

# ARTICULACIÓN DE LOS ESPACIOS CULTUALES EN SANT PERE DE GALLIGANTS. INDAGACIÓN ACERCA DE UNA ARQUITECTURA CON NEXOS SONOROS\*

GERARDO BOTO VARELA

## RESUM

L'església de Sant Pere de Galligants presenta una remarcable asimetria a la planta i alçats dels seus transseptes. Més enllà de manifestar el seu desconcert, la historiografia encara no ha proporcionat una resposta interpretativa a una estructura que té alguns trets singulars: la disposició perpendicular de les absidioles septentrionals, la presència d'un ampli espai cultual al primer pis de la torre i una insòlita obertura de comunicació entre aquest i la nau. La comunitat benedictina no pogué ignorar la intensificació dramàtica de les cerimònies del cicle pasqual, i particularment de les maitines de Pasqua, consumades a Girona, tal com eren escenificades a la seu i a Sant Feliu. La complexitat del ritus justifica de manera més plausible l'existència i funcionalitat d'aquest àmbit. A fi de desenvolupar un ritual anàleg al canonical, els monjos es dotaren d'un escenari que proveïa d'escenografia adient el moment culminant del calendari cristià. La posada en valor, rehabilitació i museïtzació d'un dels més singulars i complexos recintes del romànic gironí encara està pendent d'escometre's. Aquest és un requisit imprescindible per a poder interpretar i valorar el temple monàstic suburbà de Galligants en tota la seva complexitat litúrgica.

PARAULES CLAU: arquitectura romànica, iconografia arquitectònica, vincles auditiu, litúrgia pasqual, Galligants (Girona), monestir benedictí.

\* Ara fa cent anys, el 1907, es va premiar al concurs Martorell de Barcelona l'obra monumental de Josep Puig i Cadafalch, Antoni de Falguera i Sivilla i Josep Goday i Casals, font nodridora en la qual tots continuem bevent. Sigui aquest breu text un més dels homenatges tribuats als autors d'aquella epopeia historiogràfica. El meu agraïment a Aurora Martí, directora del Museu Arqueològic de Girona, per facilitar-me la visita al monument.

ARTICULATION OF CULT'S SPACES IN SANT PERE  
DE GALLIGANTS. INQUIRY ABOUT A MONASTIC BUILDING  
WITH RESOUNDING LINKAGES

ABSTRACT

The transepts of the church of Sant Pere of Galligants show explicitly asymmetrical plans and upright projection. Apart from declaring to be confused about it, the historiography regarding the monument has not provided yet an interpretive answer to this structure inclusive of some singular features: perpendicular arrangement of the northern apses, an extensive cult place on the first level of the tower and an unusual aperture of communication between this and the nave. No doubt, the Benedictine community in charge of this church knew the dramatic intensity attained to the Easter ceremonial of the Maitines in Girona, as performed at the Cathedral as well as Sant Felu. In order to reproduce a ritual close to that one, Sant Pere was endowed with a space providing at the same time a scene and scenography for the outstanding moment of the Christian calendar. Today, it continues being essential the rehabilitation and opening to the public visit for this monument, one of the singular and most complex Romanesque enclosures in Girona. This will be a basic requirement to interpret and assessing the monastic suburban temple of Galligants in its whole liturgical complexity.

KEY WORDS: Romanesque architecture, architectural iconography, sonorous links, Eastern liturgy, Benedictine monastery, Galligants (Girona).

