

PIEDRAS VIAJERAS

EL ABSIDE DE SAN MARTIN DE FUENTIDUEÑA

por

CARMEN GÓMEZ-MORENO *

Al nordeste de la provincia de Segovia y cerca de su límite con la de Valladolid está situada Fuentidueña que pertenece al partido de Cuéllar. En esta pequeña villa y entre otras ruinas de iglesias y las de un castillo se alzan las de San Martín, cuyo ábside fue trasladado a Nueva York a principios de 1958 con carácter de depósito y mediante un intercambio al que se llegó después de largas y complicadas negociaciones entre el Museo Metropolitano y el Estado Español asesorado por las instituciones competentes. Este ábside, reconstruido y abierto al público en junio de 1961, forma ahora parte del edificio de Los Claustros, consagrado al arte medieval y dotado por John D. Rockefeller Jr. Este museo está edificado sobre una colina cubierta de bosque situada al norte de Manhattan que domina al río Hudson y la margen opuesta que corresponde al Estado de New Jersey.

Al tratar de encontrar los orígenes del románico de la provincia de Segovia y, como consecuencia, de Fuentidueña, tenemos que tomar en consideración que esta provincia debió de estar deshabitada desde el primer cuarto del siglo VIII hasta el último cuarto del siglo XI, con la excepción de escaramuzas e invasiones periódicas de los ejércitos

* Este artículo es una versión libre de otro publicado en el Boletín del Museo Metropolitano de Nueva York. Para más información véase: JAMES J. RORIMER: *Foreword*; CARMEN GÓMEZ-MORENO: *History, Stylistic Analysis and Dismantling*; MARGARET B. FREEMAN: *Rebuilding: A Thumbnail Sketch*, Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, XIX, 10, June 1961.

Copyright, 1961, The Metropolitan Museum of Art, New York, N. Y.

cristianos y musulmanes. La primera invasión árabe de Castilla la Vieja tuvo lugar cuando los ejércitos del Islam iban camino del norte de la Península, dos o tres años después de su desembarco en Tarifa en 711. Toda la zona comprendida entre la frontera cristiana formada por las provincias del norte y la frontera límite de la España dominada por los moros, que iba de Coimbra a Pamplona, debió de cambiar de manos repetidas veces sin que ni cristianos ni musulmanes fijasen en ella su residencia con un cierto carácter de estabilidad.

Si hubo alguna vez monumentos visigodos en la provincia de Segovia éstos debieron ser destruidos durante las incursiones de Almanzor a fines del siglo X. Como moros y cristianos no convivieron nunca en esta región antes de la Reconquista tampoco hubo lugar al desarrollo de la cultura mozárabe en ninguna de sus manifestaciones.

La reconquista definitiva de Segovia por Alfonso VI tuvo lugar en 1079 pero la repoblación no debió de comenzar hasta 1087. Los nuevos habitantes tendrían que venir de las provincias del norte, aun cuando no faltan eruditos, como el cronista de Segovia Colmenares en el siglo XVII¹ y Carlos de Lécea en el XIX², que afirman que Segovia no fue abandonada completamente y que fueron los mismos segovianos los que habrían de repoblarla y que participaron luego activamente en la reconquista de Madrid y de Toledo.

El primer paso después de ganar cualquier territorio a los invasores debía de ser necesariamente el de construir fortalezas contra posibles contrataques. Esto explica la presencia de tantos castillos y recintos amurallados en los puntos dominantes de Castilla y de otras regiones españolas. Con el castillo habría de ir ligada la iglesia, no solamente a causa del fuerte carácter cristianizante de la Reconquista sino por la importancia creciente de las Ordenes Militares, algunas de las cuales, aunque fundadas en otros países, se habían establecido ya en España a mediados del siglo XI.

Para fomentar la repoblación de las zonas recientemente recobradas, Alfonso VI concedió un gran número de privilegios a la Iglesia y a las Ordenes Monásticas con el fin de facilitarles la construcción de iglesias y conventos en torno a los cuales habría de esta-

¹ DIEGO DE COLMENARES: *Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla*, 2.^a edición, Madrid, D. Díaz, 1640.

² CARLOS DE LÉCEA Y GARCÍA: *La comunidad y tierra de Segovia*, Segovia, Ondero, 1893.

blecerse la población seglar. En numerosos casos, como debió ocurrir en Fuentidueña, el número de monumentos religiosos probablemente creció en mayor proporción que la población en torno a ellos, primeramente porque esta población había sido desposeída en gran parte de sus tierras y también porque lugares que habían sido de importancia estratégica en tiempos de guerra, en cambio no reunían condiciones para los tiempos de paz, y los probables habitantes se iban en busca de sitios mejores donde establecerse. Alfonso VII, comprendiendo este problema, trató de contener esta verdadera inflación del poder religioso devolviéndoles a los segovianos parte de las tierras concedidas por su padre a la Iglesia.

Partiendo de Segovia, y después de recorrer unos 75 kilómetros por tierra llana y carreteras polvorientas, se llega a unas formaciones rocosas que se levantan como una fortaleza natural sobre el valle del río Duratón. Encaramada sobre los riscos y dominando las llanuras que se pierden en la lejanía aparece la que fue en otros tiempos importante villa de Fuentidueña, como una esfinge que ocultase secretos perdidos para nosotros en el tiempo y la historia. Su situación geográfica única explica la importancia que debió tener durante los azarosos años de la Reconquista.

Diego de Colmenares³ dice que Fuentidueña se llamó antes Castrillo de Lacer. Este nombre aparece por primera vez en 1123 en una bula de Calixto III en la que se confirma la sede episcopal de Segovia después de trescientos años sin jerarquía religiosa en esa región. Este mismo nombre de Castrillo de Lacer, o Castellum de Lacer aparece después en otros documentos, y el nombre de Fuentidueña, o Fonte-Donam, aparece por primera vez en 1136. Desde esta fecha en adelante el nombre de Castrillo de Lacer no se vuelve a mencionar y el de Fuentidueña aparece siempre en compañía de los nombres de otras poblaciones de la misma área segoviana y que antes se mencionaban con Castrillo de Lacer. Tales como Sepúlveda, Cuéllar, Coca, Iscar, Pedraza, Maderuelo, Fresno, Bernuy, Sacramenia y Bembibre. Esta sustitución de nombres hace muy probable la teoría de Colmenares de que los dos corresponden a la misma ciudad. Si rechazásemos esta teoría tendríamos que aceptar un documento firmado por Alfonso VII y fechado en 1136 como la primera mención de Fuentidueña. Este rey, cuya amplia visión de los destinos de España le valió el sobrenombre de "Emperador", parece haberse

³ *Op. cit.*, Vol. I, cap. XIV.

interesado grandemente por la región segoviana y fue él, probablemente, el que patrocinó la construcción de las iglesias de Fuentidueña, entre las que se cuenta San Martín.

Debido a las circunstancias especiales creadas por la invasión musulmana y la reconquista del territorio español por los cristianos, la organización política de España fue en la Edad Media distinta de la de otros países europeos. En la España cristiana no hubo feudalismo sino una organización que tenía como base el poder real y el de los obispos. De aquí la facilidad que tenían los reyes para dar y quitar tierras y privilegios. En la mayor parte de los documentos que tratan de concesiones del rey a la Iglesia de Segovia durante el reinado de Alfonso VII, y desde 1157 del de Alfonso VIII, Fuentidueña aparece siempre mencionada con más o menos el mismo grupo de ciudades tributarias de la misma región.

Únicamente un documento hace mención especial de Fuentidueña. Sintiendo enfermo Alfonso VIII se detuvo en la villa y otorgó testamento el 8 de diciembre de 1204⁴. En el mismo documento constan donaciones a varios monasterios sin ninguna referencia a Fuentidueña ni a otras ciudades relacionadas con ella. Como Colmenares interpretó esta Fuentidueña como la villa del Duratón muchos de los eruditos que le siguieron aceptaron esta interpretación, sin pensar que pudiera tratarse de Fuentidueña de Tajo. Sin embargo, es evidente que Alfonso VIII estuvo mucho más por la región toledana que por la de Segovia y parece mucho más posible que Fuentidueña de Tajo estuviese en su camino que no Fuentidueña de Duratón. Pascual Madoz⁵ da Fuentidueña de Tajo como el lugar del testamento de Alfonso VIII, en cambio Quadrado⁶ no sólo acepta la teoría extendida por Colmenares sino que llega a considerar Fuentidueña de Duratón como un lugar a donde los reyes iban a descansar de los rigores de sus vidas azarosas.

Después de un documento fechado en 1206 el nombre de Fuenti-

⁴ Este documentos que se conserva en el *Liber privilegiorum ecclesie toletane*, fols. 26v-28v, Archivo de la Catedral de Toledo, comienza así: "Testamentum Illustris Regis Adefonsi factum apud Fontemdoniam" y concluye: "Facta carta apud Fontemdoniam, Era M^oCC^oXI^o secunda, VIII^o die Mensis Decembris, Rege expri[mente]".

⁵ PASCUAL MADDOZ: *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus Posesiones de Ultramar*, Madrid, 1850, VIII, pp. 252-253.

⁶ J. M. QUADRADO: *Recuerdos y bellezas de España. Salamanca, Avila y Segovia*, Madrid, 1865, pp. 523-525.

dueña desaparece completamente aunque no el de las otras poblaciones que solían acompañarlo. Esta desaparición repentina es difícil de explicar, pero el caso es que solamente en contadísimas excepciones vuelve a aparecer y esto con siglos de separación.

