodo pero no han llegado noticias al respecto. Según corrobora Rico Camps, el “silencio documental avilés es absoluto”². Ello no resta importancia a la posición excepcional de la basílica martirial sobre el resto de la ciudad. Nunca habría perdido su identidad parroquial y desde 1103 estaría al frente de una comunidad de feligreses.³

Esta basílica es la protectora de la ciudad y su centro son las reliquias de los mártires. Unas de ellas, al iniciarse las obras de los talleres románicos, en la segunda mitad del siglo XII, estaban en el monasterio burgalés de Arlanza, desde su *translatio* en 1062. Y qué mejor declaración de intenciones por parte del clero abulense que erigir una cripta y, sobre todo, dos

¹ Daniel RICO CAMPS, *El románico de San Vicente de Ávila. (Estructuras, imágenes, funciones)*, Murcia, Nausicaä, 2002, p. 15.

² *Ibidem*, p. 22.

³ *Ibidem*, p. 206.

cenotafios que conmemorasen y reclamasen el lugar que correspondía a estas reliquias.⁴ En este estudio se analizará dicho sepulcro desde diferentes puntos de vista, sin perder nunca el significado simbólico y dignificante de las reliquias, estuviesen o no, dentro del cenotafio.

Enumerar la ingente historiografía que a lo largo del siglo XX se ha dedicado al estudio del arte románico y, en concreto, a su producción escultórica, está fuera de las pretensiones de este trabajo. Sin embargo, algunos autores han sentado las bases para el estudio del monumento. M. Gómez-Moreno, en su *Catálogo Monumental de la provincia de Ávila* (1983) ya formulaba ciertas cuestiones de gran relevancia y en cuya interpretación pesa el valor otorgado a la búsqueda de nombres, de artistas, lugares y talleres.⁵ También, J. Lacoste, J. M. Pita Andrade o Joaquín Yarza se han ocupado estilísticamente de las campañas románicas de este templo.⁶

En nuestro siglo, la interpretación más completa se debe a Daniel Rico Camps, ya sea en su monografía, *El románico en San Vicente de Ávila*, o en diferentes artículos. Frente al hasta entonces repetitivo, acumulativo y superficial análisis de la iconografía del cenotafio, Rico Camps le otorga una serie de lecturas y conexiones que amplían la dimensión del monumento. Por ello, sus estudios son el referente reiterado en este trabajo y es que, como propone este investigador, la entidad de la obra de arte medieval dista de ser un ente cerrado y ha de ser abordada desde su puesta como objeto topográfico y escénico.⁷ Tomando sus estudios como punto de partida se da un repaso y se formula una síntesis de su interpretación, así como se plantea alguna cuestión que atañe a aspectos sobre la percepción de esta pieza más allá del siglo XII, cuando fue concebida.

Espacialidades y topografías

Un complejo cuadro dentro del cuadro

⁴ A imagen de las de otras iglesias románicas como Palencia o la Catedral de Santiago, pero teniendo en cuenta las dificultades del terreno y su inutilidad litúrgica, en este caso, debió suponer gran esfuerzo y atrevimiento. Daniel RICO CAMPS, *El románico de San Vicente de Ávila. (Estructuras, imágenes, funciones)*, Murcia, Nausicaä, 2002, p. 32.

⁵ Además de otros estudios como Manuel GÓMEZ-MORENO, "Repoblación y reconquista de Castilla, León, Extremadura y Andalucía (siglos XI-XIII)", en *La reconquista española y la repoblación del país*, Zaragoza, Talleres editoriales "El Noticiero", 1951, pp. 163-206; Manuel GÓMEZ-MORENO, *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934.

⁶ Jacques LACOSTE, *Les grands sculpteurs romans du dernier tiers du XII siècle dans L'Espagne du Nord-Ouest*, Thèse d'État, Toulouse, Université de Toulouse-le-Mitrail, 1986, pp. 214-339. Joaquín YARZA LUACES, *Arte y arquitectura en España 500-1250*, Madrid, Cátedra, 1979; José Manuel PITA ANDRADE, *Escultura románica en Castilla. Los maestros de Oviedo y Ávila*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1955.

⁷ RICO CAMPS, *El románico...*, op. cit., p. 322.

Para comenzar se ha optado por entender la naturaleza arquitectónica que conforma el cenotafio: una réplica en miniatura de una característica iglesia románica sin tribunas y con la nave central que sobresale en altura, el mismo planteamiento que el de la iglesia románica de San Vicente

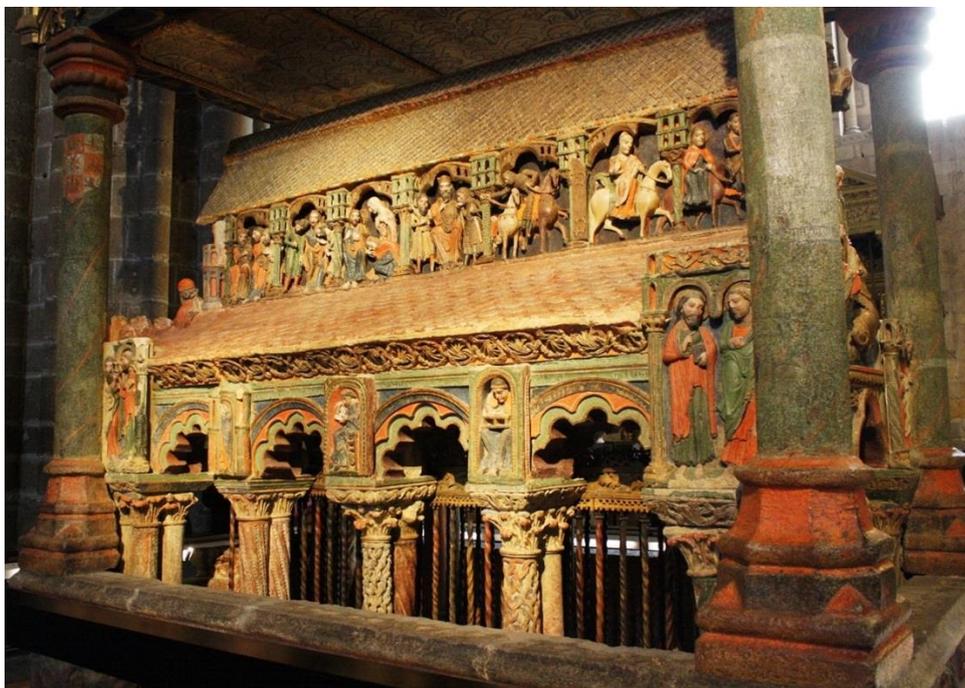


Figura 1. Cenotafio de San Vicente de Ávila. Vista general

No es extraña la tipología domatomórfica en los edificios de carácter funerario, y ya en la época tardoantigua, los sepulcros adoptaban este formato de hogar, remitiendo por un lado a la morada eterna y por otro, al recorrido ascensional del alma hacia el paraíso.⁸

No obstante, en este caso se trata del sepulcro destinado a mártires, por tanto, con el privilegio de que sus cuerpos ocupen un lugar honorable dentro de una basílica. Más allá de darles sepultura digna, las propias reliquias acaban por convertirse en generadoras de tal edificio, para mayor grandeza de los santos.⁹ En cualquier caso, la tipología arquitectónica del cenotafio reproduce no solo el modelo de templo románico por excelencia, sino que es análogo

⁸ Serafín MORALEJO ÁLVAREZ, *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*. Madrid, Akal, 2004, p. 31.