**Proemio**

El templo monástico de Sant Pere de Galligants posee una disposición topográfica inusual entre las fábricas de la arquitectura románica catalana. La configuración asimétrica de la planta y el alzado de esta iglesia ha desconcertado a la corta nómina de autores que han abordado su estudio. Los intentos de explicar su anómala delineación han dado lugar a conjeturas forzadas o de escasa solvencia. Como todo edificio singular, también este plantea importantes escollos interpretativos. Para salvarlos y allanar la comprensión de la obra convendrá proceder no solo a la lectura de su planimetría, sino escudriñar los indicios y evidencias fijados en la proyección vertical de los muros. La insuficiencia de los ejercicios interpretativos acometidos hasta la fecha es consecuencia, en buena medida, de la consideración de la icnografía del templo sin razonar su ortografía y escenografía. Este descuido de las tres dimensiones vitruvianas es un mal del que, a decir verdad, adolecen numerosos estudios de arquitectura medieval. Con demasiada frecuencia el escrutinio de las plantas no se completa ni se confronta con el análisis de la secuencia constructiva de

los paramentos y, lo que es más importante en tanto que síntesis de todo ello, de la articulación de los espacios sacros y su funcionalidad encomendada. Si, además, se parte de apriorismos, los juicios resultarán erráticos.

El examen de la iglesia de Galligants puede arrojar luces no solo sobre su propio proceso constructivo. Esclarecer las motivaciones que inspiraron este proyecto templario permitirá ahondar en la interpretación de alguna de las soluciones espaciales adoptadas en los santuarios benedictinos en Cataluña. Presuntamente, la fórmula edilicia adoptada en este monasterio suburbano gerundense pretendía dispensar a los distintos miembros de la comunidad un marco adecuado para satisfacer el cumplimiento de sus cometidos litúrgicos y culturales. O por decirlo en términos inversos, la *mise-en-scène* desplegada por los religiosos en las celebraciones litúrgicas y procesionales requería de un proyecto espacial adecuado a las necesidades. Pero no se trata de considerar la arquitectura bajo el prisma constrictor de la funcionalidad litúrgica, como un contenedor pasivo de los requisitos rituales, sin apreciar expresión ni experimentación edilicias. Sin estas, ¿cómo justificar la variedad de soluciones constructivas si la partitura litúrgica era la misma en todos los monasterios? Erraremos si juzgamos la topografía, o mejor aún la espacialidad templaria, como la respuesta sumisa a un presunto determinismo litúrgico.

La ordenación espacial de Galligants, como de otros edificios románicos, dispensa una franca comunicación visual y auditiva entre celebrantes y congregación. No siempre fue este el principio rector. Desde el periodo carolingio, la creciente complejidad argumental de algunas festividades religiosas y el desarrollo de una liturgia estacional propiciaron que los celebrantes se trasladaran hasta algunos extremos del edificio.<sup>1</sup> El desplazamiento podía llegar a dificultar que el resto de la comunidad viera qué estaba sucediendo si la estación se encontraba en un lugar elevado o arrinconado. Las capillas altas de los westwerks carolingios,

1. Desde los clásicos trabajos de C. HEITZ, *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, París, 1963; C. HEITZ, «Architecture et liturgie processionnelle à l'époque pré-romane», *Revue de l'Art*, núm. 24 (1974), p. 30-47; C. HEITZ, *L'architecture religieuse carolingienne: Les formes et leurs fonctions*, París, Picard, 1980; C. HEITZ, «De Chrodegang à Cluny II: cadre de vie, organisation monastique. Splendeur liturgique», en *Sous la règle de saint Benoît: Structures monastiques et sociétés en France du moyen âge à l'époque moderne*, París, 1982, p. 491-497; C. HEITZ, «Architecture et liturgie: le Saint-Sépulcre et l'Occident», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, núm. 22 (1991), p. 43-55.