En el siglo XIV Fuentidueña era una de las "aljamas" más importantes de la provincia de Segovia⁷ y muchos de los mercaderes judíos de cierta categoría que habitaban en la capital llevaban el sobrenombre de "de Fuentidueña". No sería sorprendente que alguna de las ruinas que hoy encontramos en lo que queda de la antigua villa fuesen alguna vez una sinagoga.

Hasta la fecha no se han encontrado documentos referentes al castillo o a las iglesias de Fuentidueña. Como el obispado de Segovia no fue confirmado hasta 1123 es muy posible que la mayor parte de los edificios religiosos de la provincia no se empezasen a construir hasta después de esa fecha y no es probable que se comenzase la construcción de edificios de importancia en Fuentidueña después de haber perdido esta población su importancia a principios del siglo XIII⁸.

Lo mismo que la repoblación de Segovia se debió verificar con gentes venidas del norte de España, ya fuese con antiguos habitantes de Segovia o de otras provincias, las corrientes artísticas que habrían de dar origen al románico segoviano tuvieron que venir también del norte ya que ésta era la única zona que había permanecido fuera del dominio musulmán.

Durante la segunda mitad del siglo XI fueron edificados un gran número de iglesias y monasterios a lo largo de la ruta de los peregrinos a Santiago de Compostela. Aun cuando muchos de estos monumentos han desaparecido, los que aún se conservan dan idea de la enorme importancia que tuvo este camino, no sólo en la evolución del románico español sino también del de otros países. La afluencia continua de distintas corrientes del pensamiento y de la interpretación artística fue la principal razón de esta importancia.

La provincia de Segovia, lo mismo que la vecina provincia de Avila, estaba fuera del itinerario de las peregrinaciones, pero lo más probable es que los artistas encargados de la construcción y decoración de los edificios religiosos posteriores a la Reconquista en esta

⁷ CARLOS DE LÉCEA Y GARCÍA: *La Iglesia del Corpus Christi de Segovia antigua Sinagoga. Monografía histórica*, Segovia, Rueda, 1900.

⁸ Con la excepción de una iglesia probablemente del siglo XVII o XVIII que también está en ruinas y que debió ser abandonada cuando la desamortización.

zona habrían de venir de alguno de los centros artísticos situados a lo largo del camino de Santiago. La iglesia de San Isidoro de León parece ser la que reúne más probabilidades para explicar los orígenes del románico segoviano y, por lo tanto, del de la iglesia de San Martín de Fuentidueña que vamos a estudiar. Aun cuando comenzado en el siglo XI, San Isidoro no se terminó hasta bien entrado el siglo XII y por lo menos tres escultores trabajaron en ella, el último de los cuales pertenece ya por completo al siglo XII. Aunque no tan dotado como sus predecesores, es a este artista al que podemos atribuir muchas de las características que encontramos en Segovia y Avila, así como la difusión de un cierto número de motivos decorativos que hemos de analizar más adelante y que, como un hilo invisible, van de unas ciudades a otras, de unos monumentos a otros, cubriendo largas distancias y poniendo en contacto lugares que, de otra forma, no hubiesen estado nunca en relación unos con otros.

El tipo de iglesia de una sola nave sin crucero y con un ábside se encuentra muy difundido por la provincia de Segovia y a ese tipo corresponde San Martín de Fuentidueña, pero esta iglesia presentaba problemas que hacen su estudio más complicado de lo que habría de ser en otras circunstancias. Uno de estos problemas lo constituyó el hecho de que, así como el ábside ha llegado hasta nuestros días en un estado de conservación relativamente perfecto, la nave y la torre de las campanas, situada a los pies de la iglesia, estaban ya en ruinas en el siglo XIX, según la descripción de Quadrado. Lo que queda de ellas muestra una fábrica muy pobre de piedras pequeñas y mortero, que probablemente estaba enlucida, y con refuerzos de piedra de sillería en los ángulos de la torre. Resulta difícil el encontrar una explicación para esta diferencia entre la riqueza arquitectónica y escultórica del ábside y la pobreza de medios que muestra lo que queda del resto de la iglesia. Todas las iglesias de este tipo, e incluso las que son menores en tamaño y casi totalmente desprovistas de decoración distribuidas por toda la región, están construidas con piedra de sillería en su totalidad, como es lógico en una tierra donde abundan las canteras. Una explicación podría ser que la iglesia se comenzó por el ábside y que después la construcción se interrumpió o por falta de medios o porque las circunstancias cambiaron y más adelante se concluyó de la forma mencionada.

Otro problema que hemos de afrontar es el por qué de edificar una iglesia en lo alto de una colina difícil de alcanzar. No existe ninguna indicación que haga pensar en la existencia de un monas-

terio del cual formase parte San Martín. El único monasterio documentado en la villa es el de San Juan de la Penitencia que estuvo siempre situado en el valle y cuya fundación se remonta a épocas anteriores a la invasión de los moros en que fue destruído y vuelto a construir después de la Reconquista⁹. La riqueza decorativa de San Martín descarta la posibilidad de que fuese de origen cisterciense, aparte de que no parece probable que lo fuese estando solamente a unos pocos kilómetros de Fuentidueña el monasterio cisterciense de San Bernardo de Sacramenia, fundado el 30 de enero de 1141 por Alfonso VII, con monjes venidos de Escala Dei en Francia. Tampoco podemos creer que San Martín fuese la iglesia parroquial de la villa porque ésta parece haberlo sido siempre la iglesia de San Miguel, situada más abajo en la colina y cuya construcción debió de tener lugar más o menos al mismo tiempo que la de San Martín. La proximidad de esta última a las ruinas de un castillo hacen más posible su relación con éste ya que la iglesia está incluida dentro del recinto amurallado.

La fábrica del ábside de San Martín es de piedra caliza de sillería con el tono dorado característico de la región segoviana (Lám. I, a y b). Todos los elementos decorativos son de piedra muy semejante a la de los sillares, pero de grano algo más fino y el color más grisáceo. La estructura está compuesta por un basamento algo saliente y con resalte en bisel en el exterior y que en el interior forma una banqueta con moldura de bordón. El cuerpo intermedio termina en la imposta sobre la que van las tres ventanas abocinadas y con arcos de medio punto y por cuya abertura muy estrecha había de entrar la única luz que recibía el ábside. Sobre las arquivoltas de las ventanas en el interior corre otra imposta que limita el tercer cuerpo y sobre la que se asientan la bóveda de cañón y la bóveda de horno. El arco de unión de estas dos bóvedas, apenas destacado, descansa sobre dos columnas esculturadas a modo de cariátides y la embocadura de la capilla está formada por un majestuoso arco triunfal. La bóveda de la nave, más alta que la de la capilla, habría de unirse a ésta por medio de un hastial del cual solamente se conserva parte. El exterior del ábside está reforzado por cuatro grandes

⁹ En 1946 el entonces arzobispo de Toledo, Fray Francisco Ximenez de Cisneros, les dio a sus religiosos franciscanos, y por comisión del Papa Alejandro VI, el convento que pertenecía hasta entonces a la advocación de San Juan de la Penitencia situado en la villa de Fuentidueña.

columnas adosadas cuyas basas coinciden con la altura del basamento y cuyos capiteles, alternando con una serie de canecillos con esculturas, soportan la cornisa decorada con billetes. En el interior y en el exterior los lados de la capilla presentan arcos ciegos gemelos. Los del interior son algo apuntados y están separados por columnillas dobles decoradas en las basas —enormemente deterioradas— y en los capiteles. Los del exterior son de medio punto con una columna única con esculturas a modo de cariátides.

A ambos lados del ábside y coincidiendo con el arranque de la bóveda de horno, como hemos dicho antes, se yerguen tres esculturas de tamaño considerable, San Martín al lado del Evangelio y la Anunciación al lado de la Epístola. Esculturas de tal tamaño e importancia aparecen frecuentemente en las portadas de otras iglesias pero no en el interior y en la posición que ocupan éstas. ¿Sería posible que en San Martín se hayan conservado y que en otros casos fuesen destruidas al colocar los retablos barrocos que existen hoy día en muchas iglesias románicas de la provincia? También podría ser que las esculturas de San Martín estuviesen destinadas para otro sitio de la misma iglesia y que al no terminarla de la forma que estaba planeada las colocaron como ahora están. Todo tienen que ser hipótesis y ninguna muy convincente.

Las dos columnas que soportan el arco triunfal están coronadas por capiteles esculpturados. La imposta sobre la que arrancan las bóvedas tiene decoración de billetes y esta misma imposta forma también los cimacios de los capiteles que coronan las esculturas. También llevan decoración de billetes los arcos de las ventanas en el interior y en el exterior y la cornisa que soporta el alero del tejado, pero estos billetes no son del mismo tipo que los de la imposta superior. Esta última muestra una particularidad que es como un "leit motif" en las iglesias de Segovia y Avila: los espacios entre los billetes semicilíndricos están ocupados por un resalte angular que desde lejos da la impresión de unos escaloncitos corriendo a lo largo detrás de los billetes (véase Lám. V, a).