⁹ Iglesias que se transforman “burial chambers” a raíz de las tumbas de mártires que están en directa relación con el altar. Erwin PANOFKY, *Tomb Sculpture: Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, Londres, Thames and Hudson, 1964, p. 47.

al edificio donde se inscribe, la basílica de San Vicente, con fachadas flanqueadas por torres y tejado de lajas pétreas, asimilando el templo a una gran fortaleza o castillo.¹⁰

Se compone así el habitual simbolismo de “cuadro dentro del cuadro” que constituye “una concatenación progresiva y acumulativa de hasta tres templos que se contienen y se semejan entre sí”¹¹. Y es que, la basílica se repite en el cenotafio, pero también aparece dentro de la última escena que narra la historia de los santos, enmarcando con sus arcos de medio punto la figura del judío que estaría construyendo ese primitivo *martyrium* a los tres santos. Concatenación que sugiere una suerte de *mise en abyme*.

El sentido funerario es clave a la hora de precisar esta dimensión simbólica, pues, nunca mejor dicho, el hecho de que el cenotafio se trate de un relicario por analogía proporciona a la integridad de la iglesia el mismo significado identitario. El cenotafio es, por tanto, un “microedificio y la basílica un macrosepulcro”¹². El arte medieval cuenta con diversos ejemplos de estas metáforas en un camino de ida y vuelta, y así, citando a Moralejo, “el relicario se concibe como maqueta de la iglesia, para ser luego la que adopte una forma de relicario”¹³. Por tanto, la contaminación de tipos de ida y vuelta traslada tipologías propias de la pieza de orfebrería a lo arquitectónico y viceversa. Además, resulta significativa la importancia de este concepto de relicario teniendo en cuenta el momento en el que se elabora el cenotafio de san Vicente pues, como muestra la documentación, las reliquias de los mártires estaban lejos de Ávila y se encontraban en el monasterio de Arlanza desde 1602.¹⁴ El interés por reconstruir la ciudad y dar prestigio a la iglesia martirial como elemento identitario tiene como eje rector la reclamación de estas reliquias legítimamente abulenses.¹⁵

Por otra parte, como bien ha señalado Rico Camps, el análisis de la estructura arquitectónica del cenotafio y del edificio templario presenta en ambos extremos la estructura militar turriforme. La fachada oeste reproduce la puerta de san Vicente en la muralla de la ciudad de Ávila. El esquema narrativo participa de esta relación, pues la última escena del

¹⁰ Tipología encastillada propia de otras catedrales de este momento: Zamora, Tuy. RICO CAMPS, *El románico...*, op. cit., p. 212.

¹¹ *Ibidem*, p. 320.

¹² Daniel RICO CAMPS, “A Shrine in Its Setting: San Vicente de Ávila”, en Stephen Lamia y Elizabeth Valdez del Alamo (eds.) *Decorations for the Holy Dead. Visual Embellishments on Tombs and Shrines of Saints*, Turnhout, Brépols, 2002, p. 58.

¹³ MORALEJO ÁLVAREZ, op. cit., p. 31.

¹⁴ Interés deliberado de la monarquía por llevar las reliquias allí. Asimismo, problemático uso interesado de documentos abulenses y benedictinos de Arlanza. Una disputa de reliquias e inexactitud que se extiende más allá de lo medieval, como manifiestan Yepes y cronistas posteriores. Daniel RICO CAMPS, “San Vicente de Ávila en el siglo XII: la restauración de un *locus sanctus*”, *Hortus Artium Medievalium Journal of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages*, 15, 2 (2009), pp. 291-305.

¹⁵ RICO CAMPS, *El románico...*, op. cit., a, p. 303.

martirio, la huida de los mártires de Talavera, desemboca en el lado occidental, evidentemente asimilando de manera intencional la estructura de la puerta de san Vicente de la muralla. De la misma manera, en el recorrido opuesto, al ser desnudados para ser ajusticiados, vuelve a aparecer la puerta, esta vez a sus espaldas.¹⁶

Los estudios iconográficos buscan, cada vez más, encontrar referencias al urbanismo que relacionan advocaciones, iglesias, calles en las ciudades medievales, nombres, como en el caso de Ávila que llegan hasta hoy en día.¹⁷ La contigüidad entre iglesias y murallas es un recurso poliórico habitual en la Edad Media. En este caso, la relación es explícita y hay que aducirla a la basílica de San Vicente como representación o signo de la ciudad, con todo el sentido apotropaico que esto conlleva, pues: “a city is nothing more than its saints”¹⁸.

Mediante la analogía entre la iglesia y el cenotafio, ambos se erigen como signo en sentido físico y figurado, de la ciudad Ávila. Un gesto de esa preeminencia es que el cabildo escogiese a la basílica de San Vicente por encima de la catedral en materia de encomendaciones y agradecimientos a Dios, la Virgen, los arcángeles y sus santos, antes, durante y después de cualquier batalla o fonsado.¹⁹ San Vicente es el patrón protector de la ciudad, y más en un espacio como esta iglesia “de frontera”, su protección es fundamental aparte de todo el componente identitario que trae consigo.²⁰ Según Bartolomé Fernández Valencia, ya en el siglo XVII “una de las iglesias que tenían los católicos fue sin duda la de San Vicente como santuario más antiguo y estimado de los avilenses y de toda España”²¹.

Al mismo tiempo, como se analizará después, el sentido de la iglesia como Jerusalén Celeste se remonta a los primeros siglos de la Edad Media. No obstante, la confluencia durante el periodo románico de la reconquista, revueltas militares etc., se presta especialmente a la tipología de iglesias-castillo que casa con la idea de la Jerusalén Celeste, ciudad amurallada que representan algunas miniaturas de los beatos y materializada en algunas catedrales.²² Esta será, por tanto, la imagen que adquiere la Ciudad Santa en el mundo feudal: la de un gran

¹⁶ RICO CAMPS, *El románico ...*, op. cit., p. 323.

¹⁷ El concepto de “imágenes lugar” alude a esa importancia topográfica. Por ejemplo, el desarrollo de la ciudad de Vitoria bajo el patrocinio de Alfonso X determina la ubicación de la imagen de la Virgen Blanca y su significado no se entiende sin las relaciones espaciales con el urbanismo de la ciudad. Lucía LAHOZ GUTIÉRREZ, *La imagen y su contexto cultural. La iconografía medieval*, Madrid, Síntesis, 2022, pp. 45 y 48.

