

LA ICONOGRAFIA DE SAN VICENTE Y SUS HERMANAS EN EL ARTE MEDIEVAL

Margarita Vila da Vila

THE ICONOGRAPHY OF SAINT VINCENT AND HIS SISTERS IN THE MEDIEVAL AGES

Abstract The martyrs Vincent, Sabina and Christeta of Avila seldom appear in the Middle Ages. Their local cult explains that their images are concentrated in the basilica of Avila erected in their memory. The best known example of these images can be found on the cenotaph of Sains Vincent, carved in the last quarter of the XIIth century, the surfaces of which are decorated with scenes inspired by the **Passio Scti. Vincentii, Sabinae et Christetae**. To the same date belong three limestone plates -resculptured in the XVIth century and placed today in the transept- that show the brothers with a book and the palm of martyrdom. However, this study is specially interested in their first representation: an image of each martyr carved around 1140-1150 for the southern portal of the church. As one of the plates has been lost, the two that remain are considered by some to be portraits of the repopulators of Avila -Raymond of Burgundy and his wife doña Urraca- and by others to be those of the parents of the Virgin, whose Annunciation is sculpted at the left side of the portal.

La pertenencia a una estirpe bendecida por el Cielo o el afrontamiento de una prueba común, la del martirio, hicieron que hermanos, esposos, padres e hijos compartieran la santidad a los ojos de la Iglesia. La "creencia en la transmisión hereditaria de un carisma" en el seno de una misma familia confirió una aureola de beatitud a algunos esclarecidos linajes del medievo. El **árbol de Jessé** es la encarnación perfecta de una santa progenie: David y Salomón, Joaquín y Ana, Zacarías e Isabel, María y José, las hermanas de la Virgen, sus hijos, apóstoles de Cristo, y Juan el Bautista forman parte de la misma, en su condición de ancestros o parientes del Hijo de Dios hecho hombre. La santidad de los mártires se manifiesta de una forma más comprometida y activa, mediante su perseverancia en la fe hasta la muerte (1).

Los santos más íntimamente vinculados a Cristo gozaron de una pronta plasmación en el arte cristiano. Los restantes de su estirpe debieron su presencia a la divulgación de los **Evangelios apócrifos** y a la **Legenda Aurea** (2). Entre los mártires que la hagiografía presenta como miembros de una misma familia, algunos, como Pedro y Marcelino, Abdón y Senén, Sergio y Baco, Cosme y Damián, Feliciano y Primo, Gervasio y Protasio, Félix y Adaucto, Pudenziana y Práxedes o Julita y Quirico, fueron representados desde época temprana y sus imágenes decoraron frescos y mosaicos de

cementerios y basílicas anteriores al siglo XII (3). Las primeras imágenes que conocemos de otros, como Felicidad y sus siete hijos, Feliciano y Primo, Félix y Nabor o Félix y Régula, son, en cambio, de época románica. Al gótico pertenecen las de Eutropia y Nicasio, Crispín y Crispiniano, Eleazar y Delfina, Justa y Rufina, Flavia, Placio, Eutiquio y Victoriano, y de algunos de los ya citados (4).

En la mayoría de los casos, sus efigies se encuentran en pinturas al fresco, mosaicos y códices miniados. Por su parte, Cosme y Damián, junto a Félix y Nabor, fueron plasmados en sendos relicarios románicos (5). Pero, para nuestro propósito, más destacables todavía son las representaciones realizadas en el siglo XII de Abdón y Senén -en un altar de la catedral de Parma-, de Félix y Régula -en un bajorrelieve de la Grossmünster de Zurich-, de Justo y Pastor -en las estatuas- columnas de la portada de Saint-Just de Valcabrere- y de Lázaro y sus hermanas Marta y María Magdalena -en el parteluz de la catedral de Autun y en el sepulcro de San Lázaro perteneciente a la misma iglesia (6)-. Salvo estos últimos, fácilmente reconocibles por la apariencia, gestos y atributos de cada uno de los hermanos, los santos restantes resultan difíciles de identificar cuando sus imágenes -por no formar parte de escenas de su vida o martirio- carecen de carácter descriptivo o del correspondiente **titulus**.

Tampoco en el arte medieval existe una tradición iconográfica para los mártires abulenses Vicente, Sabina y Cristeta. Sólo en Avila gozaron de representaciones: tres a lo largo del siglo XII y en la misma iglesia de San Vicente (7). La más distintiva, y del último cuarto de dicha centuria, es la que muestra a los tres hermanos ilustrando los diversos episodios de su martirio, en los relieves del cenotafio dedicado a su memoria (fig.1). Se trata de diez escenas de carácter narrativo que siguen fielmente el texto de la **Passio Sancti Vicentii, Sabinae et Christetae**, que se supone redactada en el siglo VII. En ellas se muestra a Vicente interrogado por Daciano, encarcelado y visitado por sus hermanas; la huida de los santos, con la persecución consiguiente de los esbirros de Daciano, su entrada en la ciudad de Avila y las distintas etapas de su martirio, en el que son desnudados, atormentados en el **equuleum** y aplastadas sus cabezas, finalmente; el intento del judío de profanar sus cuerpos y la conversión de éste, a cuyas expensas se construye el **martyrium** de los santos y se labran sus sarcófagos, que el judío converso sella personalmente. Su interpretación, por tanto, no entraña problema alguno (8).

No sucede lo mismo con sus respectivas efigies, plasmadas en las placas relivarias que hoy decoran el paramento oriental del transepto sur de la basílica, y que juzgamos contemporáneas del mencionado cenotafio (fig.2). En ellas, se les presenta sedentes, vestidos con túnica y manto y orlados con nimbos (9). San Vicente aparece barbado, como sucede en los relieves del cenotafio y en el relieve de la portada sur que analizaremos a continuación. Emblemas de su martirio son la palma y el libro abierto que sostiene, alusivo, sin duda, a la narración de su **Passio**. La figura designada como Santa Sabina

está velada y aparece con la mano izquierda cubierta por un paño, sosteniendo algún objeto -acaso la corona del martirio-, hoy perdido, al que señalaba su diestra. Santa Cristeta, por último, muestra la cabeza descubierta y repite los distintivos de su hermano, la palma del martirio y un libro cerrado.