Otra imposta va de ventana a ventana en el interior y en el exterior formando los cimacios de los capiteles. Los motivos decorativos de esta imposta cambian de ventana a ventana sin repetirse nunca y llegan a ocho motivos diferentes, unos vegetales y otros de entrelazo. Entre los primeros están unas rosetas de cuatro pétalos rodeadas por círculos (véase Lám. II, b) que son uno de los motivos decorativos que provienen de San Isidoro de León y que de allí se

extienden a muchas iglesias de Segovia y de Avila. Por falta de espacio no podemos dar en este artículo un estudio detallado de todos los motivos decorativos de la iglesia de San Martín y hemos de concentrarnos principalmente en el estudio estilístico e iconográfico de las esculturas propiamente dichas, así como de capiteles y canecillos.

De todos los capiteles únicamente tres representan escenas relacionadas con las Sagradas Escrituras, los demás representan seres fantásticos o animales que estaban probablemente llamados a tener un sentido simbólico, pero este simbolismo resulta oscuro en la mayor parte de los casos. En los comienzos de la Edad Media era costumbre el utilizar a modo de inspiración o referencia iconográfica los bestiarios, y, entre ellos, uno de los más populares era el *Physiologus*. Varios de los animales y seres mitológicos que vemos en los capiteles de San Martín están descritos en este manuscrito, pero el sentido simbólico se ha perdido casi por completo en estas interpretaciones escultóricas llenas de vitalidad y gracia pero al mismo tiempo bastante crudas. Por la época en que se edificó esta iglesia el arte románico se había alejado ya mucho de las fuentes primitivas y los escultores se limitaban a copiar o a seguir con más o menos justeza otras obras que habían visto en alguna parte y de las que aprovechaban más el sentido decorativo que la significación iconográfica. Sin embargo, tanto los capiteles como los canecillos están lejos de ser obras decadentes; por el contrario, tienen una frescura y una calidad de primitivos que los hacen realmente atractivos. Los artistas que los labraron debían de sentir mucha más atracción por el castigo del mal que por la exaltación del bien. Animales torturados enredados en tallos de vid que parecen serpientes, monstruos devorando seres humanos, pájaros picando cabezas de muerto, todos ellos nos hacen sentir la existencia del infierno sin comunicarnos nada que tenga que ver con el cielo.

De los capiteles del interior del ábside los que soportan el arco triunfal representan La Adoración de los Reyes, a la izquierda, y Daniel en el foso de los leones, a la derecha. En los arcos ciegos gemelos a ambos lados de la capilla los capiteles representan centauros, desgraciadamente muy mutilados. Los de las ventanas en el interior y de izquierda a derecha representan: dos pájaros con las cabezas colgando y enredados en sarmientos; dos seres con cabezas de gallo y cuerpo y cola de reptil —algo entre un basilisco y un grifo— que picotean una cabeza calva; dos aves bicéfalas; dos pájaros de formas torturadas picoteando un racimo de uvas; dos

arpías en pie con cabezas masculinas tocadas con una especie de gorro frigio (Lám. II, a); y dos cuervos picando una cabeza y tratando de extraerle los ojos con las garras (Lám. II, b). Según el *Physiologus*, el cuervo tiene la costumbre de devorar los ojos y el cerebro de los muertos y es considerado como símbolo del mal.

Los capiteles de las ventanas en el exterior representan, siempre de izquierda a derecha: dos seres extraños con cabezas que pudieran ser de unicornios y cuerpos acaracolados: dos sirenas con dobles colas que sostienen con las manos (Lám. II, c). Este tipo de sirena aparece en España por lo menos en San Isidoro de León, en Santiago de Compostela, en la iglesia del castillo de Loarre y en el claustro de Santa María de Ripoll. Fuera de España se encuentran rara vez en Francia y son en cambio muy populares en el norte de Italia, sobre todo en la región de Módena. Dos parejas de grifos (Lám. II, d); dos animales extraños con cabezas de pato y colas de reptil picando las orejas de una cabeza calva (Lám. II, e); y dos pares de perros en sarmientos que salen de la boca de una cabeza monstruosa. En el *Physiologus* los perros son descritos como símbolos de impureza. El último de estos capiteles representa dos parejas de aves comiendo uvas.

Con la excepción del de La Adoración de los Reyes, todos los capiteles de que hemos tratado hasta ahora presentan una cierta consistencia de estilo. La característica dominante la constituyen las grandes volutas, a veces acompañadas de hojas de acanto, que son reminiscencias del capitel corintio. Las figuras han sido interpretadas de una manera amplia y con superficies bastante planas. Los rostros, en el caso de Daniel, de los centauros y de las sirenas, son aplastados, con ojos redondos y saltones sin pupilas y bocas grandes de labios gruesos y estirados. En varios casos aparece un ornamento, unas veces colocado alrededor del cuello y otras en torno a la cintura, consistente en una banda decorada con cuentas de la que sale una especie de fleco formado por plumas o rizos de pelo en mechones. Se puede decir casi con absoluta certeza que todos estos capiteles fueron labrados por la misma mano.

Los cuatro capiteles de las columnas adosadas en el exterior del ábside no tienen volutas o éstas están reducidas a una representación esquemática. De izquierda a derecha representan: parejas de grifos enredados en sarmientos (Lám. III, c); una labor de entrelazo que es un motivo relativamente frecuente dentro del románico de la Península Ibérica; dos parejas de leones agachados también

enredados en sarmientos (Lám. II, d); cuatro arpias con los cabellos formando unas coletas a ambos lados del rostro y las amplias alas labradas con líneas verticales muy esquemáticas (Lám. II, f). El tipo de representación que vemos en el penúltimo de estos capiteles viene de San Isidoro de León en donde los leones aún conservan las melanas. Este mismo tipo, y aún más próximo al de San Isidoro, aparece en la portada sur de San Vicente de Avila y en la iglesia de San Pedro de la misma ciudad. También lo encontramos en algunas de las iglesias de Segovia, incluida la de San Miguel, vecina de la de San Martín en Fuentidueña. El origen de esta representación no está claro. Podría venir de una leyenda relatada en el *Physiologus* según la cual la leona da a luz a sus cachorros muertos y el león viene a ellos y los revive con su aliento. Este mito ha sido interpretado como un símbolo de la Resurrección de Cristo. En la Basílica de Armentia, en la provincia de Alava, hay un capitel bajo el coro que representa a una pareja de leones devorando un animal que parece un ciervo y que están en la misma postura que los leones que acabamos de describir. Acaso la idea del cachorro recién nacido o el ciervo muerto desapareció en el curso de los años dejando solos a los leones agachados sin propósito ni significado.

El estilo de estos capiteles es mucho más nervioso que el de los precedentes. Los rostros tienen los pómulos salientes, bocas de labios finos con el superior formando un ángulo muy pronunciado y los ojos tienen las pupilas excavadas como si estuviesen destinados a llevar una piedra de otro color incrustada en ellos. Los sarmientos son más finos y tienen siempre una raya incisa a todo lo largo y retoños terminados en triángulos. Estos sarmientos se cruzan unos con otros formando como un nudo que en el caso del segundo capitel es el que constituye la labor de entrelazo que lo decora.

Teniendo en cuenta estas diferencias estilísticas se puede llegar a la conclusión de que estos cuatro capiteles y los de las ventanas son obras de dos artistas distintos. Una comparación cuidadosa de representaciones similares, como son las arpias de un capitel del interior y las del último bajo el alero, o los grifos de una ventana del exterior con los del primer capitel bajo el alero, muestra claramente las diferencias entre los dos escultores.

Semejantes disparidades ocurren entre los dos capiteles del arco triunfal. Como hemos dicho antes, el de la izquierda representa La Adoración de los Reyes (Lám. III, a). No tiene volutas y las figuras muestran los pómulos salientes, labios con un ángulo en medio y las

pupilas excavadas que acabamos de describir. La Virgen sentada bajo un arco con el Niño en brazos y San José al lado, responde a un tipo que aparece en otros monumentos de la misma región, como es la iglesia de Santa María de la Sierra en Sepúlveda, que está estrechamente relacionada con el ábside de San Martín. El tocado de la Virgen es típico del siglo XII y lo encontramos en otras regiones españolas. En Aragón aparece en la tumba de Doña Sancha en un convento de Jaca y en un capitel de la catedral de la misma. También lleva este mismo tocado la estatua que se dice representa a Santa Sabina en la portada sur de San Vicente de Avila, y en San Martín mismo lo volvemos a encontrar en la Virgen de la Anunciación y en uno de los canecillos.

A la derecha del arco triunfal el capitel representando a Daniel en el foso de los leones es crudo pero extremadamente expresivo (Lám. III, b). Aun cuando las figuras llenan casi todo el espacio aún queda bastante para las volutas en los ángulos superiores. Las cabezas son desproporcionadamente grandes y en la cara de Daniel observamos las mismas características descritas en relación con los capiteles de las ventanas. Las melenas de los leones, labradas de una manera geométrica, forman rizos todos iguales que se asemejan enteramente a los que describimos anteriormente como formando parte de un ornamento. Para simplificar le llamaremos de ahora en adelante Maestro A al autor del capitel de Daniel y de todas las ventanas y de los arcos ciegos del interior, y Maestro B al autor del capitel de La Adoración de los Reyes y de los cuatro capiteles de las columnas adosadas del exterior.