¹⁸ RICO CAMPS, “A Shrine in ...”, op. cit., p. 60.

¹⁹ RICO CAMPS, *El románico...*, op. cit., p. 226

²⁰ *Ibidem*, p. 208.

²¹ Bartolomé Fernández Valencia enumera estos privilegios de San Vicente (bulas, privilegios papales, todo contra la presencia de las reliquias en Arlanza) Bartolomé FERNÁNDEZ VALENCIA, *Historia de San Vicente y Grandezas de Ávila*, 1676, edición de 1992, Ávila, Caja de Ahorros de Ávila, pp. 193-195.

²² Como la misma de Ávila, Zamora, o más al norte Santiago de Compostela.

castillo. Una imagen similar a la estructura arquitectónica de la basílica de San Vicente y su cenotafio, con torres, tejas de piedra, un edificio “sin yelmo ni lóriga pero con armas bajo la sotana y la musculatura adiestrada”²³, es una idea que refleja los usos militares que formaban parte de los templos en este periodo.

Recapitulando, por un lado, el sepulcro hace referencia directa a la ciudad (*urbi*) y por otro, a la Jerusalén Celestial, la ciudad eterna (*orbi*). Concretamente, las torres albarranas de la muralla de Ávila servían en la celebración del Domingo de Ramos como proscenio; la ciudad misma buscaba equipararse a la Jerusalén Celeste, volviendo así a esa cadena fractal: “ever-expanding shrine within a shrine”²⁴. Teniendo en cuenta esta referencialidad inagotable de conexiones podría aludirse al concepto de glocal, pues se pasa de lo particular (el cenotafio) a lo general (la Jerusalén Celeste); siguiendo las aportaciones de Rico Camps se pretende aquí realizar una síntesis de las líneas de fuerza de la articulación del conjunto escultórico.

Septentrional y meridional. Espacios topográficos dentro de la basílica

Si se acude a los espacios donde se narra la trágica historia de los tres hermanos mártires, no es casualidad que las escenas de la maldad de Daciano aparezcan en el frente norte del sepulcro.

Considerando este simbolismo cardinal, el comienzo de las desgracias de los mártires sucede en el “lado del Aquilón” como poéticamente lo denomina Camps;²⁵ mientras que la Victoria que sigue al martirio y la promesa de salvación, así como la conversión del judío, manifiestan el éxito indiscutible del cristianismo en el lado meridional.²⁶

²³ Cita de Bango Torviso, recogida en RICO CAMPS, *El románico...*, op. cit., p. 212.

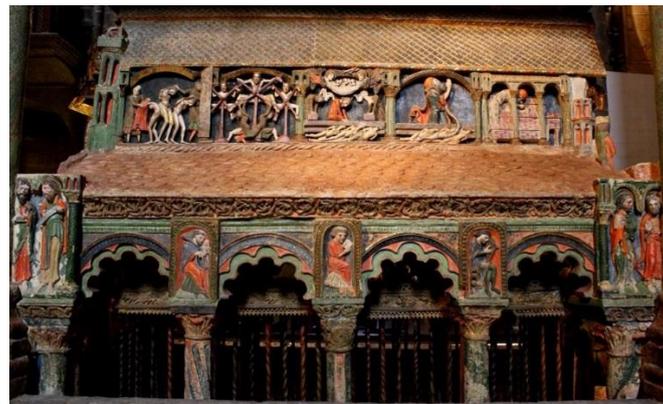
²⁴ RICO CAMPS, “A Shrine in ...”, op. cit., p. 57.

²⁵ *Ibíd.*, p. 62.

²⁶ *Ibíd.*, p. 62.



Figuras 2 y 3. Frente Norte y detalle con el emperador Daciano y sus secuaces



Figuras 4 y 5. Frente sur y detalle del martirio

Las cualidades sensitivas de oscuridad, sombra y su contraposición, luz, calidez se traducen de forma sinestésica al contenido de las imágenes y cobran un sentido topológico, pues el sacrificio de los santos lleva de la oscuridad a la luz.²⁷

El espacio simbólico que ocupa el cenotafio encima de la cripta es también de gran significación espacial. Como en otras iglesias románicas, situar el sepulcro en conexión vertical directa con el espacio de la cripta, donde supuestamente estarían primigeniamente las reliquias de los mártires, supone representar aquí y ahora, la *elevatio* de esas reliquias, como verdadera *translatio*. El hito que recuerda a los santos cobra la capacidad de transformar y activar el espacio de la basílica, relacionándolo con la gruta, el verdadero *locus*.²⁸ Retoma, pues, la voluntad del clero abulense de alardear de sus mártires y de reclamar para sí esas reliquias acaparadas por el monasterio benedictino de Arlanza. Aún sin contar con los cuerpos santos, el *locus sancti* sigue estando en Ávila y constituye una presencia igualmente eficaz.²⁹

En definitiva, la relación topográfica del monumento es múltiple y susceptible de diferentes niveles o jerarquías de interpretación. De lo particular a lo general, se parte desde la relación vertical con la cripta, la liturgia y el espacio martirial primigenio; se continua por la relación con el edificio basilical, siguiendo por la relación directa con la ciudad de Ávila y su perímetro amurallado (*urbi*), para finalizar con la analogía a la Jerusalén Celeste y al mundo supraterráneo (*et orbi*). Con todo ello, se percibe una compleja lectura del monumento en función del espacio que ocupa, ya sea geográficamente (puntos cardinales) o figuradamente (Jerusalén Celeste). Sin embargo, en aras de la reconstrucción completa del programa, los aspectos temporales y narrativos han de añadirse a los topológicos.

Ritmos narrativos y sus diferentes temporalidades

Sin perder de vista el sentido espacial y cardinal del cenotafio, sus imágenes intrínsecas ofrecen otros múltiples aspectos, desde la narración, personajes y gestos, a la complejidad de las diferentes temporalidades. Todo ello, íntimamente relacionado entre sí, y por supuesto, con la visión de la audiencia, que es la que activa la imagen del cenotafio en el tiempo mediante

²⁷ RICO CAMPS, *El románico...*, op. cit., p. 325.

²⁸ J. Baschet además de señalar esta relación topográfica entre temas y puntos cardinales, destaca en numerosas ocasiones la capacidad de la imagen de transformar su espacio, siendo el punto de partida para prácticas litúrgicas, “más una demostración que una ilustración”. Jérôme BASCHET, *L'iconographie médiévale*, París, Gallimard, 2008, p. 100.

²⁹ RICO CAMPS, “San Vicente en el siglo XII...”, op. cit., p. 296.

su visualización. En resumen, este apartado tratará del tiempo, el de la narración del martirio, y el que el conjunto de imágenes del sepulcro pretende evocar y hacer presente.