Añádase P. HÉLIOT, «L'emplacement des choristes et les tribunes dans les églises du Moyen âge», *Revue de Musicologie*, vol. 52, núm. 1 (1966), p. 7-20, esp. 11 y s.; J. SAUER, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters: mit Berücksichtigung von Honorius Augustodunensis Sicardus und Durandus*, Münster, 1964; K. GAMBER, *Sancta sanctorum: Studien zur liturgischen Ausstattung der Kirche, vor allem des Altarraums*, Regensburg, 1981, col. «Studia Patristica et Liturgica», núm. 10; N. REVEYRON, «Architecture, liturgie et organisation de l'espace ecclésial», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, núm. 34 (2003), p. 161-177.

abiertas (Centula, Corvey) o no a la nave central, poseían tal entidad cultural que dieron pie a una articulación litúrgica bipolar, que tenía al Salvador como eje devocional. Sin embargo, desde el periodo otónido la bipolaridad devino en estacionalidad. Las tribunas de nuevo se proveyeron de dispositivos que permitieron la circulación del sonido a través de los distintos espacios y ámbitos del templo, ventanas abiertas en las tribunas de los macizos occidentales y de los transeptos (Hildesheim). En el periodo románico se opta, en cambio, por soluciones contrapuestas: tribunas con altares abiertas por ventanas o balconada a la nave; tribunas con capillas altas cuyos altares se acomodan a absidiolos que proyectan su volumetría cilíndrica hacia la nave y que restringen mucho la comunicación sonora entre la iglesia y la anteiglesia y con una competencia fundamentalmente soteriológica; tribunas sin altar abiertas a la nave y, por tanto, culturalmente subsidiarias del presbiterio mayor (Cardona, San Isidoro de León).

Lo que se cuestiona es la incorporación al protocolo litúrgico general de las celebraciones practicadas en alto. Todos aquellos lugares cuya capilla elevada se advocó a la resurrección de Cristo o al sepulcro enmarcaron una parte del rito pascual que culminaba en el altar mayor. En otras ocasiones ignoramos la titularidad de esos santuarios y no podemos asegurar que las ceremonias no fuesen completamente autónomas del altar mayor. Para la satisfacción de esa continuidad litúrgica resultó imprescindible habilitar conductos sonoros que permitieran seguir el hilo argumental de lo cantado junto a las bóvedas a los que permanecían en el coro presbiterial. Las oraciones entonadas y coreadas no solo expresaban la vinculación del monje con su capítulo, y de todos ellos con la divinidad, sino que vigorizaban esa veneración a la Beatísima Trinidad. La música y la palabra permitían atestiguar la alabanza y la ligadura de la comunidad. Desde esa perspectiva, no es de extrañar que se pusieran los medios para que los que permanecían en el presbiterio no desoyeran a aquellos que se desplazaban por el templo o celebraban desde un altar secundario. De otro modo, la liturgia monástica o catedralicia no sería, como se pretendía, reflejo en lo temporal de los bienaventurados y ángeles que, gozosos, entonaban al unísono las armonías celestiales.<sup>2</sup>

## Coordenadas

A través de la asistencia del abad Guifré a la restitución de la canónica catedralicia de Girona en 1019, Villanueva pudo constatar la plena existencia del

2. San Agustín, *Enarratio in Psalmum*, 144, 2-3. Véase I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, «La música», en *Enciclopedia del románico en Castilla y León, León*, Aguilar de Campoo, 2002, p. 67-88, esp. 68.

monasterio de Sant Pere al pie del riachuelo Galligants desde fines del siglo XI.<sup>3</sup> La recepción en 986 y 988 de distintos alodios de Guilmond de la Barroca y de Ermengarda respectivamente sugiere una organización estable desde algún tiempo atrás.<sup>4</sup> Un lustro más tarde, en 993 (o 992), el conde Borrell le procuraba el dominio sobre los laicos que se asentaran a la vera del cenobio,<sup>5</sup> a fin de reforzar la consolidación del capítulo monástico, y paralelamente tres dominios que A. Sanz y A. Pladevall interpretan como Caulès, Montnegre y Canet. Sus orígenes, pues, precedieron en unas décadas a los de la comunidad monástica femenina de Sant Daniel, asentada en relación de vecindad con la de Galligants, como se detalla en la venta efectuada por el obispo Pere Roger a su hermana Ermessenda y su cuñado Ramon Borrell. Este emplazamiento de cenobios benitos a la sombra de las murallas de una ciudad condal y/o episcopal se produjo también en Barcelona (Sant Pere de les Puel·les y Sant Pau del Camp) y en Besalú (Sant Pere),<sup>6</sup> lo que configuró un fenómeno —el del monasterio suburbano antes que explícitamente rural— con algún que otro parangón en otras demarcaciones ibéricas (San Zoilo de Carrión de los Condes, San Juan Evangelista de Burgos, San Martín de Madrid, San Pelayo de Oviedo o San Dictino de Astorga) y europeas (Eibingen, a las afueras de Rüdesheim). En torno al monasterio se configuró un arrabal primero y un verdadero burgo nuevo después, sobre el que gozó de jurisdicción el abad desde algún momento del siglo XII, confirmada por Alfonso el Casto en 1171, hasta el año 1339, cuando Pedro el Ceremonioso se procuró su restitución a cambio de las rentas regias de Palafrugell.<sup>7</sup>