La representación de ambas hermanas concuerda con la de los relieves del cenotafio, en donde también una aparece velada y la otra luce su cabellera (fig.3). Es posible que se haya recurrido a esta diferencia en el tocado no sólo para distinguirlas más fácilmente, sino también para resaltar su diferente edad o estado civil. Recordemos que en las representaciones de mártires suelen aparecer las vírgenes con la cabellera descubierta, y veladas las viudas y casadas (10). Por ello, es muy probable que, como la tradición acepta, Sabina sea la figura cubierta con **paenula** y Cristeta la que adorna sus cabellos con una diadema. Pese a que la **Passio** no alude a sus respectivas edades, el propio enunciado de sus nombres deja entender que Sabina es la mayor de las hermanas. Con todo, no sabemos en que medida esta apariencia de Sabina pudo estar sugerida por la caracterización de la mártir romana homónima, noble viuda a la que en representaciones posteriores se mostraría ricamente vestida y velada (11). Tanto la palma y el libro, como el tipo de vestiduras que presentan son atributos genéricos que podrían corresponder a cualquier otro mártir (12). Pero aún así, la ausencia de una tradición iconográfica específica para los santos abulenses se acentúa en las que consideramos sus primeras representaciones, los relieves de la portada meridional de San Vicente, labrados, probablemente, hacia 1140-1150.

En ella, la figura femenina superviviente -sea Santa Sabina o su hermana- carece de cualquier atributo que aluda a su condición de mártir (fig.4). Viste del mismo modo que cualquier infanta castellana o aragonesa del momento, como se advierte en el sepulcro de doña Sancha de Santa Cruz de la Serós, pero también como lo hacen las figuras sagradas representadas en algunos relieves de su misma época, entre las que se cuenta la Virgen del tímpano de San Pedro el Viejo de Huesca: su indumentaria es la característica del momento, sin prejuzgar nada sobre la identidad del personaje (13). En cierto sentido, y salvando todas las diferencias de calidad y estilo, la presentación que se hace de la santa es análoga a la de la titular de Sainte Colombe en Angoumois en la placa relivaria de su fachada, de mediados del siglo XII (14). Podría aducirse la ausencia de nimbo como indicio de su carácter laico, pero tampoco lo poseen las efigies de la Virgen en Sta. María de Santa Cruz de la Serós y en la ya mencionada portada oscense (14). Por otra parte, al haber sido desplazados los relieves abulenses de su emplazamiento originario, es difícil averiguar si el nimbo se perdió o si nunca lo tuvieron. En otras figuras del mismo estilo, y sin duda sacras, del Románico segoviano sucede lo mismo (15).

Tampoco existe, por otra parte, ninguna tradición figurativa que hubiera podido servir de modelo a la presunta Santa Sabina de esta portada (16). L. Schütz, que dedica una voz del **Lexikon der Christlichen Ikonographie** a los mártires abulenses, cita únicamente entre sus representaciones los

relieves del transepto sur y del cenotafio de San Vicente, y otro del siglo XVII, de P. Cornelis, en el coro de la catedral de Avila (17). A éstas habría que añadir las efigies yacentes de las dos hermanas en una pintura, igualmente tardía, que decora el frente del altar dedicado a su memoria en la iglesia de San Vicente (18), y los relieves de una arqueta del siglo XVI, con presuntas reliquias de Santa Sabina, que se conservó en San Pedro de Ager (Lérida) hasta la invasión francesa (19). Pero todas estas obras son posteriores al relieve que nos interesa.

En la misma portada, la figura del que suponemos San Vicente aparece con un libro entre sus manos apretado contra el pecho y viste sobre su túnica interior otra más corta y un manto que cae sobre sus hombros (fig.5). En tal sentido, hemos de recordar que el libro, que asimismo muestran los relieves del interior de la iglesia, podría aludir a la **Passio** de los mártires. En la portada norte de San Pedro el Viejo de Huesca así aparece, también sin nimbo, la imagen de San Vicente -el diácono y mártir oscense- representada sobre el crismón del tímpano (20) (fig.6). En la portada del Cordero de San Isidoro de León también lo ostenta otra polémica figura, identificada como San Pelayo por Gómez-Moreno, como Santa Sabina por A.K. Porter, como la Virgen -vestida de pontifical- por Pérez Llamazares, y como el San Vicente de Avila por otros autores (21). Es además el libro, junto con la dalmática, un atributo que caracteriza a los santos diáconos. Como tal lo ostenta el San Esteban representado en un relieve procedente de la portada de la iglesia a él dedicada en Corullón (León) (22). La **Passio Sancti Vicentii, Sabinae et Christetae** no indica si el Vicente martirizado en Avila era diácono, sino únicamente su "prosapia nobiles" (23). Pero, habida cuenta de que su **Passio** es un doblote de la de su homónimo San Vicente de Zaragoza, diácono nacido en Osca y martirizado en Valencia en el 304, también pudo el escultor que labró su imagen en la portada abulense haberse inspirado en la iconografía de ese otro mártir, presentándole con libro y con una especie de dalmática (24). A sus hermanas, en cambio, a falta de modelos específicos, se habría limitado a presentarlas con la mano abierta, en un gesto de humildad o de saludo muy habitual en la iconografía románica (25).

Un último de talle que nos anima a considerar a las dos figuras aquí estudiadas como representaciones de san Vicente y de una de sus hermanas es la propia distribución de sus placas, pese a no ser la originaria. Tanto Hernández Callejo como Gómez-Moreno coinciden en afirmar -como veremos más adelante- que existió una tercera placa en la pilastra exterior del lado derecho (26). Eso quiere decir que cuando se hizo la remodelación de la portada, se colocó a la figura masculina en medio de las otras dos. Dada tal disposición, ¿qué mejores candidatos a ser en ella recordados que San Vicente entre sus dos hermanas?.

Es muy posible que la placa del santo estuviera, en un principio, sobre el arco de la portada y las de sus hermanas a ambos lados de las jambas. Emplazamientos igualmente honoríficos tuvieron, en el mismo siglo XII, otros santos hermanos, como Lázaro, Marta y María Magdalena, en el parteluz de

Saint-Lazare d'Autun, y Justo y Pastor, en las estatuas-columnas de Saint-Just de Valcabrère (27). La disposición de los titulares de las iglesias en torno al arco de sus portadas resulta, por otra parte, relativamente frecuente en el Románico. En San Isidoro de León, imágenes del titular y, como dijimos, de san Pelayo o san Vicente, flanquean la arquivolta de la Portada del Cordero, y las de los apóstoles Pedro y Pablo la de la puerta del Perdón de la misma basílica (28). Otro tanto sucede con los relieves de Santiago y Pedro en la Puerta de Miegèville y sucedía antaño con los dedicados al martirio del titular en la portada occidental de Saint-Sernin de Tolouse (29). En las abadías de Moissac, Souillac y Beaulieu, imágenes de apóstoles, patriarcas y profetas aparecen adosadas a ambos lados de sus portadas; en San Salvador de Leyre, aparte de las figuras que ocupan las enjutas y el friso superior de la portada occidental, todavía se conserva una de las dos que flaqueaban las jambas (fig.7), y, por citar un último ejemplo, una disposición similar es la mantenida por los relieves de San Miguel de Segovia, pese a haberse remodelado en el siglo XVI su fachada (30). La construcción del pórtico meridional de San Vicente a finales del siglo XIII, con motivo de la restauración de la iglesia promovida por Alfonso X, sería la responsable del cambio de emplazamiento de las placas abulenses (31) (fig.8).