La narración del martirio. Anecdótico como modelo moral

El análisis narrativo de la historia del martirio no supone mayor complejidad que relacionar las imágenes de los episodios de la historia con la *Passio sanctorum Vincentii, Sabinae et Christetae* paleocristiana. Como en la mayoría de los hechos de santos paleocristianos, estos tres hermanos, supuestamente procedentes de Talavera, se negaron a adorar a los ídolos paganos en favor de Dios y por ello fueron cruelmente torturados y ejecutados para resucitar gloriosamente y ascender al Paraíso (*transitio animae*). Quizás, lo más llamativo sea la presencia del judío que se mofa de los santos, pero tras el trance que le produce el fatal abrazo de una serpiente, se arrepiente y se convierte a la verdadera fe "*Deo inspire*"³⁰.

Por su parte, la gestualidad es uno de los componentes claves para comprender la narración y facilita la función mnemotécnica y la comprensión del espectador. Los gestos, como apunta Jean-Claude Schmitt funcionan como "palabras visibles"³¹. A través de ellos conocemos a los secuaces del "*impiissimum Datianum*", que, a su vez, como rey poderoso cruza la pierna: los esbirros con cota de malla, a la moda de la época, pero que adoptan posturas retorcidas como la audaz composición en aspa del martirio, *gestus turpis*, desmesurados y propios de su identificación con el mal.³² Esa codificación de gestos proporciona vivacidad a la narración, y la opone a la quietud de la escena del Pantocrátor, no por cuestión de estilo o de habilidad técnica, sino por una adaptación a los modos y adecuación a su contenido. Se emplean dos formas para dos realidades: una historia narrada en un tiempo humano frente a una realidad inmutable.³³

Tiempos y temporalidades. Recreación perpetua del pasado martirial y futuro escatológico traídos al presente

El sepulcro aúna plásticamente varias temporalidades diferentes, permeables e interconectadas de las que el espectador participa durante su percepción del cenotafio, comenzando por el recorrido procesional que activa y pone la imagen en movimiento. El

³⁰ RICO CAMPS, "A Shrine in ...", op. cit., p. 58.

³¹ Jean Claude SCHMITT, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990, p. 81.

³² François GARNIER, *Le langage de l'image au Moyen Âge: signification et symbolique*, Paris, Le leopard d'or, 1988, p. 134.

³³ Sobre los conceptos de modo y decoro para potenciar el contenido iconográfico ver MORALEJO ÁLVAREZ, *Formas elocuentes*, op. cit., pp. 86-94.

público medieval participa de una realidad en la que se entrelazan diferentes tiempos: el litúrgico, el de la vida y el escatológico, aspectos que han de tenerse en cuenta a la hora de abordar el arte medieval.³⁴ El visionado de la *Passio* guía el camino del espectador que se inicia en el extremo noroeste y vuelve a él; si bien es la escena del crudo martirio y el triunfo final la que recibe a los feligreses desde la portada y en donde se exterioriza ya la presencia de los santos patronos.³⁵ Del sepulcro rectangular se abstrae a un recorrido circular y cíclico que recupera las experiencias de los *martyria* paleocristianos y de las procesiones propias de lugares funerarios, cuyo paradigma es el Santo Sepulcro.³⁶

Los hechos acontecen en el remoto pasado paleocristiano, alrededor del año 300 d. C., momento de persecuciones hacia los cristianos. Pero esta persecución a los tres hermanos cristianos cobra una innegable actualidad, y se trae al presente, adueñándose de él. De ahí la visión que se ofrece haciendo de Daciano un malvado rey a la imagen del XII y de sus secuaces unos perfectos soldados feudales. Una estrategia que permite la comunicación directa con el espectador del momento; sin la necesidad de abstracciones, los presenta en su realidad cotidiana, y recuerda las referencias topográficas y espaciales. ¿Qué mejor forma de hacer empatizar al espectador con la narración, si acontece en su propia ciudad (la basílica) y a sus propios habitantes?³⁷ Asimismo, el mensaje que esta traída al presente pretende, no es otro que ofrecer un modelo de conducta moral, teniendo en cuenta toda la regulación de costumbres que supone la reforma romana. Igualando los valores y virtudes de los santos, el fiel llegará al cielo como ellos.

Sin embargo, no se pueden aislar los episodios de la narración del resto de las imágenes que conviven dentro del sepulcro, alimentando y enriqueciendo su significado. La lectura detallada de Rico Camps permite comprobar la complementariedad de todas ellas a la hora de crear un programa íntegro con pleno sentido: lo particular y local de la historia de los santos está contemplado dentro del plan divino.³⁸ Aunque pueda parecer que los contenidos de cada fachada del sepulcro interrumpen la secuencia narrativa, nada más lejos de la verdad,

³⁴ División tripartita del tiempo que propone el sugerente estudio de Le Goff sobre la *Leyenda Dorada*. Jacques LE GOFF, *En busca del tiempo sagrado. Santiago de la Vorágine y la Leyenda dorada*, Madrid, Akal, p. 8.

³⁵ RICO CAMPS, "San Vicente en el siglo XII...", op. cit., pp. 298-299.

³⁶ Para una explicación más compleja y completa acerca de la integración de los diferentes tiempos en la imaginería del sepulcro: RICO CAMPS, *El románico...*, op. cit., p. 329.

³⁷ Frente a Panofsky y el principio de disyunción, presentar y presentificar a los personajes de la antigüedad bajo apariencia medieval implica el uso de la imagen con un fin de identificación por parte del espectador. Michael CAMILLE, *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, Madrid, Akal, 2000, p. 119.

³⁸ *Ibidem*, pp. 327-328.

pues retoman la proyección *urbi et orbi*. El Pantocrátor traslada la temporalidad del martirio y del presente al futuro eterno y, en definitiva, remite a una lectura escatológica.



Figura 6. Frente occidental. Pantocrátor

Se funden así todas las temporalidades, subsumiendo, por tanto, el sentido del cenotafio al deseo de la salvación, ahora y siempre, posible gracias a la imitación del comportamiento de los mártires. Mediante las teofanías, el contenido del sepulcro “discurre en el tiempo al margen del tiempo, entre Ávila y la Jerusalén Celeste”³⁹.

La Epifanía de los Magos funde el aquí con el allá, con el *orbe*, pues es la predicación que se dirige a todos los fieles en todas las partes del mundo.⁴⁰ Asimismo, la Epifanía se relaciona con el recorrido litúrgico, pues se sitúa a medio camino entre la epístola y el altar mayor, itinerario de la patena y el cáliz desde el sagrario.⁴¹ Al mismo tiempo, la Anunciación y sus escenas remiten a la manifestación divina “*secundum humanitatem*” frente al Pantocrátor sobre el belvedere “*secundum dignitatem*”⁴². En definitiva, desde los apóstoles, como soportes, y los monjes escribanos, como partes integrantes y sustentantes de la Iglesia, el conjunto del sepulcro compone una total interpenetración entre tiempos, espacios y significados. Nada está

³⁹ *Ibíd.*, p. 329.