Como otros cenobios catalanes, este también engrosó la nómina de una congregación orquestada en torno a un monasterio provenzal. En 1117 Ramon Berenguer III traspasó la titularidad de Galligants a su hermano el abad Berenguer de Santa Maria de la Grassa, en un episodio reiterado en distintos cenobios catalanes, justificado en el propósito de rehabilitar el orden y la observancia de

3. J. VILLANUEVA, *Viage literario a las iglesias de España*, vol. XIV, Madrid, 1850, p. 146-148. Señala que la manda testamentaria del conde Borrell «a coenobio Sancti Petri Gallicantus» se encuentra en P. de MARCA, *Marca Hispanica sive limes hispanicus*, París, 1688, p. 945, ap. CXXI.

4. A. SANZ I ALGUACIL y A. PLADEVALL, «Sant Pere de Galligants», en *Catalunya romànica*, vol. V, *El Gironès, la Selva, el Pla de l'Estany*, Barcelona, 1991, p. 151.

5. X. MONSALVATJE I FOSSAS, *Noticias históricas del condado de Besalú*, XVII, Olot, 1909, p. 297; J. CALZADA I OLIVERAS, *Sant Pere de Galligants: La història i el monument*, Girona, 1983, p. 36-39.

6. G. BOTO VARELA, «La iglesia de Sant Pere de Besalú (Girona). El valor representativo de la arquitectura en un monasterio suburbano», *Codex Aquilarensis*, Aguilar de Campoo, núm. 19 (2003), p. 74-101.

7. J. CANAL I ROQUET, *Girona, de Carlemany al feudalisme (785-1057): El trànsit de la ciutat antiga a l'època medieval*, Girona, 2003, p. 104-105; J. CANAL I ROQUET, *Girona, de Carlemany al feudalisme (785-1057): El trànsit de la ciutat antiga a l'època medieval (II)*, Girona, 2004, p. 67-68.

la regla de san Benito.<sup>8</sup> A esta noticia se adjunta otra que informa de la cesión testamental del propio Ramon Berenguer III a la casa en 1131 para su obra: «coenobio Sancti Petri Gallicantus ad opera ipsius Ecclesiae dimitto tertiam partem Gerundensis monetae, ita ut praedicti mei elemosynarii faciant eam mittere in opera ipsius Ecclesiae usque habeant ibi missos ducentos morabatinos...». Para unos autores la referencia alude al inicio de la construcción, para otros a su conclusión; y aún hay quien juzga que estaba en marcha la lonja sin poder determinar cuánto se prolongó la construcción.<sup>9</sup> Asumamos que es obra de la primera mitad del siglo XII y baste.<sup>10</sup> La epigraffa da cuenta de la memoria que se tributaba al abad Rotland († 1154) —«Abbas Rodlandus venerabilis archilevita»— en el patio monástico, a la vista de todos los que entraban y salían del mismo en dirección al templo.<sup>11</sup> De la inscripción obituaría solo cabe inferir que el patio se facturó después del año del óbito, sin mayor concreción, lo cual nada acota cronológicamente sobre la conclusión del templo, como tampoco informa sobre la organización funcional del patio claustral. Al margen de las referencias contenidas en alguna lápida más, no volvemos a encontrar noticias del cenobio hasta la redacción de las visitas pastorales iniciadas en 1331. En suma, para situar el templo y a sus promotores solo disponemos de la referencia de 1131. No sabemos cuándo, ni quién abordó y costeó la fábrica; tampoco cuánto tiempo se prolongó su construcción ni en qué momento se produjo la consagración de los altares, ni si esta se llevó a cabo en momentos sucesivos o todos de manera conjunta. Y con la salvedad de Sant Pere no podemos asegurar la titularidad del resto de los altares en el siglo XII. Sin embargo, es muy plausible que la relación de advocaciones recogida en la visita pastoral del obispo Ènnec de Valterra en 1368 correspondan con las elegidas en un primer momento.<sup>12</sup>