Volvemos a encontrar el estilo del Maestro B en los canecillos. Con la excepción del primero empezando por la izquierda y del veintinueve, que faltan por completo y de unos pocos parcialmente destruidos, estos canecillos están bien conservados y muestran una frescura y una originalidad de interpretación que los hace extremadamente interesantes. La iglesia parroquial de San Miguel, a punto de derrumbarse y consolidada gracias a los fondos dados por el Museo Metropolitano como parte de la compensación por el depósito indefinido del ábside de San Martín, tiene varios canecillos idénticos a los que estamos estudiando y lo mismo ocurre con alguno de los capiteles que alternan con ellos. Es pues obvio que el Maestro B trabajó en ambas iglesias, pero no aparecen indicaciones de la presencia del A en San Miguel. Los capiteles de la nave de esta iglesia muestran una mano más elegante y civilizada que los que vemos

en San Martín y los temas son también muy distintos. En vez de monstruos los de San Miguel tienen casi todas escenas de las Sagradas Escrituras.

De los canecillos de San Martín nueve representan figuras de hombres con largas vestiduras, sentados o de pie y sosteniendo libros o instrumentos musicales (Lám. IV, a, b y c). En otro aparece una figura envuelta en un manto que cae en pliegues verticales y lleva un tocado como el de la Virgen de La Adoración de los Reyes, de donde inferimos que se trata de una mujer (Lám. IV, d). Otro representa un acróbata sosteniéndose con las manos y con el cuerpo doblado hacia delante hasta que los pies tocan con la cabeza. Las representaciones de acróbatas no son desusadas en el románico español, pero sería difícil el dar con su significado. En otros canecillos las figuras humanas dan paso a una arpía en todo semejante a las del capitel último bajo el alero, a un mono en cuclillas —también un tipo frecuente—, a otros animales de distintas clases (Lám. IV, f) y a algunos motivos vegetales (Lám. IV, e) y de entrelazo. Un caso curioso es el del canecillo veintidós, que representa a un hombre desnudo tratando de cubrirse con una gran hoja de higuera (Lámina IV, a); junto a él, en el canecillo veintitrés, vemos una estilización de un árbol frutal con una serpiente que se desliza a todo lo largo (Lám. IV, h). Parece bastante claro que se trata de Adán y del Arbol del Bien y del Mal y parecería lógico que al otro lado estuviese Eva para compartir con Adán el pecado original. Pues bien: en el canecillo veinticuatro lo que vemos es un monstruo de cabeza enorme, que no está desprovista de una cierta expresión de regocijo, entretenido en devorar a un ser humano con faldas largas (Lám. IV, c). A no ser que nuestro artista sintiese tanto aborrecimiento por nuestra madre Eva que decidiese representarla sufriendo los tormentos del infierno —y esto no estaría en consonancia con el libro del Génesis— lo más probable es que considerase difícil o impropio el representar a una mujer desnuda y optó por dejar al pobre Adán en perpetua soledad, con lo cual ya tendría bastante castigo. El último canecillo representando un castillo (Lám. II, e) es muy interesante. ¿Sería posible que esta representación tan detallada hubiese sido inspirada por un castillo verdadero, acaso el que se elevaba junto a San Martín? Desgraciadamente esta pregunta no puede ser contestada, pero si eso hubiera podido ser así, este canecillo sería un documento de una importancia extraordinaria.

Como hemos dicho anteriormente, los arcos ciegos del exterior

se apean sobre columnas esculpturadas. De éstos, el que correspondía a la fachada sur "in situ" y está ahora al este, está muy deteriorado, pero aún puede adivinarse la figura desnuda de un hombre extremadamente panzudo semejante a las representaciones de Sileno. Con los brazos levantados y doblados hacia atrás sostiene el corto fuste de la columna que remata en un capitel decorado únicamente con dos grandes volutas, y con las rosetas de cuatro pétalos en el ábaco. Esta obesa figura descansa sobre un plinto que se apoya en la imposta sobre la que van las ventanas. El estar tan deteriorada hace que esta escultura sea imposible de atribuir a ninguno de los dos maestros cuyos estilos hemos venido describiendo. El tipo de representación es tan completamente desusado dentro del románico español y, por lo que hemos podido investigar, en el de otros países también, que cualquier intento de asimilarlo a una escuela determinada estaría fuera de lugar. Atlantes o telamones desnudos no son raros en el románico italiano y podríamos mencionar aquí varios ejemplos, aunque ninguno de ellos ocupa la posición del del ábside de San Martín. No solamente es desusado el empleo de un atlante para soportar dos arcos ciegos; los arcos mismos también son desusados.

El grupo escultórico de la fachada norte, y ahora al oeste, está mucho mejor conservado que el anterior, acaso porque la roca sobre la que se asentaba el ábside dejaba solamente un paso estrecho en ese lado que no era lo bastante espacioso para permitirles a los pequeños vándalos de siglos el que ejercitaran su puntería. El tema de esta escultura es muy diferente del anterior. Sobre una cabeza de león, con las fauces abiertas hacia arriba, hay una figura de viejo barbado en cuclillas sobre el que se encaraman dos figuras masculinas, que han perdido las cabezas y parte de los brazos, que sostienen sobre los hombros el fuste de la columna rematado por un capitel con palomas afrontadas (Lám. V, d). La paloma, como es sabido, es símbolo de devoción y de la fe cristiana. Las vestiduras de las figuras se ciñen estrechamente revelando la forma de los cuerpos y todo el grupo, de una gran belleza, alcanza el nivel de las mejores esculturas románicas y a la vez tiene un cierto sabor oriental en la forma en que las figuras se superponen unas sobre otras formando un conjunto en el que todos los elementos están integrados para constituir un todo armonioso y compacto a la vez ¹⁰.

¹⁰ La interpretación simbólica de este grupo podría ser la siguiente: El viejo en cuclillas podría representar a los paganos por los cuales el demonio está siempre en acecho y que "como león rugiente, anda rondando y busca a

Si el atlante descrito previamente trae a nuestras mentes representaciones semejantes dentro del románico italiano, estas figuras, e incluso la presencia del león, nos hacen considerar aún más estrechamente la posibilidad de una relación más o menos próxima entre los escultores de Fuentidueña y la escuela de Wiligelmo de Módena. Entre otros ejemplos distribuidos por Ferrara, Piacenza, Módena y Verona, los telamones que soportan el púlpito de la iglesia de Quarantoli en Piave son casi idénticos a los de San Martín en postura, paños pegados e incluso los zapatos y los cinturones. Salvini¹¹ atribuye los telamones de Quarantoli a un discípulo del "Maestro d'Artù" perteneciente, según él, a un grupo de escultores con influencias borgoñonas. Si estas esculturas tienen o no influencias nórdicas —y este punto hemos de declarar que no nos resulta muy claro— no cabe la menor duda de que en líneas generales están enteramente dentro de la escuela de Módena. Aún más próximo a Wiligelmo, el "Maestro delle Sfinzi"¹² es el autor de unos capiteles con sirenas extremadamente similares a las del capitel del ábside de Fuentidueña. Esta relación aparece también en otros capiteles, todos obra del que hemos llamado Maestro A, pero nunca en los del Maestro B.

Las esculturas de San Martín (Lám. V, c) y la Anunciación (Lám. V, a y b), situadas en el interior del ábside, fueron publicadas por primera vez por Kingsley Porter¹³ y hasta ahora no han aparecido en ninguna publicación española. Como hemos dicho anteriormente en este mismo artículo la colocación de esculturas como éstas en el interior del ábside es desusada, mayormente cuando no parecen tener una verdadera misión funcional, ya que las columnas a las que están adosadas no soportan un verdadero arco sino que simplemente coinciden con la intersección entre la bóveda de cañón y la de horno. Las bases esculpturadas sobre las que se alzan no descansan sobre un verdadero plinto sino sobre un simple bloque rectangular, como los sillares de la fábrica del ábside. Esta última particularidad

quien devorar" (San Pedro, I, 5: 8). Las figuras arrodilladas sobre los hombros del viejo podrían ser los conversos que, ganados por la fuerza de la verdad, se alzan sobre el paganismo y soportan la fe ortodoxa simbolizada por las palomas afrontadas.

¹¹ ROBERTO SALVINI: *Wiligelmo e le origini della scultura romanica*, Milán, 1956, p. 178, pl. 210.

¹² *Ibid.*, pls. 135-139.

¹³ ARTHUR KINGSLEY PORTER: *Spanish Romanesque Sculpture*, Pantheon, Florencia, [1928], p. 61, note 930, pl. 146.

les da a estas esculturas una cierta calidad de cosa sin terminar, como si al colocarlas hubiesen resultado demasiado cortas para el espacio que habían de llenar o como si hubiesen estado destinadas a otra parte de la iglesia.

San Martín, obispo de Tours, es un santo que adquirió gran popularidad durante la Edad Media, sobre todo en Francia desde donde el culto se extendió a otros países de Europa. Italia fue el escenario de sus años juveniles cuando estaba consagrado a la vida militar, y España está relacionada con él a través de su humanitaria, si bien que frustrada, intervención para salvar la vida del hereje español Prisciliano. La pequeña iglesia de San Martín de Fuentidueña es una de las muchas consagradas a este santo. Aparece en ella representado como obispo, las manos y parte de los brazos rotos y desaparecidos, y la cabeza, que se había perdido, fue encontrada y vuelta a colocar en su sitio al ser reconstruido el ábside en su actual emplazamiento. Esta estatua de San Martín se yergue como una columna con un hieratismo al que no le comunican ningún movimiento los pliegues estilizados ni los bordes decorados de las vestiduras. Los pies se apoyan sobre dos figuras de animales difíciles de identificar y el capitel que remata la columna-soporte muestra una estructura corintia de una simplificación extrema, sobre todo si lo comparamos con los capiteles descritos anteriormente.