⁴⁰ La presencia de los Magos se asocia a la universalidad del cristianismo que dirige el mensaje de conversión a todos los pueblos y proclaman la universalidad de la Iglesia. Además, este tema se relaciona con un valor funerario, o por lo menos, escatológico. Por ser de los primeros en mostrar su interés por esta iconografía, los trabajos de Emile Mâle, o Leclercq profundizan la cuestión.

⁴¹ RICO CAMPS, “A Shrine in ...”, *op. cit.*, p.65.

⁴² *Ibíd.*, p. 63.

al azar, ni siquiera el atlante que sustenta el baldaquino, “castigado” como ídolo que los tres mártires se negaron a adorar.⁴³



Figuras 7 y 8. Frente oriental. Epifanía y Reyes Magos

⁴³ RICO CAMPS, *El románico...*, op. cit., p.327.

La nueva y la vieja ley. Lectura tropológica e imagen del judío en su contexto

Este apartado se ocupará brevemente de un personaje que, lejos de ser un mero anecdotismo, es clave para la leyenda de los mártires y, por ende, del cenotafio: el judío. Sus implicaciones van más allá de una interpretación antisemita y, además de plantear una lectura tropológica, el contexto social de la ciudad de Ávila en el momento de la construcción del sepulcro, permite sacar otras conclusiones acerca de la percepción concreta de este grupo social. Como se ha señalado, en la historia martirial, uno de los enemigos *a priori* es el judío, que se mofa de los cuerpos de los mártires. Su caracterización racial o étnica se limita a mostrar la barba puntiaguda y la nariz ganchuda. Todavía no ha tenido lugar el V Concilio lateranense donde la representación de este colectivo marginal tomará una forma casi estandarizada.⁴⁴ Por tanto, el antijudaísmo de aquel siglo XIII francés, no es tal en este momento del siglo XII hispánico, si bien la defensa proselitista del cristianismo siempre está presente, motivando la conversión.⁴⁵ La construcción de la tumba de este personaje junto a los cenotafios de los santos viene a refrendar esta idea. Este enterramiento se trataría de una lauda antropomorfa contemporánea al cenotafio, hoy descontextualizada, con una inscripción insertada en el crucero que recuerda el milagro de su conversión.⁴⁶ Además, los diferentes encargos a artesanos judíos tanto del baldaquino, en 1468, al artesano Isaac Farós, como la restauración de dorados del sepulcro a Mares Menón, prueban una convivencia pacífica y un prestigio del artesanado semítico en Ávila.⁴⁷

En cuanto a la imagen del judío en el cenotafio, habría que analizarla en dos bloques adaptándola a los niveles de lectura, primero, como tema central en la narración y segundo, como personaje en el margen. En las ocasiones en que aparece representado adopta una posición central en la composición mientras contempla y participa de la tortura de los mártires.

⁴⁴ CAMILLE, *El ídolo gótico*, op. cit., pp. 182-211.

⁴⁵ LAHOZ GUTIÉRREZ, *La imagen y su contexto...*, op. cit., pp. 147-148.

⁴⁶ RICO CAMPS, "A Shrine in ...", op. cit., p. 70.

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 70.



Figura 9. La mofa del judío y su conversión

El artífice y el programa funden el episodio siguiente del trance inducido por la serpiente, con la conversión y sometimiento a Dios, que lo hacen adoptar una posición de orante. Quizás, la escena más significativa por esa referencia a la realidad dentro de ese “cuadro dentro del cuadro”, que ya se ha tratado. Como artífice, es el propio judío quien da sepultura a los cuerpos y construye ese primitivo *martyrium*. La construcción del *martyrium* con forma de iglesia de tres naves, a su vez dentro de una estructura basilical.



Figura 10

El hecho de que sea el mismo judío el promotor del sepulcro y santuario para los cuerpos de los hermanos mártires lo equipara, en cierta manera, a los artesanos medievales judíos.⁴⁸

Fuera de los marcos narrativos, dentro de los márgenes arquitectónicos, en una torrecilla del lado septentrional se encuentra un personaje con bonete que convincentemente Rico Camps identifica como el judío fisgón.⁴⁹ Siguiendo su interpretación se llega a la conclusión de que la desaparición de este personaje en el lado sur hace alusión a una lectura tropológica. El lado septentrional representa el mal, la oscuridad, es, por tanto, susceptible de relacionarse con la vieja ley mosaica, mientras que su contrapartida sería el lado meridional, donde la gloria y el triunfo cristianos, representado por la nueva fe del judío y su obra piadosa redentora, harían alusión a la entrada de la nueva ley.

Por ello, ya no se hace necesaria la presencia del antagonista judío, que ya se ha introducido directamente en la narración y ahora aparece en plena acción, construyendo el *martyrium*. Asimismo, esta permeabilidad entre margen y centro refleja muy bien la interconexión de los elementos y de las partes con el todo que posee la imagen en el románico. El judío es parte esencial, no solo de la leyenda, sino todavía más por sus implicaciones homiléticas, que hacen tan rica y poliédrica su interpretación. Representar a la alteridad supone tener el control sobre su imagen, dominándola, censurándola, destruyéndola, y como sucede en este caso, asimilándola a los valores propios del cristianismo.⁵⁰

Cuestiones de estilo. Talleres y procedencias

La falta de documentación y, sobre todo, la organización del trabajo en este periodo de la Edad Media han dificultado el estudio estilístico de las obras de arte románicas.⁵¹ El caso de Ávila no difiere de este esquema y también ofrece una problemática a la hora de fijar cronologías y filiaciones estilísticas que permitan dilucidar la naturaleza y origen de sus talleres. Como ha propuesto Rico Camps, en línea con las teorías de Moralejo, el estudio de la basílica de San Vicente (y del cenotafio) ha de tomar con cautela los estudios de la historiografía anterior, y su “obsesivo prejuicio biografista” que ha tratado de dilucidar entre la maraña de talleres un

⁴⁸ *Ibidem*, p. 70.

⁴⁹ RICO CAMPS, *El románico...*, op. cit., p.327.

⁵⁰ Camille señala lo siguiente sobre el siglo XIII en Francia: “En este periodo la forma más extrema de control visual sobre el otro estaba convirtiendo a los propios judíos en imágenes, en espectáculos de alteridad”, CAMILLE, *El ídolo gótico*, op. cit., p. 197.