Sin embargo, la identidad de los personajes representados en ellas siempre ha ofrecido dudas y aún hoy se discute, pese a gozar del favor mayoritario la interpretación que les dió Gómez-Moreno en 1901 y que aquí defendemos. Según él, éstas "representan no a San Joaquín y Sta. Ana, como se ha creído, sino San Vicente y una de sus hermanas, a las que acompañaba la imagen de la otra, puesta en la esquina de más afuera, y cuya señal han borrado ahora las restauraciones" (32).

Esta interpretación, difundida por buena parte de los historiadores que se ocuparon de la iglesia, venía a cuestionar la acuñada por el primer restaurador del templo, A.Hernández Callejo, y recogida, en la segunda mitad del siglo XIX, por J.M^a Quadrado y E.M^a Repulés (33). El citado restaurador, estableciendo una relación entre tales relieves y los de la Anunciación de la jamba izquierda, veía en la figura sedente de la derecha al rey David, y en las otras dos a los progenitores de la Virgen, San Joaquín y Santa Ana, "presenciando asombrados aquel suceso". Encarnarían tales figuras "la expectación de los profetas y patriarcas, individualizados en David y en los abuelos del Mesías", en palabras de J.M^a Quadrado. (34).

Semejante identificación, sin precedentes en las portadas del Románico español, le fue sugerida a Hernández Callejo por su pretensión de explicar globalmente la portada a partir del familiar grupo de la Anunciación. Sin reparar en los distintos estilos y cronologías de las placas relivarias, vió en la portada un programa coherente y unitario: desde esa perspectiva, las figuras en pie de la derecha estaban predestinadas a convertirse en los padres de la Virgen.

Tal propuesta, sin embargo, carece de fundamento y, de las varias interpretaciones que se han hecho de las mencionadas figuras, ésta es una de las más fácilmente descartables. El libro sostenido por la figura masculina la descalifica como personaje de la Antigua Ley, además de que nada hay en ella ni en la otra que induzca a identificarlas como san Joaquín y santa Ana, cuya iconografía, aparte de ser posterior, atiende a cánones muy distintos a los reflejados por los personajes de la portada de San Vicente (35).

Otra interpretación, tan peregrina como la anterior, pero que ha contado con mayor divulgación, ha sido la que ve en tales personajes miembros de la casa real castellano-leonesa. Partió ésta de V. Carderera, autor de una **Iconografía española** editada en 1855 (36). La conclusión obtenida por él después de examinar cualquier otra atribución posible a personajes sagrados o nobles, es que los representados no pueden ser otros que Alfonso VI en la figura sedente, y su hija doña Urraca y el conde Raimundo de Borgoña en los otros dos relieves. Suponía dicho autor que haber sido los impulsores de la repoblación abulense y haberse preocupado de la erección de la catedral y las murallas de la ciudad, les habría hecho acreedores del honor de tales retratos. En su estudio, Carderera hace un pormenorizado análisis de sus vestiduras, considerándolas como propias de seculares y derivadas de los atuendos de corte del Bajo Imperio Romano o de Bizancio. Por ellas induce que los relieves de la pareja derecha podrían ser contemporáneos del gobierno de D. Raimundo y Dña. Urraca, en tanto que el grupo de la Anunciación le parece más tardío y propio del reinado de Fernando III. La figura del presunto Alfonso VI, dada su alta calidad y belleza, es juzgada por él como obra de fines del siglo XIII y labrada en el momento en que se restauró el templo y se amplió la portada (37).

Esta interpretación, casi contemporánea de la de Hernández Callejo, fue recogida años después por A.K. Porter. En su estudio sobre la **Escultura románica española** situaba los relieves de la jamba derecha de la portada sur de San Vicente dentro de lo realizado en la Península en la segunda mitad del siglo XI, pues los consideraba coetáneos a la repoblación abulense y al inicio de su basílica, fechado entre 1090 y 1109 (38).

La atención de Porter se centró en la figura femenina, por las comparaciones que su indumentaria permitía establecer con otras destacadas piezas del llamado "Románico dinástico", entre las que se cuentan el **sepulcro de doña Sancha** de Santa Cruz de la Serós y el tímpano de la portada sur de San Pedro el Viejo de Huesca (39). En cuanto a la identidad de la figura representada, Porter asumió la tesis de Carderera, señalando que "se ha creído siempre que esta figura era un retrato de doña Urraca". Y, frente a los que rechazasen tal atribución suponiendo que "en los siglos XII y XIII no se representaban nunca a los soberanos en las jambas de las iglesias", adujo ejemplos de otras iglesias -Jaramillo de la Fuente, Sahagún y Carracedo- en las que, presuntamente, se habrían realizado tal tipo de representaciones (40).

También P. de Palol vió en estos relieves retratos regios, pero desconocemos en qué se habrá basado para decir que la figura femenina, reconocida por entonces como Sta. Sabina, "is regarded as a portrait of the elder Urraca, daughter of the Emperor Ferdinand I and sister of Alfonso VI, who died in 1101". No hay duda de que tanto Carderera como Porter se referían a la Urraca que reinó en Castilla desde 1109 hasta 1126, es decir, a la sobrina de la infanta a la que Palol alude. De hecho, este mismo autor, a continuación de las citadas palabras, señala que "it seems much more likely however that it is the daughter of Alfonso VI, the Urraca born in 1077, since it was she who conferred such great patronage on Avila" (41). La dificultad para su directa identificación con la figura del relieve la ve Palol en la circunstancia de que dicha reina todavía viviera en la época en la que se ha venido datando tal pieza (los primeros años del siglo XII). Esto le hace concluir que "it would be wrong to suppose that her portrait would have been used for the figure of a saint", e identificar al pie de su ilustración a la figura como "Doña Urraca (died 1101) sister of Alfonso VI, in the guise of St. Sabina, between 1100 and 1110" (42).