Por el contrario, el grupo escultórico que representa la Anunciación, está lejos de ser hierático. Ambas figuras se yerguen sobre una base rectangular bajo la cual podemos ver unas figuras desnudas a punto de ser devoradas por una enorme cabeza de león. Desgraciadamente estas figuras están muy deterioradas, pero los pequeños cuerpos de siluetas torturadas parecen pertenecer a seres humanos, aun cuando tienen garras en vez de pies. Probablemente representan las almas de los condenados y la boca del león las puertas del infierno. El capitel que corona la columna que sirve de soporte a las figuras de María y del Arcángel, representa la Natividad, con una interpretación típicamente románica del tema. En la cara frontal aparece la Virgen en el lecho y, sobre ella, el Niño envuelto en pañales y tendido en el pesebre, sobre el que se inclinan las cabezas de la mula y el buey para calentarlo con su aliento. Esta parte del capitel está bastante mal conservada, pero los dos pastores con caperuzas y cayados que se aproximan a la escena por la izquierda están bien conservados y las figuras de rostros redondos en los que los ojos se abren con expresión atónita tienen un gran encanto.

Las figuras de la Virgen María y el Arcángel San Gabriel aparecen muy juntas, casi como si danzasen y con los pies colocados de manera que se adaptan a la forma cuadrada de la base. No podemos hablar aquí de rigidez de ninguna clase. A pesar de que una de las cabezas falta por completo y la otra más que a medias, se puede casi ver la expresión de los rostros, y el conjunto produce una sensación de ritmo y de intimidad. Los ropajes se adhieren a los cuerpos revelando los miembros esbeltos de la misma forma que hemos visto en los atlantes de los arcos ciegos en el exterior del ábside. Hay mucho en común entre aquel grupo y la Anunciación¹⁴. El estudio comparativo del San Martín y de la Anunciación muestra una gran similitud en lo que se refiere al estilo: los mismos pliegues esquemáticos formados por dos o tres líneas paralelas, casi idénticas vestiduras, pero con una diferencia básica y ésta es que en el San Martín cuesta trabajo creer en la presencia de un cuerpo bajo estas vestiduras mientras que en la Anunciación ambas figuras nos parecen perfectamente vivas. Esta diferencia hemos de admitir que es muy pequeña, acaso demasiado sutil para sacar conclusiones. Es únicamente la percepción de un algo en la Anunciación que no existe en la otra estatua; un toque ligero, un soplo tenue de la inspiración. Hay también otras diferencias. En el San Martín todo parece atenuado y sin estridencias de la base al capitel. En la Anunciación, por el contrario, aparte de la vida que emanan las figuras principales, el capitel y la base también tienen una importancia representativa. San Martín no tiene nimbo, la Virgen sí. El motivo decorativo que bordea las vestiduras de San Martín es distinto del de ambas figuras de la Anunciación siendo el de éstas el mismo que hemos visto en varios de los capiteles de las ventanas.

Es posible que estas diferencias no sean lo bastante fuertes para que podamos atribuir estas esculturas a dos maestros distintos. Pueden ser el producto de una mayor simpatía por parte del artista por un tema que por el otro. Si, por el contrario, aceptamos estas diferencias como básicas entonces habríamos de atribuir la Anun-

¹⁴ Aparte del estilo también parece haber una relación en lo que se refiere a la unidad de los distintos significados iconográficos de la base, las figuras principales y el capitel. En la Anunciación el conjunto significa la salvación de la humanidad por medio de la Redención, simbolizada por la anunciación hecha a María y, en lo alto, la consumación del saludo angélico. Esta unidad podría dar fuerza a la hipótesis interpretativa que hemos dado con respecto al significado simbólico del otro grupo. (Véase nota 10.)

ciación y los atlantes de la fachada norte del ábside a una misma mano y el San Martín a otra. Al menos creemos estar en lo cierto al afirmar que si las figuras principales fueron en todo o en parte ejecutadas por un solo artista los capiteles y las basas son indudablemente de dos distintos y que los de la Anunciación y los atlantes mencionados corresponden al que hemos llamado Maestro A. La cabeza del San Martín está muy deteriorada pero lo poco que se conserva de las facciones no parece coincidir con las características del Maestro B. Bien pudiera ser que el San Martín y el obeso atlante de la fachada sur fuesen obra del mismo escultor. Los dos tienen capiteles sin escenas y la escultura principal, a pesar de la enorme diferencia entre ellas, está tratada con mayor rigidez que en las otras dos. La presencia de un tercer escultor es completamente posible pero difícil de probar.

Nada sabemos de estos artistas que trabajaron en esta iglesia ni de los que trabajaron en otras iglesias de esta zona, incluida la de San Miguel de Fuentidueña, ya que se carece por completo de ayuda documental ni de investigaciones recientes de solvencia sobre el románico segoviano. Hemos indicado al principio de este artículo que hay relación entre los motivos decorativos y algunos capiteles de San Martín con San Isidoro de León, pero no podemos decir lo mismo con respecto a las esculturas. Al final del Románico, período al que pertenece San Martín de Fuentidueña, la influencia de Francia se había hecho ya muy intensa y lo iba a ser aún más durante el Gótico. Sin embargo, no se ven claras muestras de esta influencia en San Martín, y hemos de considerar también la posibilidad de influencias de la Italia del norte llegadas a España directamente o a través de Francia y, sobre todo, tenemos que tener en cuenta la poderosa imaginación de los españoles que, incluso en este período tardío, podían transformar cualquier influjo externo en algo intensamente personal y local.

Es muy posible que existiese en la provincia de Segovia un taller de escultores del que salían las esculturas que se distribuían por la región, porque los mismos motivos se repiten una y otra vez, aun cuando no siempre interpretados de la misma forma, lo cual hace aún más probable el que se tratase de un taller y no de artistas aislados. Nos hemos referido anteriormente en varias ocasiones a la portada sur de San Vicente de Avila. Las estatuas que se han interpretado como Santa Sabina y San Vicente en dicha portada datan de la primera mitad del siglo XII y se podrían considerar por su estilo

como los precedentes más próximos de algunas esculturas segovianas, incluyendo las del ábside de San Martín. Dentro de la región segoviana la escultura que nos parece más relacionada con las que estamos estudiando es una representando a San Juan Evangelista, probablemente, y que se conserva en un nicho en la pared exterior de la iglesia de Santiago de Sepúlveda, pero que con seguridad proviene de otra iglesia acaso destruída. Esta escultura está mejor conservada que las de Fuentidueña y es de una gran belleza y muestra muchos puntos de contacto con el San Martín y la Anunciación, así como con el San Vicente de la iglesia del mismo nombre, de Avila. Kingsley Porter también fue el primero en publicarla y, como en el otro caso, tampoco recibió ninguna atención por parte de otros investigadores aun cuando bien la merece ¹⁵.

La falta de documentación, unida a la escasez y deficiencia de publicaciones sobre el románico segoviano, hacen muy difícil el poder fechar con cierta precisión el ábside de San Martín de Fuentidueña —la nave y la torre son indudablemente posteriores—. Alfonso VII mostró gran interés por la provincia de Segovia y dio impulso a la construcción de muchos de sus edificios. Como este rey murió en 1157 parece razonable que los monumentos situados en áreas que fueron de importancia estratégica durante un tiempo relativamente corto debieron comenzarse antes o al menos poco después de su muerte. Aun cuando la mayor parte de las obras que tienen relación con San Martín, y que hemos venido mencionando a lo largo de este estudio, fueron construídas antes de mediados del siglo XII, una fecha en torno a 1160 parece bastante razonable para esta iglesia, o, mejor dicho, para este ábside. Dadas las coincidencias que hemos encontrado entre ellas, la iglesia de Santa María de la Sierra en Sepúlveda debe ser contemporánea de San Martín y ambas algo anteriores a las iglesias de la ciudad de Segovia.

* * *

El desmontar un edificio por pequeño que éste sea no es cosa fácil y el ábside de San Martín de Fuentidueña presentaba problemas que hicieron la tarea más complicada aún de lo que se podía esperar dadas sus reducidas dimensiones. Las ruinas de la pequeña

¹⁵ ARTHUR KINGSLEY PORTER: *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Vol. VI, pl. 805.

iglesia de que formaba parte habían sido utilizadas como cementerio durante muchos años, para lo cual, el espacio comprendido entre las paredes había sido relleno con tierra hasta una altura suficiente para hacer posibles los enterramientos, ya que no se podía excavar en la roca donde se asienta el edificio. Por razones legales muchas de las tumbas no se podían tocar y hubo que hacerse a la idea de realizar todo el trabajo en una compañía silenciosa pero bastante macabra.

La primera operación consistió en levantar una planta completa del ábside¹⁶ y como era imposible el tomarla a ras del suelo hubo que tomarla a la altura del resalte abiselado del zócalo exterior y de la banqueta en el exterior ya que ésta quedaba justamente visible sobre el terreno de relleno. Para tomar esta planta se hicieron triangulaciones y otras medidas que dieron los ejes y centros utilizados por los primitivos constructores para trazar el ábside.

A esta primera planta y nivelación siguieron otras cuatro nivelaciones, la última de las cuales determinó el comienzo de la bóveda de horno y la de cañón y los fustes de las columnas adosadas al exterior del ábside. Al mismo tiempo y convenientemente distanciadas unas de otras, se tomaron medidas verticales para relacionarlas con los niveles y obtener así con exactitud la falta de horizontalidad de banqueta y zócalo y de las impostas. Quedó así aclarado que la fábrica había sufrido un movimiento debido a defectos en la construcción o a un posible movimiento del suelo a través de los siglos.