8. P. de MARCA, *Marca...*, p. 1248, ap. CCCLIX; J. CALZADA I OLIVERAS, *Sant Pere de Galligants...*, p. 41-44. Recuérdese la nómina: a Moissac se sometieron en 1078 Sant Pere de Camprodon, Santa Maria d'Arles y Sant Pau de Valloles; a Sant Ponç de Tomeres se subordinó Sant Esteve de Banyoles; al dominio de San Víctor de Marsella se incorporaron desde 1070 Sant Joan de les Abadesses, Ripoll, Sant Pere de Besalú o Sant Martí de Les.

9. N. de DALMASES y A. JOSÉ I PITARCH, *Història de l'art català*, vol. 1, *Els inicis i l'art romànic: s. IX-XII*, Barcelona, 1986, p. 133-134.

10. P. BESERAN I RAMON, «Alguns capitells de Sant Pere de Galligants i el mestre de Cabestany», *Estudi General: Girona revisitada. Estudis d'art medieval i modern* (Girona), núm. 10 (1990), p. 17-39, esp. n. 8.

11. «+Quam cito mutatur quicquid potenter amatur / Exitus ostendit quo mundi gloria tendit / Ossa verenda patrum fecit reverentia fratrum / Abbas Rodlandus venerabilis archilevita / Cum patre Bernardo fructur perpete vita.» Aunque J. VILLANUEVA, *Viage...*, vol. XIV, p. 150, lo juzgó abad de Sant Feliu, hace tiempo que se da por segura su condición de prelado gallicantense.

12. San Pedro, San Pablo, Santiago, San Benito, San Salvador, San Miguel y en el sepulcro, dos altares. J. CALZADA I OLIVERAS, *Sant Pere de Galligants...*, p. 63. Sobre este documento (ADG, ms. 143, f. 1), vuelvo más abajo.

## Imagen

El imafronte, por el desarrollo del paramento por encima de las vertientes de las cubiertas, se estructura en dos pantallas rectangulares superpuestas: la inferior, centrada por una puerta sin tímpano y cinco arquivoltas, y dos ventanas de doble derrame abiertas a las naves laterales; por encima de la cornisa, en la parte superior del hastial, el célebre rosetón —trasladado el original al interior de la iglesia—, que inunda de luz el espacio interior en el ocaso. La tribuna alta que fue añadida en época tardogótica aún permanece. La ordenación topográfica del templo es convencional en las naves:<sup>13</sup> tres ejes abovedados, de medio cañón la central y de cuarto de cañón corrido las colaterales, segregadas por pilares prismáticos (fig. 1). A estos se adosan en el costado de la nave mayor columnas rematadas por cestas que descargan los fajones,<sup>14</sup> refuerzos amputados a principios del siglo XVI por la instalación del coro en la nave y re-puesto en la segunda mitad del siglo XX. Los dos pilares torales, además, asumen columnas en su cara de levante para apeaar los arcos doblados que dan paso a los dos brazos del transepto. A la altura de la imposta de la bóveda central se abrieron vanos de doble derrame en ambos muros, uno por tramo, cuatro parejas en suma, y tres menores en la nave meridional, pero ninguno en la contraria. Una puerta a los pies comunica el templo con el *vicus* y con la aneja parroquia de Sant Nicolau, otro vano en paramento sur da servicio al claustro y otro en el muro norte permite salir hacia el área cementerial. Los muros perimetrales reposan sobre un zócalo de cantos rodados y de mampuestos labrados dispuestos para no ser vistos, lo que sugiere que en los puntos donde afloran el suelo está rebajado de la cota original. En su careado externo los paramentos ofrecen una superficie continua, sin contrafuertes, a soga bien perfilada en su mayor parte y tizón en la penúltima hilada del paramento septentrional. La cornisa de las naves laterales y de los ábsides central y septentrionales, así como la colateral sur, se respuntan con un friso en esquinilla que, particularmente en las dos exedras del transepto norte, alterna piedras calcáreas y volcánica para generar un efecto de bicromía blanquinegra;<sup>15</sup> la nave central, en cambio, se guarnece con una faja corrida de arquillos. La estereo-