⁵¹ Serafín MORALEJO ÁLVAREZ, “Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago”, *Compostellanum*, XXX (1985), pp. 395-430.

representante o un maestro con nombre.⁵² En el caso de Ávila este sería el controvertido maestro Fruchel, supuesto creador de un estilo unificado, como lo denomina Rico Camps, el “águila del románico” de Gómez-Moreno.⁵³

La propuesta de Rico Camps pasa por establecer las relaciones de la escultura vicentina con tres diferentes marcos: de lo local (Ávila), a lo francés, pasando por la no menos relevante relación con los talleres tardorrománicos peninsulares. En resumen, tanto capiteles como portadas y el cenotafio, están lejos de encontrar una respuesta unitaria al origen de sus maestros o talleres. Diferencias que a veces no lo son de estilo sino de modo, de la adecuación al contenido, formato y género. Precisamente, los mártires del sepulcro son, como refiere Rico Camps, “ediciones de bolsillo de los de la portada”⁵⁴. Y es que la intención de la portada de exteriorizar el templo no es la misma de los relieves hagiográficos, y a consecuencia de ello, requiere un tratamiento formal diferente.⁵⁵ Aun así, a pesar de las diferencias, se observa una unidad estilística, figurativa y ornamental en toda la pieza.

Frente a la visión evolucionista de Gómez Moreno, las tesis de Moralejo optan por la contemporaneidad cronológica de piezas con diferentes formas.⁵⁶ De manera resumida, las raíces y filiaciones estilísticas de San Vicente son en extremo múltiples y complejas, y más que dentro de la provincia de Ávila, se pueden rastrear sus ecos o incluso orígenes en la frenética actividad escultórica castellana de la segunda mitad del siglo XII. Carrión de los Condes y Aguilar de Campo, por un lado, y Lugo, Santiago de Compostela y Ourense por otro, son grandes centros de desarrollo constructivo y artístico en este periodo. No obstante, la relación con las esculturas de la catedral de Ourense resulta clave para establecer una correcta relación artística y cronológica.⁵⁷

Pese a la dificultad de establecer primacías, Rico Camps aduce el origen del taller abulense alrededor de 1160 en Palencia, entre Aguilar y Carrión, que de ahí se proyectaría al sur de Castilla. Por otra parte, la relación de esta segunda campaña románica, en la que se adscribe el cenotafio, está íntimamente relacionada con el sustrato borgoñón, lo que establece posibles relaciones con Avallon, por ejemplo.⁵⁸ En el caso del cenotafio y su forma de relicario arquitectónico, Rico Camps la relaciona con motivos ensayados en Saint Lazáre de Autun,

⁵² MORALEJO ÁLVAREZ, *Formas elocuentes...*, op. cit., p. 128.

⁵³ RICO CAMPS, *El románico...*, op. cit., p. 146-147.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 146.

⁵⁵ La portada es una imagen pública proyectada hacia la ciudad. LAHOZ GUTIÉRREZ, op. cit., p. 135.

⁵⁶ MORALEJO ÁLVAREZ, *Formas elocuentes*, op. cit., pp. 113-150.

⁵⁷ RICO CAMPS, *El románico...*, op. cit., p. 173.

⁵⁸ RICO CAMPS, *El románico...*, op. cit., p. 200-202. Yarza identifica tres maestros: uno para la Anunciación, otro para las portadas y otro para el cenotafio.

donde también se erigió el sepulcro de san Lázaro en piedra, a imagen y semejanza a la iglesia.⁵⁹ Además, las figuras del cenotafio y los relieves hagiográficos presentan un esporádico pero reseñable influjo de la antigüedad, como se puede apreciar en el atlante.⁶⁰ A modo de resumen, citando textualmente a Rico Camps, en cuanto a estilo, la escultura de este templo abulense “merecería el calificativo de sintética y, todavía mejor, de verdaderamente sincrética, por cuanto concilia y funde en una sola forma corrientes de cronología y vocación diversas, pero estas corrientes son básicamente borgoñonas”⁶¹.

Pervivencias históricas y percepción temporal

Con motivo de la restauración en el año 2003, han salido a la luz los colores que habían cubierto por completo las imágenes del cenotafio, y que mudan la visión blanquecina, asimilada a la piedra, que se tenía hasta entonces. Este es solo uno de los cambios que han afectado al cenotafio, no solo en su propia naturaleza, sino en su contexto circundante y que han provocado una consiguiente variación de percepción de la imagen por parte del espectador. Rastreando cronológicamente los cambios y adiciones que afectaron al monumento desde su concepción original, habría que señalar tres momentos clave. Las primeras restauraciones, tras el derrumbamiento del cimborrio, en el siglo XIII, el “milagro de la sangre” de 1465 y la “renovación estilística del XIX”. A lo que habría que añadir la destrucción del sepulcro de Sabina y Cristeta y, por supuesto, los cambios en las prácticas litúrgicas que también habrían de afectar a las diferentes capillas y altares de la basílica que se relacionasen con el cenotafio, pues como señala Kessler “el arte estaba supeditado a unos contextos performativos y constantemente era remodelado por ellos”⁶².

Siguiendo el orden cronológico, ni un siglo tras su construcción, el cenotafio se ve afectado por la caída del cimborrio y se observa una torpe restauración más bien realizada con urgencia.⁶³ Según la anterior versión de Gómez Moreno, esta primera restauración ya se debería a la construcción del baldaquino.⁶⁴ Esta intervención añadirá un nuevo contenido complementario, consciente y deliberado, muy en línea con el interés tangible de las

⁵⁹ *Ibíd.*, p. 199 Rastrea paralelismos iconográficos como la Epifanía. Se establece así una relación estilística con el escultor Gislebert de Autun.

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 202.

⁶¹ *Ibíd.*, p. 201.

⁶² Herbert H. KESSLER, *La experiencia del arte medieval*, Madrid, Akal, 2022, p. 257.

⁶³ Cristina ESCUDERO, Cristina GÓMEZ, José Luis HERNANDO “El sepulcro de los santos Vicente, Sabina y Cristeta en la Basílica de San Vicente de Ávila. Estudios previos y definición del criterio de intervención”, en *La conservación infalible: de la teoría a la realidad*, Madrid, Grupo Español del IIC, 2007, p. 162.

⁶⁴ Manuel GÓMEZ-MORENO, *Catálogo monumental de la provincia de Ávila*, Ávila, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, 1983, p. 146.

postrimerías del gótico, emotivo y patético, adaptando el contenido taumatúrgico martirial a las exigencias del momento. Se trata de una actualización del cenotafio que toma como punto de partida un acontecimiento milagroso.

En 1465, la leyenda cuenta el acontecido milagro al obispo de Ávila don Martín Vélchez, cuando este levanta la lápida para comprobar la presencia de los restos del santo. Del sepulcro emanaban misteriosos vapores y el obispo al sacar su mano la encuentra cubierta de sangre, dejando su impronta en un panel de san Pablo que guardaba dicho sepulcro.⁶⁵ Este milagro será el que potencie la nueva intervención del cenotafio, que añade el cerramiento con rejería y el desproporcionado baldaquino, una suerte de tienda o pabellón caballeresco, desvirtuando la visión y percepción románica y atendiendo a otros intereses.



Figura 11. Baldaquino gótico que cobija el cenotafio

⁶⁵ RICO CAMPS, "A Shrine in ...", op. cit., p.66.