Por otra parte, la iglesia estaba edificada sobre una colina y no se niveló el espacio en que había de asentarse y esto se compensó construyéndola más alta de un lado que de otro en la base para que pudiera mantenerse vertical.

Una vez obtenidas todas las medidas se hicieron cuidadosos planos de plantas y alzados anotando en ellos las dimensiones de piedras y elementos decorativos. Antes de desmontarla cada piedra era cuidadosamente numerada con pintura negra en el sobrelecho. Esta numeración se hizo correlativa dentro de lo posible y también se marcaron sobre cada una de las juntas de las piedras que habían

¹⁶ Todos los datos técnicos han sido proporcionados por el arquitecto oficialmente encargado de este trabajo, D. Alejandro Ferrant, que dirigió personalmente todas las obras del desmonte del ábside y dibujó todos los planos de plantas y alzadas que fueron luego la base para la reconstrucción.

de venir sobre ella y sus números en rojo. En bastantes casos se consideró necesario el dibujar también los contornos, sobre todo en los arcos (Lám. VI, a). De esta forma tan sencilla una vez colocada una hilada la segunda vendría ya determinada por la primera. Todos los números se iban apuntando escrupulosamente en los planos al mismo tiempo que en las piedras, para evitar errores,

Irradiando de las paredes del ábside en el exterior había una serie de tumbas de distintos tamaños excavadas en la roca. No nos ha sido posible el averiguar cuándo y para quién se hicieron estas tumbas, pero parece ser que la gente del pueblo las llaman "las tumbas de los moros"¹⁷. Que fuesen para los moros no parece probable ya que no se sabe que estuviesen nunca en Fuentidueña, y menos aún después de edificarse San Martín. El hecho de estar fuera del recinto de la iglesia podría indicar que estaban destinadas a personas no cristianas o heréticas y es posible que la tradición hiciese asociar a los moros con todos los no creyentes en la mente de los habitantes de Fuentidueña. Muchas teorías se podrían hacer a propósito de tales tumbas, incluida la de que fuesen para los judíos, que sabemos que sí habitaron en Fuentidueña, pero lo que aquí nos concierne es que al excavarlas dañaron considerablemente las bases de las columnas adosadas del exterior del ábside y fue necesario el tallar piedras nuevas —de la misma especie que las viejas y procediendo, probablemente, de las mismas canteras— para reemplazar a las destruidas. Las que no estaban muy deterioradas se conservaron para evitar un exceso de restauración al reconstruir el ábside. También se cortaron piedras nuevas para completar el hastial, pero éstas no se han empleado en la reconstrucción porque se consideró que era mejor completarlo con las mismas que se han empleado para el resto de la capilla, evitando así un exceso de colores de piedras diferentes. También faltaban bastantes piedras de la cornisa y se decidió labrar en las piedras nuevas la misma labor de billetes que tienen las antiguas, y se hizo con tanta exactitud que apenas si se puede notar la diferencia entre unas y otras, sobre todo después de completar el tejado que va sobre ellas.

Antes de desmontar el arco triunfal y las bóvedas se construyó una complicada armazón de cimbras que se ajustaban completamente a la fábrica y que se podían desensamblar y ensamblar de nuevo

¹⁷ Debo esta información a la amabilidad de D. Justo Hernanz Navas, Secretario de Administración Local de Olmbrada, Segovia.

para utilizarlas en la reconstrucción, como efectivamente se hizo. Como esa parte del edificio es la más complicada, se tuvo especial cuidado para evitar futuros problemas y las juntas de las piedras y las dovelas de los arcos, así como sus números correspondientes, fueron marcados en la madera de las cimbras juntamente con marcas especiales que facilitasen el ensamblaje.

El desmonte se comenzó por las piedras nuevas del hastial y las enjutas del sobreaarco triunfal hasta llegar a la imposta. Después se siguió por el arco propiamente dicho y las dovelas de la bóveda de horno comenzando por la clave. El ábside está formado por dos paredes que dejan un hueco que en la construcción primitiva estaba relleno de mortero y, en la reconstrucción, de ladrillos que dejan respiraderos (Lám. VI, b). Ambas paredes se fueron desmontando simultáneamente para conservar siempre el mismo nivel en el interior y en el exterior. La parte inferior del ábside, constituida por el zócalo saliente y la banqueta en el interior debería haber sido la parte más sencilla de desmontar ya que las complicaciones que suponen las ventanas, columnas y esculturas había ya pasado, pero no resultó así porque esa parte se había construido con un mortero mucho más duro, sin duda para darle mayor resistencia para soportar el peso total del edificio y fue muy difícil el separar unas piedras de otras.

Antes de desmontar las bóvedas se aplanó un área de terreno y se cubrió de cemento para constituir lo que se llama un "área de montea" en la que se dibujaron a tamaño natural las cimbras y después se colocaron sobre ella las piedras de todos los arcos para verificar su verdadera curvatura.

Según se iban bajando las piedras se colocaban en el suelo agrupándolas según su situación en el ábside. Después de esta primera clasificación se procedió a otra según su forma y tamaño para facilitar el embalaje. Todos los cajones para las piedras labradas y las jaulas para los sillares se hicieron sobre el terreno y por los mismos obreros especializados que realizaron el desmonte. Nunca se podrá decir lo bastante en alabanza de este grupo de obreros que dirigidos por Severino, que es uno de esos hombres que merecerían pasar a la historia, realizaron una labor que raya en lo heroico siempre en estrecha colaboración con el arquitecto. Todas las cajas se reforzaron con cantoneras y flejes de acero y los capitales y las esculturas se sujetaron a las paredes de la caja mediante listones con sección de cola de milano que iban incrustados en los paramentos que no

son visibles una vez que la escultura o capitel se coloca en su sitio. En las esculturas grandes se completó este procedimiento llenando todo el espacio con serrín para conseguir una garantía de inmovilidad y una protección contra la posibilidad de accidentes al cargarlas o descargarlas. El que todas estas precauciones no fueron baladíes lo demuestra el que todas las piedras, labradas o sin labrar, llegaron a Nueva York sin el más ligero desperfecto y, hemos de decir aquí, que se trataba nada menos que de 3.300 piedras.

Una vez clasificadas las piedras cada grupo recibía una signatura que correspondía a la inicial o iniciales del lugar de donde provenían y esta signatura se escribía en cada caja juntamente con todos los números de las piedras contenidas en ella.

Para revisar las cajas al enviarlas a Bilbao para ser embarcadas, después al embarcarlas y luego al desembarcarlas en Nueva York y por último descargarlas en Los Claustros se hizo una relación muy detallada en la que constaban todas las cajas con su signatura correspondiente y los números y dimensiones de todas las piedras contenidas y su relación con las piedras inmediatas.

Nada de toda esta aparentemente complicada organización resultó superflua. Lo mismo en España que luego en América todo se utilizó y todo se llevó a cabo con el mayor esmero.

La reconstrucción también ha presentado sus problemas. Primeramente hay que decir que Los Claustros, como San Martín en Fuentidueña, está edificado sobre una escarpada colina. Para solucionar el problema del desnivel la planta principal no está a nivel del suelo sino bastante más alta. Al plantearse el problema de la construcción de la nueva ala en la que se iba a reconstruir el ábside de San Martín lo primero que hubo que hacer fue demoler una parte del edificio primitivo en la que había una sala de exposiciones y, en el sótano, la zona destinada a descanso, comedores, etc., para los vigilantes de las salas y todos los demás trabajadores del museo.

La nueva capilla, que tiene más o menos las proporciones y tamaño de la derruida iglesia de San Martín, se comunica a los pies con una de las salas, al lado izquierdo, mirando al ábside, con uno de los claustros y al derecho con el exterior. Al tener que estar en el mismo plano que el resto del edificio no hubo más remedio que levantar una especie de plataforma que a su vez está destinada a contrarrestar el acentuado desnivel del suelo. No era cosa de volver a construir el ábside más alto de un lado que de otro y más aún

cuando la diferencia entre ambos lados y de delante atrás es en el presente emplazamiento mucho más acentuada que en el primero. Esta es la razón, pues, de esa plataforma que ha sido muy criticada y que no pasa de ser una necesidad inevitable. El ábside no ha sido "colocado... —tal vez para poderlo ver mejor— sobre un vulgarísimo zócalo... que le alza ostentosamente...", como se ha escrito con notoria injusticia¹⁸. No se trata, pues, de un "zócalo" sino de una plataforma y el ábside se ve siempre desde ella o desde una especie de paseo de muralla que queda más distante y a nivel más o menos del ábside.

Todas las piedras sin excepción han sido tratadas con un preservativo especial, ya experimentado en otras piedras antiguas de Los Claustros, y que tiene la propiedad de aumentar la solidez de las piedras capacitándolas así para resistir la desintegración producida por los cambios atmosféricos¹⁹. Aparte de esto, las piedras no han sido retocadas en ningún caso. Por el contrario, incluso se ha reducido el empleo de las piedras nuevas enviadas desde Fuentidueña a casos extremos, usando siempre que era posible las viejas, aun cuando para ello hubiese que pegar las que estaban rotas en pedazos y que se enviaron sin pensar que fueran a usarse nunca.