13. Las medidas, en J. CALZADA I OLIVERAS, *Sant Pere de Galligants...*, p. 189.

14. J. PUIG I CADAVALCH, A. de FALGUERA y J. GODAY, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, Barcelona, 1909-1918, vol. III.1, p. 144-145 y 147.

15. Recurso plástico explorado también en el trasdós de la ventana del ábside E del transepto N, donde se labró, además, un cordón a lo largo del dovelaje, motivo anecdótico pero sin parangón en otras ventanas, también dispuesto en la base de la columna adosada al segundo pilar del lado norte.

tomía en todo el templo es buena y, no obstante, las dimensiones de los sillares son cambiantes. Esta heterogeneidad provoca constantes desniveles y saltos de hiladas a lo largo de toda la fábrica. No se trata de adarajas ni revelan interrupciones en el proceso constructivo (solo, si acaso, en la nave central hacia los pies). Son consecuencia de un cálculo impreciso del desnivel orográfico y de una falta de previsión para proveerse de piezas suficientes de una misma y única medida.<sup>16</sup>

En la axila izquierda se habilitó una escalera de caracol. Conforme al despiece de los sillares de las hiladas inferiores y su adosamiento sin entestar a los muros de la nave y del transepto, se infiere que esta obra no fue considerada en los compases iniciales del proyecto. Se requirió su realización cuando los paramentos se habían levantado ya más de 2,40 m a contar desde el umbral de la puerta contigua, coincidiendo con el dintel de la misma. Desde ese punto y hasta su remate piramidal los sillares entestan con los contiguos. Vale la pena subrayar, pues, que en este lugar se produjo un cambio sobrevenido de plan constructivo y una reconsideración de las dimensiones y funciones que debía prestar esa escalera y, con ella, los espacios a los que conduciría.<sup>17</sup> El conjunto de la iglesia se efectuó de manera unitaria y coherente.<sup>18</sup>

16. Al exterior se advierten leves desajustes en las hiladas de encuentro entre los distintos ábsides, que no resultan, sin embargo, particularmente significativos. Así, en la intersección entre el ábside mayor y su contiguo a septentrión se advierte un encaje completo en las hiladas inferiores y algún desliz en las superiores. En otras palabras, el conjunto del templo que hoy conocemos se planteó y acometió simultáneamente, sin aprovechamiento de estructuras previas, pero en el curso de la obra los paramentos no se elevaron de manera coordinada y simultánea a lo largo de todo el perímetro.