Pero no fué ésta la única discrepancia en torno a la identidad de la noble figura. Pocos años antes de dedicarle Porter las palabras que hemos consignado, había visto en ella una efigie de la Reina de Saba, como consta al pie de la ilustración contenida en su monumental **Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads** (43). En esta misma obra consideraba a los personajes masculinos de la jamba derecha como representaciones del rey Salomón y de un profeta. Dado que entre la bibliografía consultada por Porter para la redacción de tal obra no figura la antes citada de Carderera, hemos de suponer que el cambio de atribución que se produce entre 1923 y 1928 se debe al directo influjo de dicha obra.

Una variante más de la asimilación de los relieves de la portada con personajes de la realeza es la sugerida en los últimos años por E. Ruíz Ayúcar y recogida -junto con las restantes interpretaciones dadas a estas "discutidas" figuras- por F. de las Heras (44). Según ella, tales figuras "son el rey Fernando el Santo, su esposa Beatriz y su hijo Alfonso el Sabio, que son los que terminaron el templo". Más aventurada le parece al citado autor la interpretación de Carderera. Sería plausible -piensa- "si fueran éstos los que devolvieron las reliquias de los mártires...; y se labraron sus efigies en recuerdo de ello". Pero esta hipótesis le parece "harto aventurada ya que en la época de estos personajes no era fácil que hubieran traído las reliquias al no estar consolidada la reconquista de Avila" (45).

Pese a la repercusión de la interpretación divulgada por Porter, la que hoy prevalece en la misma Avila y que ha gozado de más partidarios en los últimos tiempos, es la ofrecida por Gómez-Moreno. Rechazando la opinión de quienes relacionaban temáticamente las placas de la derecha con la Anunciación de la izquierda, y sin tener en cuenta la de Carderera, él fue el primero en sostener que tales relieves representan a dos de los mártires titulares de la basílica (46). Aparte de no existir otros personajes con mayores

merecimientos para ocupar tal lugar en la portada, la presencia de un plafón en la pilastra de apoyo al arco exterior de la portada fue considerada por Gómez-Moreno como un indicio de la existencia de otra placa con la imagen de la otra hermana mártir. Tal señal, borrada por las restauraciones del siglo XIX, pero mencionada en la memoria que de las mismas hizo Hernández Callejo, ya había hecho suponer a éste último que los relieves que él consideraba como de S. Joaquín y Sta. Sabina habrían estado "acompañados de otros" (47). Si dicho arquitecto no hubiera estado persuadido de la unidad temática de la portada, probablemente él mismo hubiera visto en ellos a los titulares del templo.

Para concluir, diremos que ya Carderera puso de manifiesto las dificultades planteadas por la identificación de la pareja que ha llegado hasta nosotros. Éste, pese a considerar a los relieves como los retratos de Dña. Urraca y su esposo, tuvo que declarar que no había encontrado ningún documento que confirmase su hipótesis (48). Lo mismo sucede con las otras atribuciones. En ninguna de cuantas obras se redactaron sobre la iglesia de San Vicente antes del siglo XIX se alude a las figuras de la portada. Lo mismo le ocurre a la mayoría de los templos y, sin embargo, pese a no existir relaciones escritas de los asuntos plasmados en sus portadas, no han existido grandes dificultades para identificarlos. Si no ocurrió lo mismo con los relieves de la derecha de la portada meridional de San Vicente ha sido por razones muy concretas, como son la remodelación de la misma, la pérdida posterior de una de las placas y la ausencia de nimbo de las figuras.

NOTAS

- 1) A. Vauchez, **La saintité en Occident aux derniers siècles du Moyen Age**, Roma, 1981, pp. 13-24 y 209-215.
- 2) E. Mâle, **L'art religieux du XIIe siècle en France**, Paris, 1928, pp. 45-105 y pp. 166-173, e **Id.**, **L'art religieux du XIIIe siècle en France**, Paris, 1931, pp. 232-259 y 274-286; **Los Evangelios Apócrifos** (ed. A. de Santos), Madrid, 1963; Santiago de la Vorágine, **La Leyenda Dorada** (2 vols.), Madrid, 1982, y L. Reau, **Iconographie de l'art chrétien**, I, Paris, 1955, pp. 411-430, II/1, pp. 444-447, III/1, pp. 415-417, y III/3, pp. 1357-1358, Paris, 1958.
- 3) E. Ricci, **Mille santi nell'arte**, Milán, 1931, pp. 2, 590, 673; J. Ferrando, **Iconografía de los santos**, Barcelona, 1950, pp. 29, 80, 105-108, 125, 225, 233; L. Reau, **Iconographie...**, III/ 1-3, pp. 10-12, 332-338, 489, 588-590, 1119, 1120-1121, 1125; C. Garcia, **El culto de los santos en la España romana y visigoda**, Madrid, 1966, 62-67, 182 (Gervasio y Protasio), 203-205 (Cosme y Damián), 214 (Quirico y Julita), y 321-324 (Emeterio y Celedonio).
- 4) L. Reau, **Ibid.**, 350-353, 427, 487, 489, 490, 588, 1120-1121. De 1419 es, asimismo, una tabla de Antoni Peris conservada en la catedral de Valencia con el martirio de Bernardo, Gracia, y María, hermanos musulmanes convertidos al cristianismo y asesinados por sus anteriores correligionarios en 1180, Cf. V. Cárcel Ortí, **Historia de la Iglesia en Valencia**, Valencia, 1987, I. Pág. 66, lám.8
- 5) L. Reau, **Ibid.**, 332-338 (Cosme y Damián), 489 (Félix y Nabor)
- 6) E. Mâle, **L'art...du XIIe...**, pp.187-188, y L. Reau, **Ibid.**, 10-12 (Abdón y Senén), 490 (Félix y Régula), 777 (Justo y Pastor), 793-795 (Lázaro y sus hermanas).
- 7) L. Reau, **Ibid.** III/3, p. 1517-1518; J. Ferrando, **Iconografía...**, p. 259; L. Schütz, "Vinzenz, Sabina und Christeta von Avila", **Lexikon der Christlichen Ikonographie**, VIII, Freiburg, 1976, col.572, y M. Gómez-Moreno, **Catálogo monumental de la provincia de Avila**, Avila, 1983, I, pp. 141-146, II, fots. 250-251, 263-265 y 266-267.
- 8) Sobre el cenotafio de San Vicente, véanse M. Gómez Moreno, **Catálogo...**, I, pp.145-146; W. Goldschmidt, "El sepulcro de San Vicente, en Avila", **Archivo Español de Arte y Arqueología**, XI, nº 35, 1935, pp. 161-170, y J.Mª Pita Andrade, **La Escultura Románica en Castilla. Los maestros de Oviedo y Avila**, Madrid, 1955, pp. 20-25. La **Passio** de los mártires es descrita en **Acta Sanctorum** (Octubre), t.XII, Bruselas, 1857, pp. 193-206, y en la obra de Tamayo de Salazar **Martyrologium hispanum**, Lyon, 1658, t.V, pp. 656-660. De ella, que aparece recogida en los martirologios de Floro y Usuardo, se han ocupado H. Quentin, **Les martyrologes historiques du Moyen Age**, Paris, 1908, pp. 286-287; J. Dubois, **Le martyrologe d'Usuard**, Bruselas, 1965, p. 329; M. Férotin, **Le Liber Mozarabicus**