Antes de colocar las piedras en definitiva se hicieron pruebas "en seco" con varias hiladas para determinar con exactitud las dimensiones de la planta del ábside y para ver con seguridad la altura que había que añadir hasta conseguir la horizontal, ya que las piedras nuevas que se enviaron para este fin tuvieron que ser cortadas antes de desmontar el ábside y por lo tanto su tamaño no podía ser absolutamente exacto. Todo este proceso llevó más de dos meses pero era necesario hacerlo así. Una vez conseguida la horizontalidad y verticalidad de esas primeras hiladas se procedió a fijarlas procurando emplear un mínimo de mortero para conservar, en lo posible, el aspecto primitivo del ábside. Las dos paredes se fueron construyendo simultáneamente y el hueco entre ellas se rellenó de ladrillo, dejando ventiladeros para evitar la condensación.

Antes de colocarlos en su sitio se hizo la misma prueba "en seco" con todo lo que podía producir dificultades: las ventanas, los nichos

¹⁸ *Temas del momento: La Iglesia de San Martín de Fuentidueña*, Arquitectura, Setiembre, 1961, XXXIII, 3.º

¹⁹ La mayor parte de los datos referentes a la restauración han sido proporcionados por Miss Margaret B. Freeman, Conservadora del Museo de Los Claustros.

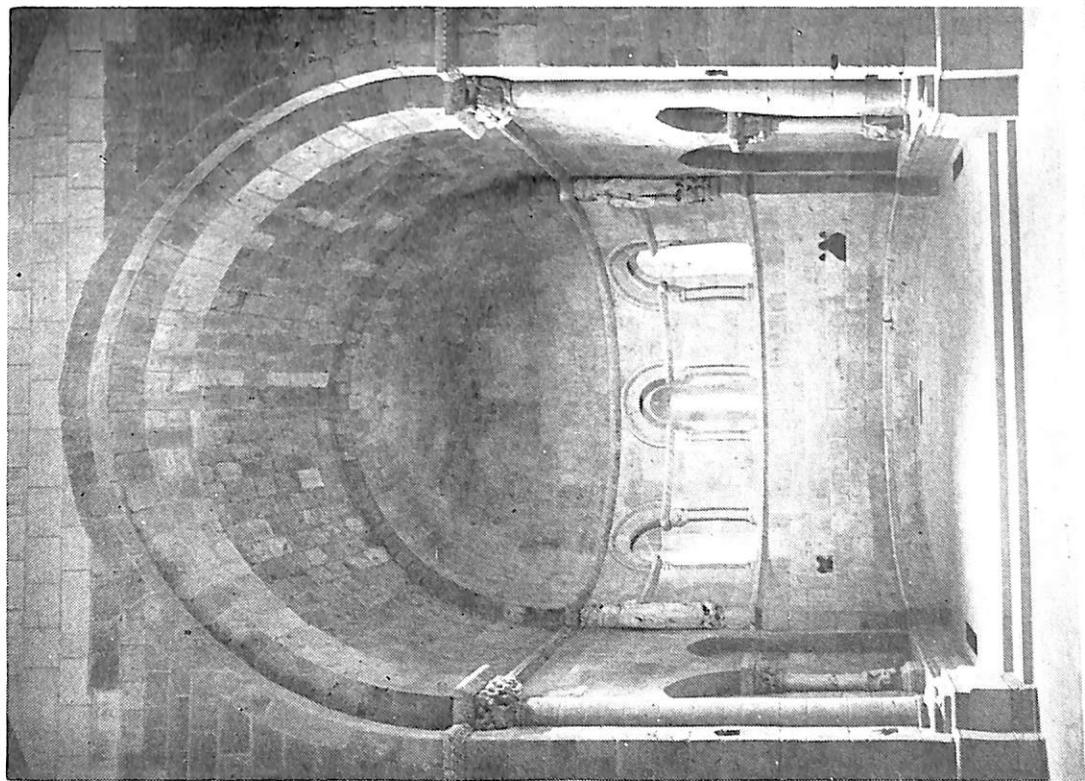
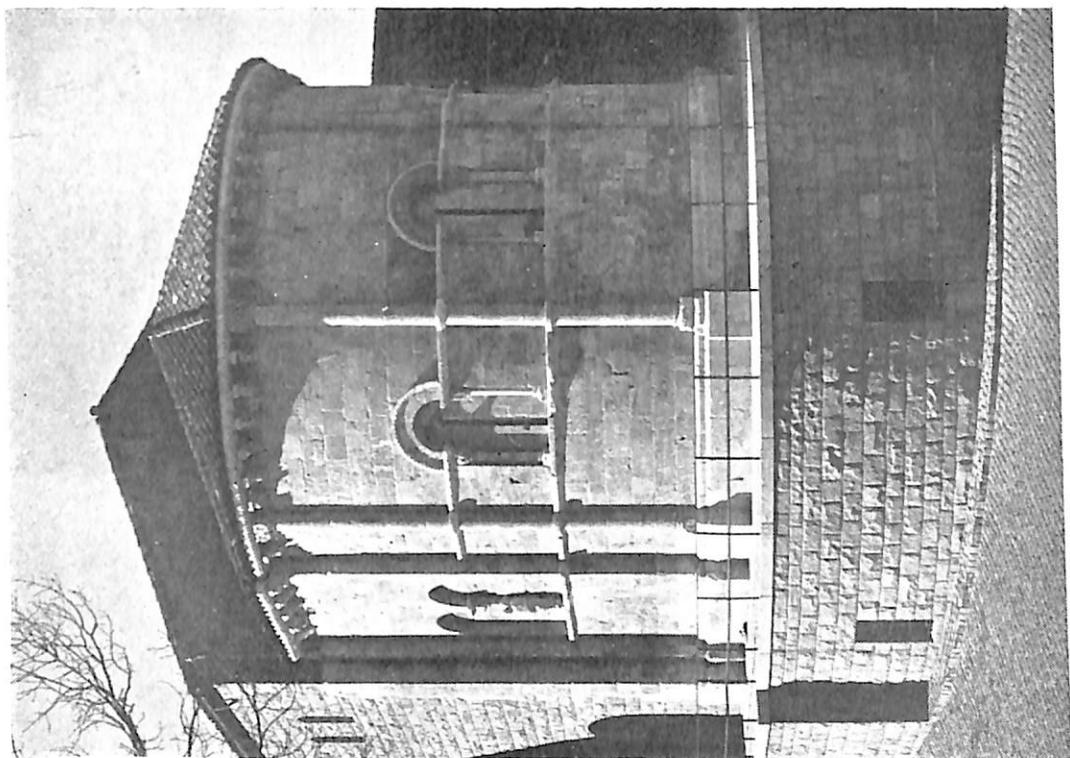
en el interior, los arcos ciegos, etc. Las ventanas eran las más importantes ya que habían de unir exactamente las dos paredes y esto no podría ocurrir de haber un error. La pared oeste, que antes era norte, se empezó a construir a plomo pero se vio que los arcos ciegos no iban a encajar y tuvo que ser desmontada y vuelta a construir con un ligero desplome.

Poco a poco y con gran cuidado fue progresando la reconstrucción. En un principio se pensó en sustituir todas las esculturas por vaciados, pero por último se decidió no hacer esto más que con los atlantes de los arcos ciegos de la fachada norte, hoy oeste, y con el capitel de los leones agachados. Ambos originales se encuentran ahora expuestos en el interior de la nave y en su lugar están los vaciados que apenas si pueden distinguirse de los originales.

Cuando se llegó a la altura de las bóvedas y del arco triunfal se recurrió al uso de las mismas cimbras que se habían empleado en el desmonte. El arco triunfal, como ya se había visto cuando estaba "in situ" y se había indicado en los planos, estaba ligeramente abierto y algo alabeado y esto, que presta una gracia especial a los edificios antiguos, es una complicación para el constructor moderno y el resolver este problema tuvo sus dificultades. Toda la reconstrucción, contando los meses de pruebas "en seco", llevó aproximadamente un año.

La capilla de la que el ábside de San Martín forma ahora parte tiene, como ya hemos dicho, más o menos la forma y dimensiones de la iglesia primitiva y se ha cubierto con techumbre de madera inspirada en los techos tradicionales de las iglesias segovianas.

El que fue ábside de la iglesia de San Martín (Lám. VI, a y b) es ahora parte de un museo, pero la enorme cantidad de visitantes que acudieron a verlo en cuanto se inauguró lo contemplaban como si en realidad fuese un santuario. Aún ahora, al cabo de los meses, no ha decaído el interés despertado por este monumento desarraigado y emigrante, pero salvado de una desaparición total.



San Martín de Fuentidueña. Estado actual.



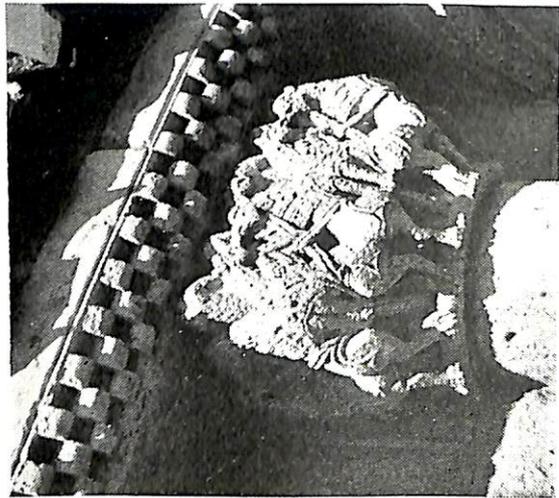
a)



b)



c)



d)



e)



a)
b)
c)



d)
e)
f)



San Martín de Fuentidueña. Capiteles.