Ya se ha analizado el encargo al judío Isaac Farós y no se insistirá en ello ni en rasgos estilísticos, sino en la importancia que reviste este milagro a la hora de producir nuevas devociones y crear nuevas reliquias, que resignifican y actualizan el cenotafio y a sus santos. La presencia de la sangre llevó a pintar todo el interior del sepulcro, tras la rosa juradera, de un fuerte color rojo que conmemorase el acontecimiento. Pero más significativo es lo que se hizo con el cerramiento románico: se “desvistió” al cenotafio de él para desmembrarlo en diferentes reliquias. El museo de la parroquia conserva un panel pintado de san Pablo que habría pertenecido, según Rico Camps, a este primer cierre, y que corresponde al estilo borgoñón de esa segunda campaña románica.⁶⁶

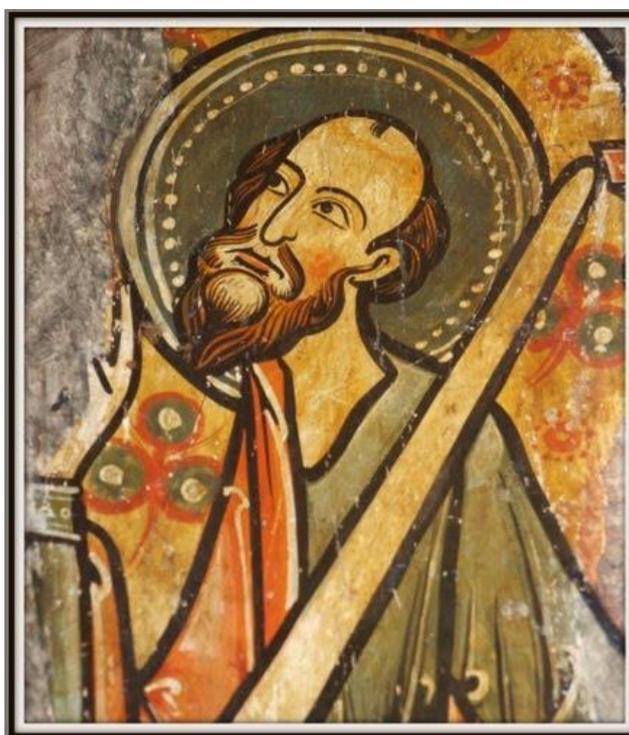


Figura 12. Tabla de san Pablo. Museo de la catedral de Ávila

Acerca de la naturaleza de este cierre, no hay datos fehacientes, solo hipótesis. Francesca Español plantea que se podría tratar de una pantalla móvil que se retiraba en momentos determinados del calendario litúrgico “creando una atmósfera de solemnidad y un aura de revelación”⁶⁷.

Estas prácticas litúrgicas no se pueden reconstruir históricamente sin tener en cuenta el desaparecido sepulcro de Sabina y Cristeta que acompañaría al hoy solitario sepulcro de san

⁶⁶ RICO CAMPS, “A Shrine in ...”, op. cit., pp.66-67.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 67.

Vicente. Al respecto de la ubicación cabe recordar que la posición concreta del cenotafio no es central y está desviada del eje este-oeste. En la actualidad, el espacio destinado a ambas hermanas lo ocupa un sepulcro barroco con rejería, aunque los restos del original se han encontrado cubiertos de yeso tras la tumba de los Estrada, y presentan una factura similar a la del cenotafio, hoy colocados en el lado de la epístola del crucero.⁶⁸ A ambos sepulcros santos habría que añadir el del judío, identificado con una tumba antropomorfa, que refleja así el premio de su penitencia por medio de la promoción de la basílica.

La heráldica gana protagonismo en esta intervención gótica desde la parte superior a los pilares cilíndricos que la sostienen. Así, a la lectura y contenido narrativo de la pieza románica se suma una lectura emblemática expresada claramente al espectador. Entre los escudos figuran aquellos de la corona de Castilla, de la catedral, del Papa y, por supuesto, del obispo testigo del acto milagroso, don Martín de Vilches. Con este imponente dosel, se pone de manifiesto una nueva espiritualidad posterior a los intereses repobladores del XII. Las diferentes instituciones y familias nobiliarias son ensalzadas como protectoras del *locus*, de un símbolo de la ciudad tan insigne como es el cenotafio.⁶⁹ Protectores y patronos que con este añadido llegan a disfrazar e incluso ocultar el original románico.

En este momento también se produciría un repinte alineado con los valores del color en el periodo gótico.⁷⁰ El color azul lapislázuli y el dorado cobran un mayor protagonismo en el baldaquino, ya que aluden con su riqueza a los conocidos valores de boato que se relacionan, a su vez, con la Jerusalén Celeste.⁷¹ Por otra parte, una observación del cenotafio lleva a contemplar con extrañeza la figura del Pantocrátor en la cara oeste. Su barba y cabellos lucen blancos y su manto de color rojo, a raíz de la capa de pintura añadida en esta intervención de finales del XV. Cabe plantearse a qué se debe la excepcionalidad de presentar a Cristo con cabello blanco, y por ello se relaciona este motivo con la iconografía de Dios Padre, tal y como se presenta en diferentes miniaturas góticas, con manto rojo, cabellos canos y rodeado por un haz de rayos. Con ello, en el cenotafio se podría presentar una posible mezcla de iconografías que asimila la parusía del Cristo románico a una teofanía de Dios Padre mediante la alteración

⁶⁸ Sobre las últimas descripciones antes del nuevo cenotafio barroco en 1607 ver *Ibíd.*, p. 68.

⁶⁹ El siglo XV es en Castilla la época por excelencia de las familias nobiliarias que, mediante la insistencia y extremada reiteración de armas y escudos en sus fundaciones personales, ponen de manifiesto la grandeza de sus linajes. Sobre los valores nobiliarios castellanos véase: Joaquín YARZA LUACES, *La nobleza ante el rey*, Madrid, Ediciones El Viso e Iberdrola, 2003.

⁷⁰ ESCUDERO, GÓMEZ y HERNANDO, *op. cit.*, p.166.

⁷¹ El azul lapislázuli unido al oro evoca la luz y la presencia divina. Teniendo en cuenta la materialidad del azul, la piedra lapislázuli es la gema más preciosa, pura expresión visual de lo sagrado. Michel PASTOREAU, *Blue. The History of a Color*, Princeton, Princeton University Press, 2001, p. 47.

del color. En cualquier caso, aunque no se dé esta mezcla o cambio de identidad, el tipo iconográfico con cabellos blancos para Cristo se trata de un modelo singular.