Sacramentorum et les manuscrits mozarabes, Paris, 1912, cols. 502-506 (Missa in diem Sancti Vicentii, Sabine et Christete); C. García. **El culto de los santos...**, pp. 75-76 y 281-284; R. García de Villoslada, **Historia de la Iglesia en España, I (siglos I-VIII)**, Madrid, 1979, pp. 38-39, 68 y 80; A. Fábrega, **Pasionario hispánico (siglos VII-XI)**, Madrid-Barcelona, 1953, I, p. 165; B. de Gaiffier, "Sub Daciano praeside. Étude de quelques passions espagnoles", **Analecta Bollandiana**, t. LXXII, 1954, pp. 378-396; y M.C. Díaz y Díaz, "Anotaciones para una cronología del pasionario hispánico", **Miscelánea Férotin**, Barcelona, 1965, pp. 515-528 (espec. pp. 524-527). Sin embargo, ni su martirio ni el de Vicente de Zaragoza figura en las **Acta martyrum** confirmadas históricamente y recogidas en A.A.R. Bastiaensen et al., **Atti e passioni dei martiri**, Roma, 1987, y en H. Musurillo, **The Actsd of the Christian Martyrs**, Oxford, 1972

- 9) E. M^a Repullés, **La basilica de los santos mártires Vicente, Sabina y Cristeta en Avila**, Madrid, 1894, pp. 92-93, y M. Gómez-Moreno, **Ibid.**, pp. 143-145, fots.263-265
- 10) Así es preceptivo para algunas de las mártires estudiadas por J. Ferrando en su **Iconografía...** (pp. 30, 80, 233 o 253), quien lo señala como característica general en las pp. 13-18, figs. en pp. 24-25
- 11) E. Ricci, **Mille santi....**, p. 578; J. Ferrando, **Ibid.**, 245, y Santiago de la Voragine, **La Leyenda Dorada**, II, 556-559
- 12) Cfr. E. Ricci, **Ibid.**, J. Ferrando **Ibid.**, pp. 9-26, y L. Reau, **Ibid.**, I, pp. 411-430.
- (13) Véase A Canellas y A San Vicente, **Aragon Roman**, La-Pierre-qui-Vire, 1971, figs. 82 (sepulcro), 76 (capitel), pp. 229-238 y fig. 120 (tímpano), pp. 321-325.
- 14) Véase Ch. Daras, **Angoumois Roman**, La-Pierre-qui-Vire, 1961, fig. 67, p.178, y L. Reau, **Ibid.**, III/1, p. 331
- 15) Así le ocurre a la figura de la fachada de la iglesia de Santiago de Sepúlveda, obra del mismo artista que labró las abulenses. En las de San Miguel de Segovia (Cfr.M. Durliat, **El arte románico en España**, Barcelona, 1964, p. 82, figs. 186-189), emparentadas con ellas, se advierte como el nimbo ha sido representado en bajorrelieve en las placas que les sirven de fondo. Es posible, por tanto, que nimbos similares -figurados en las lastras a las que se adosaron los altorrelieves- orlasen las cabezas de los santos abulenses.
- 16) Entendida santa Sabina como la hermana de San Vicente, y prescindiendo de los préstamos que las representaciones de la santa en el interior de la basilica hayan podido tomar de la hagiografía de su homónima romana: Así, aunque L. Reau, **Ibid.**, p. 1418, afirma que San Vicente y sus hermanas tienen en Avila su lugar de culto, no se detiene en su iconografía. Esta circunstancia no resulta demasiado extraña, por otra parte, pues, como señala E. Mâle (**L'art religieux du XIIe siècle en France**, Paris,

1928, pp. 187-188), el arte medieval tuvo que crear en el siglo XII una iconografía nueva para los santos occidentales, para los que no ofrecía modelos el arte oriental.

- 17) L. Schütz, "Vinzenz, Sabina und Christeta von Avila", en E. Kirschbaum, **Lesikon der Christlichen Ikonographie**, Freiburg, 1976, t. VIII, col. 572
- 18) F. de las Heras, **La iglesia de San Vicente de Avila. Memorias de un templo cristiano**, Avila, 1971, pp. 62 y 88 (ilustración)
- 19) Debo este dato a F. Fité, quien se refiere a la arqueta de Santa Sabina en la comunicación "Els camins del Monsec dins les rutes catalanes de peregrinació", presentada al **VI Congreso Español de Historia del Arte: Los caminos y el arte**, Santiago, 1986 (en prensa). Véase, además, J. Villanueva, **Viaje literario a las iglesias de España**, Valencia, 1821, vol.IX, pp. 136-138; J. Tamayo, **Anamnesis sive Commemoratio Omnium Sanctorum Hispanorum**, Lyon, 1659, t. V, pp. 665-666 (deposición de las reliquias de Sta. Sabina en Ager) y N. Causino. **La Corte Divina o Palacio Celestial**, Madrid, 1726, t. IV, p.251
- 20) A. Canellas y A. San Vicente, **Aragon Roman**, p.325, fig.118 y D. Ocón, **Tímpanos románicos españoles: Reinos de Aragón y Navarra**, Madrid, 1987, II, pp.112-113
- 21) M. Gómez-Moreno, **El arte románico español**, Madrid, 1934, pp. 105-106, lám. LXVIII, seguido posteriormente de A. Vinayo (**L'ancien royaume de Leon Roman**, La-Pierre-qui-Vire, 1972, pp. 96-97, figs. 22 y 25), se inclina por ver en el relieve la representación de San Pelayo, pese a que anteriormente la había identificado con San Vicente, según señala G. Gaillard en "Notes sur la date des sculptures de Compostelle et de Leon", **Études d'art roman**, Paris, 1972, pp. 278-319 (pp. 296-297), publicado anteriormente en **Gazette des Beaux Arts**, 1927. Este último autor coincide con A.K. Porter (**Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads**, Boston, 1923, I, p.238 y VI, lám.691, e Id., **La escultura románica en España**, Barcelona, 1928, I, p. 77) en identificar la citada figura con Sta. Sabina. Para las obras atribuciones, véanse J. Pérez Llamazares, **Hª de la Real Colegiata de San Isidoro de León, León**, 1982 (facs.,1927), pp. 327-328, 350-353 y 426-427, y S. Moralejo, "Pour l'interpretation iconographique du Portail de L'Agneau à Saint-Isidore de Leon: Les signes du Zodiaque", **Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa**, VIII, 1977, pp. 137-173 (p. 145)
- 22) J. Ferrando, **Ibid.**, p. 16, y L. Reau, **Ibid.**, III/3, pp. 1326-1329. Véase la representación de San Esteban en A.K. Porter, **La escultura...**, I, lám.43.
- 23) Cfr. nota 8
- 24) **Ibid.**; L.Reau, **Ibid.**,pp. 1324-1329, y V.Cárcel Ortí, **Hª de la Iglesia en Valencia**, I,pp. 36-41, láms. 5 y 7 (tablas de los siglos XVI y XVII)