LÁMINA IV

a)
b)
c)



d)
e)
f)

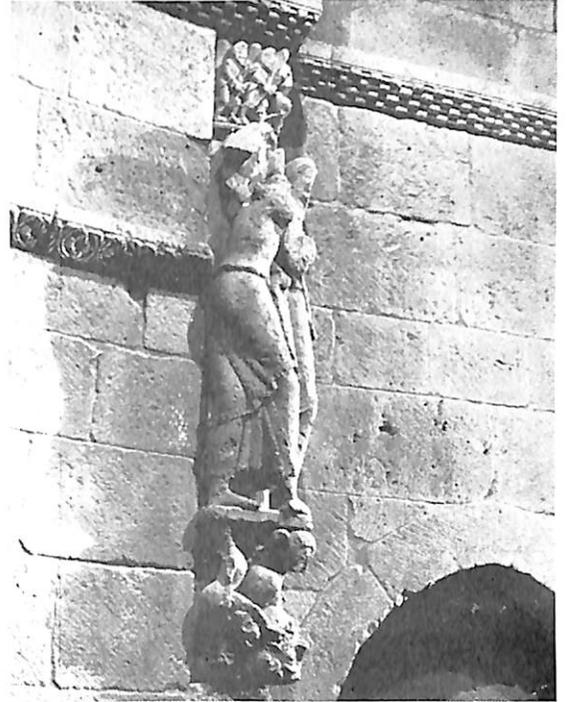
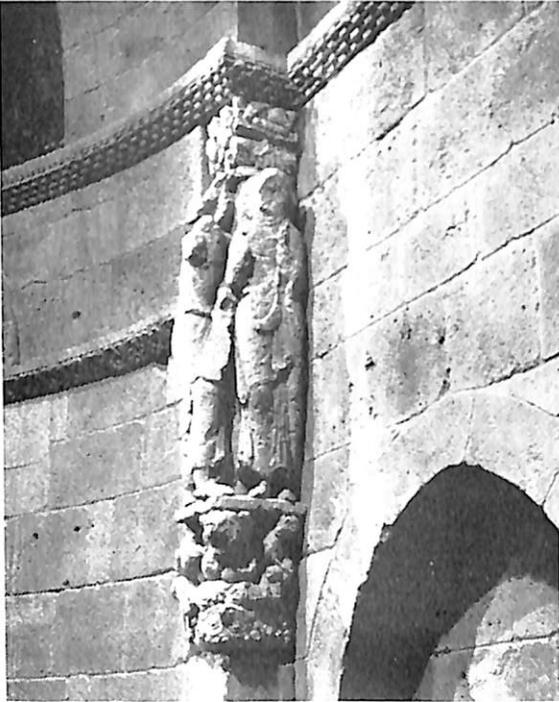


g)
h)
i)

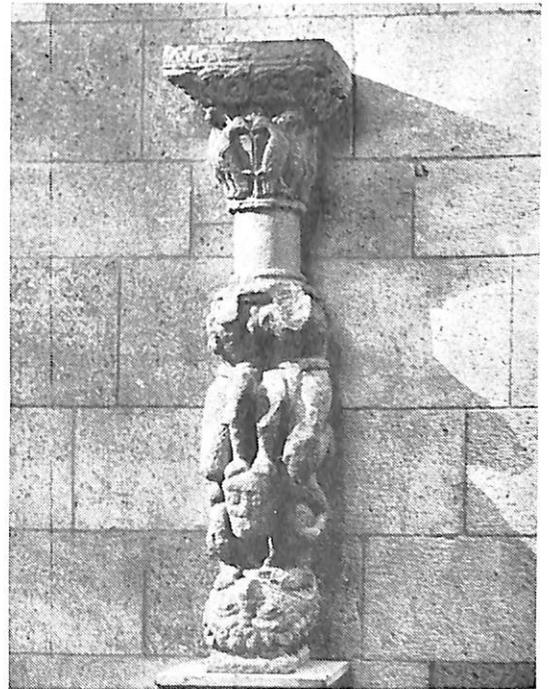
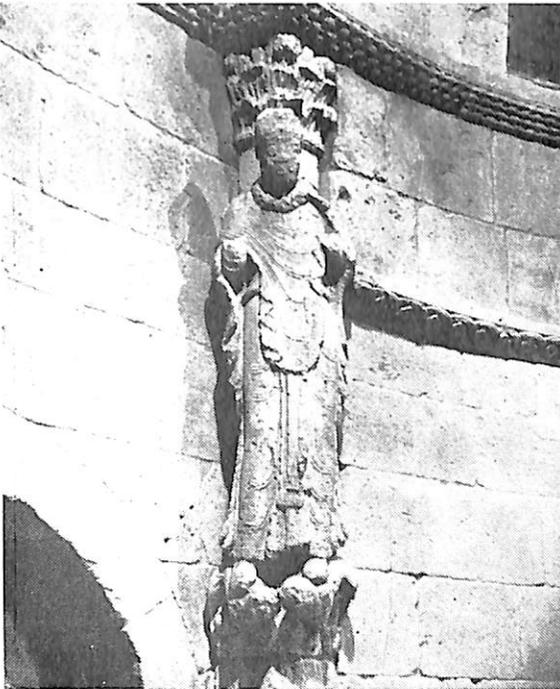


San Martín de Fuentidueña. Canecillos.

a)
b)



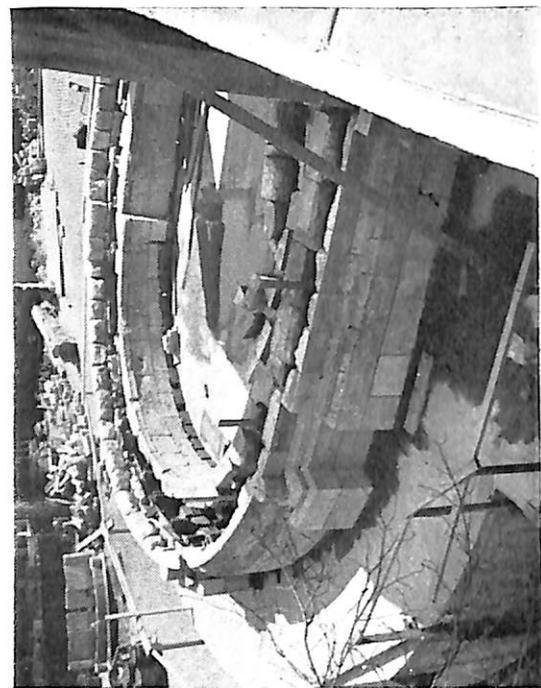
c)
d)



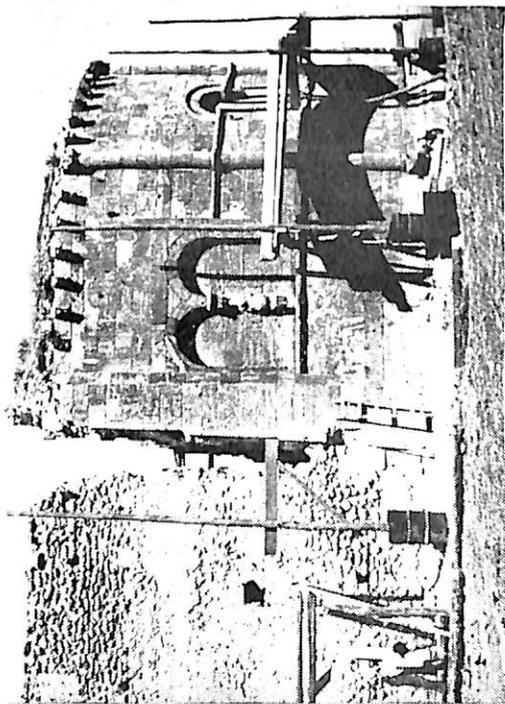
San Martín de Fuentidueña



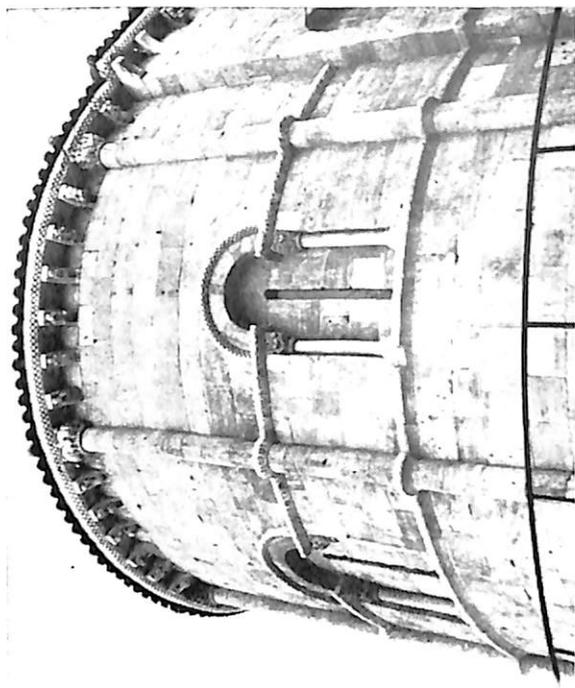
a)



b)



c)



d)

San Martín de Fuentidueña. a y b) Fases de la reconstrucción. c y d) Estados primitivo y actual.