Tras algunos siglos, las visiones neoclásicas y la llegada de un nuevo gusto artístico llevan al repinte monocromo del sepulcro entre 1850 y 1920. Este repinte “embota las incidencias más delicadas del trabajo escultórico”⁷² y supone una ruptura total con la percepción medieval en una ciudad de viejas glorias cuyo mejor tiempo ya ha pasado. El gusto por las superficies pétreas limpias ha privado al sepulcro de la dimensión que el color y su significado suponían para las gentes medievales, empezando por su valor mnemotécnico.⁷³ No es excepción del cenotafio este tipo de intervención, pues el aspecto monocromo que presenta, sobre todo la escultura monumental, es más que habitual. Esta limpieza y depuración fruto de un gusto decimonónico no es baladí a la hora del sesgo que ha supuesto la apreciación del arte medieval.⁷⁴ Afortunadamente, su retirada ha permitido volver a contemplarlo en todo su esplendor y facilita volver a reconstruir su sentido original, recuperando una visión más certera.

La piel del cenotafio, una lectura más

A lo largo de este trabajo se ha pretendido dar una panorámica de una obra tan compleja como estudiada. Más allá de los rasgos estilísticos, que si bien son fundamentales para entender ecos y cronologías que permitan una certera y adecuada interpretación, lo que aquí ha primado ha sido el estudio de las iconografías, las funciones y las percepciones. La multiplicidad de lecturas, la relación con su contexto y sobre todo, el genial recurso medieval al “cuadro dentro del cuadro” hacen que la interpretación de este monumento esté plagada de relaciones entre sus diferentes elementos, entre estos y la basílica, la ciudad e incluso la totalidad de lo creado por la divinidad.⁷⁵ Una imagen polivalente, interpretable a un nivel tropológico con la llegada de la nueva ley, pero también moral y escatológica, indesligable de la ciudad amurallada, de la que es insignia.

Con todo ello, cabe preguntarse qué más lecturas tiene el cenotafio de san Vicente. Tras la restauración se ha dado a conocer la piel del monumento, el revestimiento polícromo

⁷² ESCUDERO, GÓMEZ y HERNANDO, op. cit., p. 165.

⁷³ Siguiendo a Roland Recht: LAHOZ GUTIÉRREZ, *La imagen y su contexto...*, op. cit., p. 145.

⁷⁴ Como destaca Camille, decantándose por “nuevas maneras de ver el arte gótico” que tengan en cuenta la mirada gótica. Michael CAMILLE, *Arte gótico. Visiones gloriosas*, Madrid, Akal, 2005, pp. 12-16.

⁷⁵ En línea de la propuesta metodológica de Baschet de una iconografía relacional, entendiendo la imagen dentro de una red de significados y relacionando su materialidad dentro de las situaciones prácticas. BASCHET, *L'iconographie médiévale*, op. cit., p. 188.

medieval. Sus contenidos simbólicos y su valor mnemotécnico añaden más componentes, si cabe, al sepulcro y dan entrada a más incógnitas, estilísticas y formales, pero también de contenido y función. La reciente preocupación historiográfica por relacionar pintura y escultura como elementos indivisibles de la imagen es el punto de partida para continuar y enriquecer todavía más una obra tan compleja y completa como fascinante.⁷⁶ Contrastando con el interior en piedra vista de la basílica y de tantos otros edificios románicos en la actualidad, el colorido del cenotafio recupera del pasado una imagen que dista de la armonía canónica de la arquitectura posterior y que rescata la percepción medieval.

El color es un recurso visual fundamental a la hora de percibir y comprender las piezas, tanto desde un punto de vista estético como desde los contenidos simbólicos a los que alude. En el cenotafio, los colores verde, azul y rojo se articulan y engarzan desde los soportes arquitectónicos a las vestiduras de los personajes. Si bien el azul y dorado están íntimamente ligados a la Jerusalén Celeste, pretender aplicar significados concretos para los colores en el cenotafio sería hilar más allá de la mentalidad que concibió esta pieza. Gage destaca en su trabajo la ambigüedad e inefabilidad del color en el periodo medieval, donde no hay un acuerdo sobre sus connotaciones precisas.⁷⁷ Frente a elaboradas y concisas teorías del color, a la hora de la obra medieval se debe afrontar esta realidad polivalente, evitando “malabarismos” e intentos de conseguir una jerarquía de colores.⁷⁸

Por ello, más allá de lo simbólico, como dispositivo visual, toda obra de arte tiene un componente estético del que el color participa inmensamente, y ello también ayuda a representar aquellos contenidos homiléticos, y en este caso martiriales. Es en este sentido donde entra en juego el color como elemento mnemotécnico. “Las imágenes eran particularmente eficaces a la hora de plasmar las palabras de las escrituras de un modo fácil de recordar, pues a través de la visión despertaban emociones”⁷⁹. Emociones que en el caso de san Vicente son especialmente palpables en la historia del martirio, cuyo contenido narrativo articulado mediante la separación de pilares verdes y que el color ayudaba a fijar en la memoria de los fieles, por su función constructiva y sintáctica, como señala Baschet.⁸⁰ Un elemento que se une a otros, como la composición de las escenas o del propio marco, casi a

⁷⁶ Kessler destaca en su epílogo, “entornos de experiencia”, la necesidad de presentar el arte medieval hoy cómo fue o, en cualquier caso, reconocer el abismo que separa nuestros modos de ver, KESSLER, *La experiencia...*, op. cit., pp. 305-311.

⁷⁷ John GAGE, *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*, Madrid, Siruela, 1993, p. 83.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 89.

⁷⁹ KESSLER, *La experiencia...*, op. cit., p. 286.

⁸⁰ BASCHET, *L'iconographie médiévale*, op. cit., p. 164.

modo de viñetas, y que no es baladí en una época donde la memoria es la base del conocimiento y los recursos de repetición y reiteración, ya sea de formas, frases o letras, tienen como último cometido facilitar el recuerdo.⁸¹

Conclusiones

A través de este trabajo se ha dado un repaso a los estudios realizados sobre el cenotafio, donde destacan por exhaustivos y reveladores los de Rico Camps que destacan precisamente, por aproximarse al contexto concreto del que parte, una realidad sin nombres donde, más que artífices concretos la primacía está en su mensaje. El cenotafio materializa las aspiraciones del clero abulense, es testimonio de un espíritu de repoblación que aglutina su identidad alrededor de sus santos protectores frente a los invasores y hace presente un *locus sanctus* que trasciende el sepulcro e implica a la cripta.

Comprendido su contenido, la forma y, en concreto, el color redescubierto completan el significado y favorecen su difusión y fijación en la memoria. Así, mediante estas superpuestas y complementarias lecturas estratificadas, el cenotafio se comprende próximo a los valores de su tiempo, y concuerda con la definición que da Baschet del universo figurativo medieval: “*un monde du sens mais un monde de sens obscurs et voilés, un monde de figures en attente de révélations ou d’interprétation, un monde fait de sens enchevêtrés, feuilletés, tissés, en attente d’être noués et dénoués*”.

⁸¹ Para el estudio sobre el valor de la memoria y los distintos sistemas mnemotécnicos medievales véase: Mary CARRUTHERS, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990.