- 25) Así hacen, por ejemplo, aparte de algunas de las figuras femeninas del Románico aragonés ya mencionadas, la Santa Colomba de Ste. Colombe en Angoumois (Cfr. Ch. Daras. **Angoumois Roman**, 1961, lám. 67), la Magdalena de San Ciriaco de Gernrode, o la santa reina Plectrudis de Santa María del Capitolio en Colonia (Cfr. M. Durliat, **L'art roman**, Paris, 1982, figs. 295 y 310)
- 26) A. Hernández Callejo, **Memoria histórico-descriptiva sobre la basilica de los Santos Mártires Vicente, Sabina y Cristeta en la ciudad de Avila**, Madrid, 1849, p. 21, y M. Gómez-Moreno, **Catálogo...de Avila**, pp. 141-142.
- 27) Véase R. Oursel, **Borgoña (Europa Románica)**, Madrid, 1979; fig.88, E. Mâle, **Ibid.**, pp. 195 y 213-219, fig. 144, y L. Reau, **Ibid.**, pp. 777 y 793-795
- 28) A. Vinayo, **Ibid.**, pp. 96-99, figs. 22, 24-25 y 31, 34
- 29) Para la portada de Miègeville, véase M.F. Hearn, **Romanesque Sculpture**, N.York, 1985, fig.99, pp. 140-142. La portada occidental ha sido estudiada por D.W. Scott en "A Restoration of the West Portal relief decoration of Saint-Sernin of Toulouse", **The Art Bulletin**, XLVI/3, 1964, pp. 271-282 y por M. Durliat en "Le portail occidental de Saint-Sernin de Toulouse", **Annales du Midi**, 1965, pp. 215-223, quienes difieren en la distribución que proponen para los relieves de la fachada.
- 30) M.F. Hearn, **Ibid.**, fig.133 (Moissac); J. Thirion, "Observations sur les fragments sculptés du portail de Souillac", **Essays in honor of Summer McKnight Crosby**, **Gesta**, XV/1-2, 1976, pp. 161-172, figs. 1,9 y 10 (Souillac y Beaulieu); L.M^a Lojendio, **Navarra (La España románica)**, Madrid, 1978, pp. 95-98, figs. 23 y 28 (Leyre), y J.M^a Quadrado, **España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Salamanca, Avila y Segovia, Barcelona**, 1884, pp.531-532
- 31) Cf. A. Hernández Callejo, **Ibid.**, pp. 13, 16-18, y M. Vila Da Vila, "Leyenda y realidad del patronazgo regio en la arquitectura medieval abulense de los siglos XII y XIII", **VII Congreso Español de Historia del Arte. II) Patronos, promotores, mecenas y clientes**, Murcia, 11-14 Octubre de 1988 (en prensa)
- 32) M. Gómez-Moreno, **Catálogo... de Avila**, pp. 141-142, fots. 250-251. Entre los seguidores de tal atribución se cuentan E. Camps Cazorla, **El arte románico en España**, Madrid, 1935, p. 155; J. Gudiol-J.A. Gaya "Arquitectura y escultura románicas", **Ars Hispaniae**, V, Madrid, 1948, p. 324; S. Alcolea, **Avila monumental**, Madrid, 1952, p. 96; M. Durliat, **El arte románico en España**, Barcelona, 1964, pp.81-82, lám. 184 y C.L. Raghianti, **Medioevo europeo. VIII-XII secolo**, s.l., 1978, pp.27-28. No obstante, en la más reciente monografía sobre el Románico abulense (J.L.Gutiérrez, **Las iglesias románicas de la ciudad de Avila**, Avila, 1982, pag. 58), se alude a los relieves de esta portada como "dos figuras sin identificar".
- 33) A. Hernández Callejo, **Ibid.**, p. 21; E. M^a Repullés, **Ibid.**, p. 63, y J.M^a Quadrado, **Ibid.**, p.

- 34) J.M^a Quadrado, **Ibid.**, p. 394. Sus palabras fueron divulgadas por F. Fabriciano y F. Cid, en **Monumentos de Avila**, Avila, 1900, p. 64
- 35) Acerca de la iconografía de San Joaquín y Santa Ana, véanse E. Mâle, **Iconographie de l'art religieux du XIIIe siècle en France**, Paris, 1931, pp. 238-242; L. Reau, **Ibid.**, III/1, pp. 90-96 y II/2, pp. 155-161; E. Kirschbaum, **Lexikon...**, III, cols. 212-233, y H. Van de Waal, **Iconclass**, Amsterdam-Oxford-N.York, 1981, "System", 7, pp. 186-187
- 36) V. Carderera, **Iconografía española**, Madrid, 1855 y 1864, I, Est.1, pp. 1 y ss.
- 37) V. Carderera, **Ibid.**
- 38) A.K. Porter, **La escultura...**, I, pp.89-90, lám. 51,b.
- 39) A.K. Porter, **Ibid.** Cf. dicha figura con las representadas en A. Canellas-A. San Vicente, **Aragon roman**, figs. 76-82 y 120, pp. 234-238 y 325
- 40) A.K. Porter, **Ibid.**, pp. 89-90
- 41) P. de Palol-H.Hirmer, **Early Medieval Art in Spain**, Londres, 1967, pp. 166-168
- 42) **Ibid.** Pag. 168, lám 209
- 43) A.K. Porter, **Romanesque Sculpture...**, VI. Lám. 691
- 44) E. Ruíz Ayúcar, **Sepulcros artísticos de Avila**, Avila, 1985 (2^a ed.), pp. 51-52 y F. de las Heras, **La Iglesia...**, pp. 23-24
- 45) E. Ruíz Ayúcar, **Ibid.**, pp. 51-52
- 46) M. Gómez-Moreno, **Catálogo...** pp. 141-142
- 47) A. Hernández Callejo, **Ibid.**, pág. 21
- 48) V. Carderera, **Iconografía...**, I. pp. 1 y ss.



Fig. 4: Santa Sabina (?)
Portada Sur de
S. Vicente de Avila



Fig. 3:
Llegada de los tres hermanos a
la ciudad de Avila (escena del
cenotafio de S. Vicente)



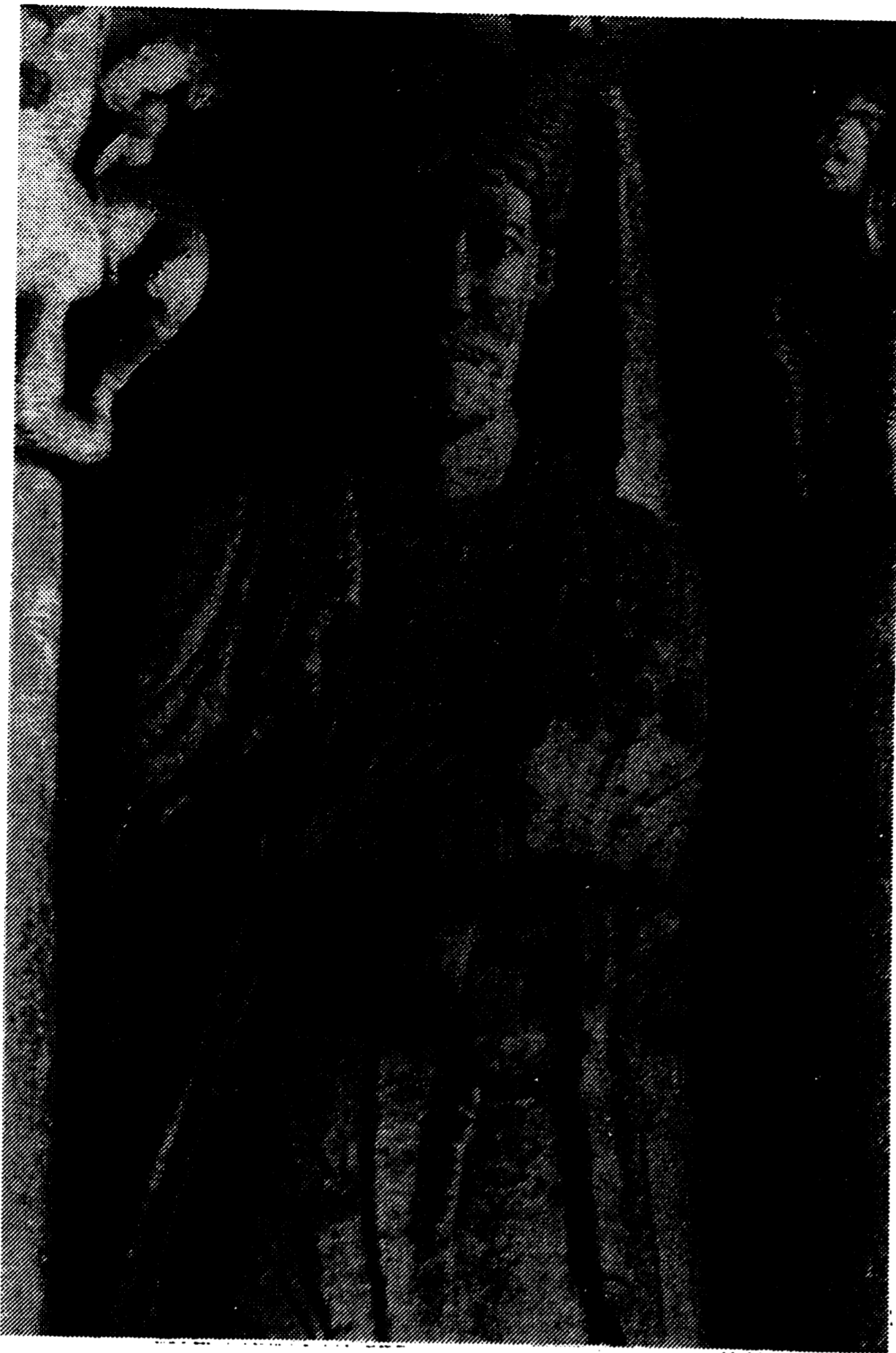


Fig. 5: S. Vicente (Portada Sur de S. Vicente de Avila)

Fig. 6: S. Vicente (S. Pedro el Viejo de Huesca)



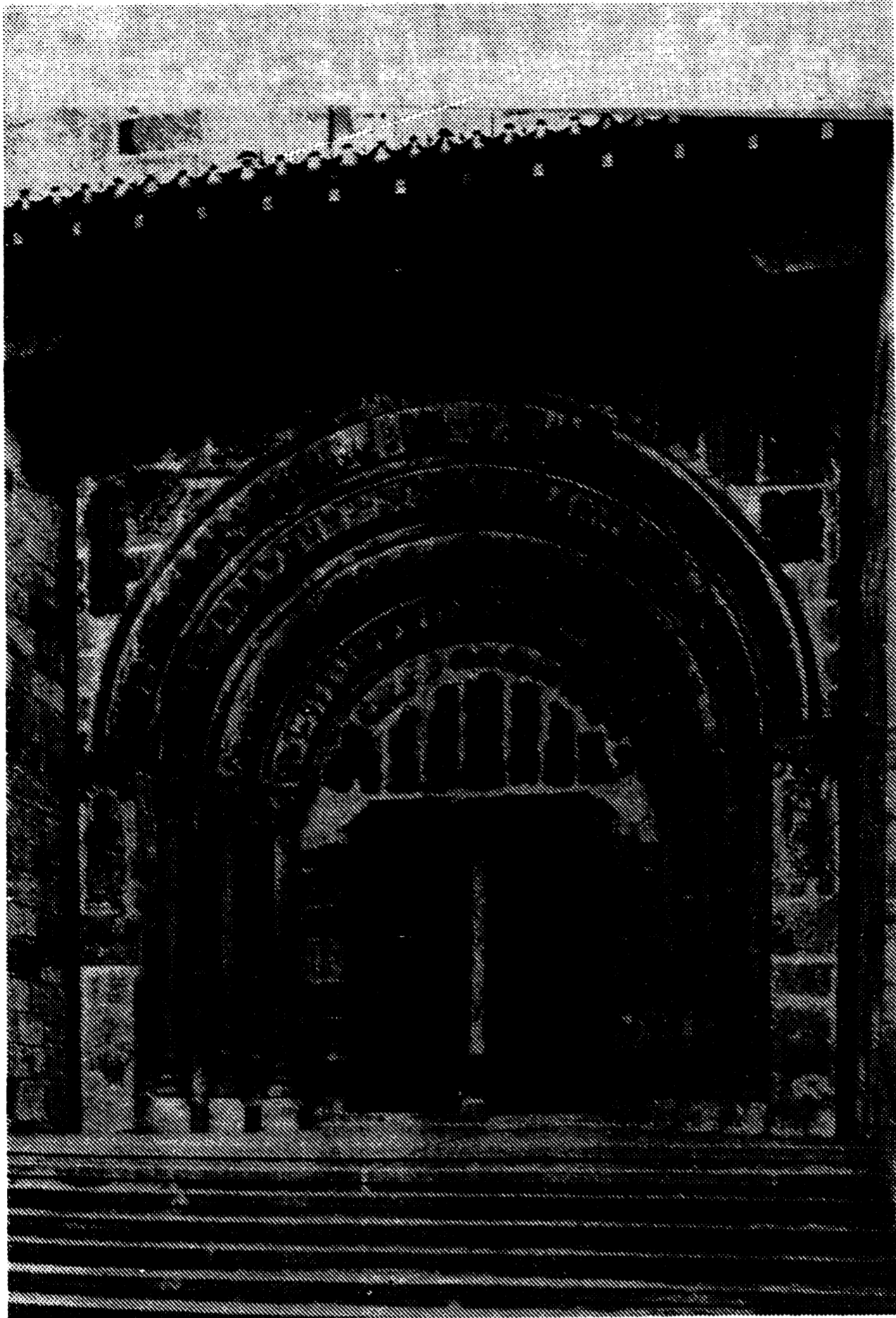
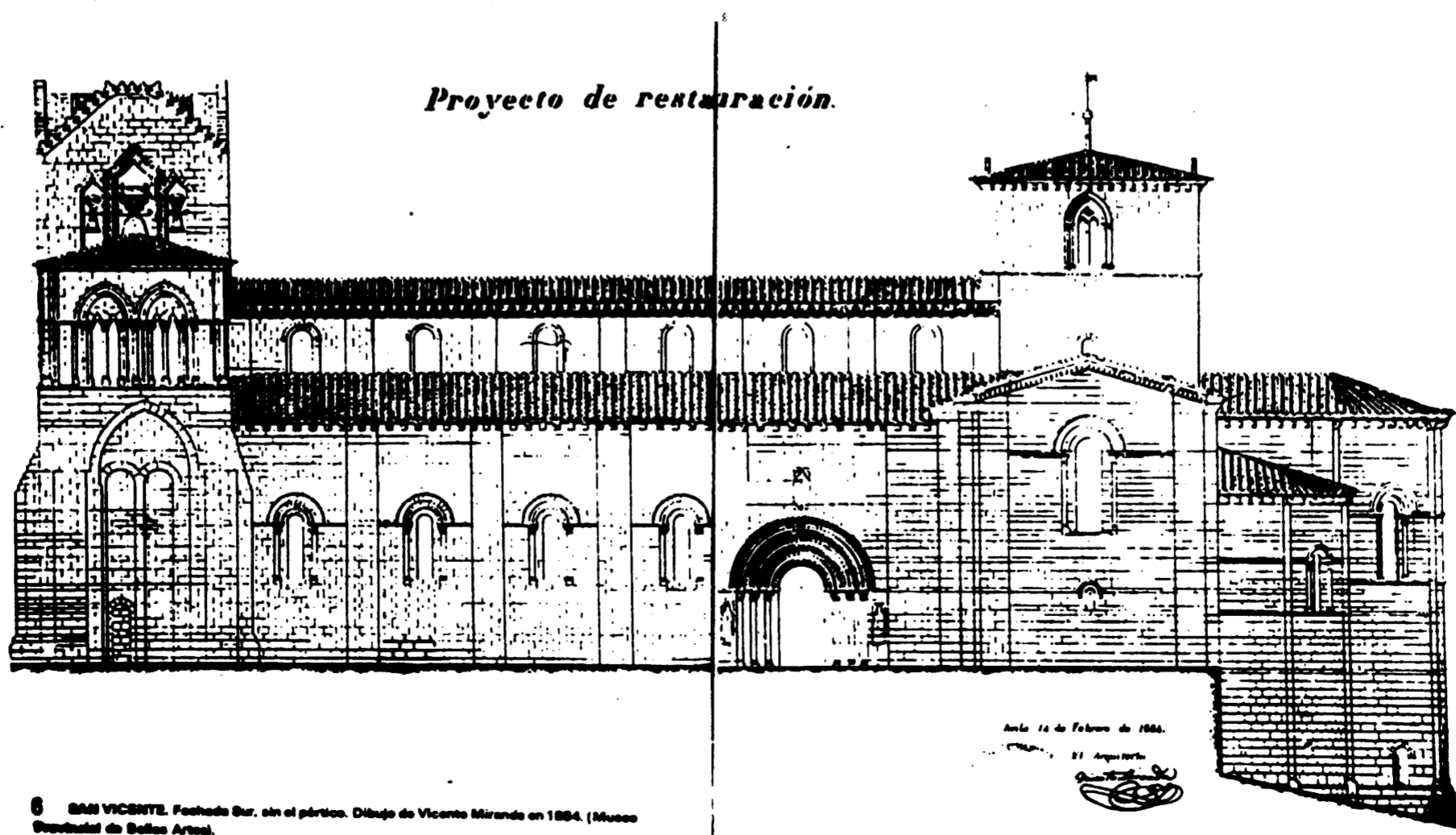


Fig. 7: Portada occidental de S. Salvador de Leyre



6 SAN VICENTE. Fachada Sur, sin el pórtico. Dibujo de Vicente Miranda en 1884. (Museo Universidad de Bellas Artes).

Fig. 8: (CL. J. L. Gutierrez Rabledo) Vista de la fachada Sur de S. Vicente con la hipotética disposición original de las placas relicarias de los Santos titulares del templo.