17. Al interior, la puerta del husillo, a 1,45 m sobre el nivel del pavimento del transepto N. Se encuentra, pues, en la misma cota que la puerta de salida al exterior de la nave norte. Se puede pensar que ese salto de la torre de la escalera respecto al nivel de circulación interior revela que fue pensada y realizada cuando se habían levantado las primeras hiladas del transepto. Ciertamente debió de ocurrir así, pero eso no obsta para que, si se hubiera juzgado necesario, se hubiese construido una pequeña escalera para salvar ese 1,45 m, cosa que nunca se llevó a cabo. No considero por ello, como Puig i Cadafalch (*L'arquitectura romànica a Catalunya*, vol. III.1, p. 148), que «l'escala ha hagut d'ésser forçada a una entrada nova, aparedada l'antiga» ni que la cota de la puerta de ingreso al husillo marque el nivel de pavimento de una iglesia precedente. No hubo, de hecho, ninguna iglesia precedente o, por mejor decir, esta que vemos no es deudora de aquella del año 1000 en ningún extremo.

18. De hecho, sólo reconozco una rectificación firme de la construcción en la mitad oriental del muro de la nave norte: desde el ángulo y a lo largo de 9,27 m, hasta el segundo pilar y coincidiendo con un escalón en el suelo de las naves, el muro tiene en sus primeros 1,10 m una anchura levemente más pronunciada que las hiladas superiores. Corresponde, en todo caso, al proyecto del edificio que conservamos y no a ninguno precedente.

El transepto se organiza en forma asimétrica: en el brazo meridional dos absidiolos paralelos y orientados se abren al espacio rectangular, cubierto con una bóveda transversal, con un paralelismo evidente en la vecina iglesia de Sant Feliu, como se indicó hace tiempo. En el brazo correspondiente de aquilón se distribuyeron dos ábsides en ángulo recto: una exedra dirigida al E y otra cuenca al N. El espacio que las vincula es cuadrado y también se cubre con una bóveda de medio punto transversal al eje mayor.<sup>19</sup> Las cubiertas de ambos transeptos acometen contra la nave central sin interrumpirla. La crítica se ha cuestionado por qué se asumió la solución de los absidiolos perpendiculares en lugar de paralelos, pero entiendo que el interrogante pertinente es el inverso. En realidad, el meridional no pudo asumir una idéntica disposición en 90° de las cuencas porque la que hubiera mirado a mediodía había impedido el acodo adecuado de la sala capitular instalada en la panda de levante del claustro y, por lo mismo, habría carecido de la iluminación requerida.<sup>20</sup>

El ábside principal, más amplio y con un pronunciado presbiterio recto, se ilumina con tres vanos, el central restaurado con bocel sobre columnas en el intradós, conforme a las ventanas de las naves norte y central. El altar mayor de Sant Pere se faja por dentro con una sucesión de siete arcos ciegos sobre columnas y otro más en cada costado del tramo recto. Su pavimento se encuentra cinco escalones por encima del crucero. De manera semejante, el brazo septentrional se sitúa dos gradas más alto que el crucero y que la nave del evangelio. Estas cotas dispares son consecuencia de los desniveles orográficos sobre los que se asienta el templo, acomodado en una angosta terraza obtenida al pie del riachuelo.<sup>21</sup> De hecho, el desnivel resulta tan acusado que el ábside dispuesto a septentrión se empotra en su parte inferior en la peña desmontada en más de 3,50 m a contar desde el pavimento interior. El ábside contiguo, en cambio, emerge del suelo desde un par de metros más

19. Adell afirmó que «és cobert amb una cúpula sobre trompes» (*Catalunya romànica*, vol. v, *El Gironès...*, p. 156). Yo no advierto eso ahora, ni huellas de lo mismo en el pasado. La lectura acaso venga inducida por el dibujo con el que Puig pretendió sugerir erróneamente que el templo actual se sirve y acomoda a otro precedente triconque. Imaginó sobre el crucero un presunto cimborrio octogonal del que no hay indicio alguno. La torre que conocemos no es heredera de ninguna estructura anterior. Obvió la presencia del ábside dispuesto a septentrión, P. de PALOL SALELLAS, *Gerona monumental*, Madrid, 1955, p. 153.

20. Recuérdese la torpe resolución del encuentro de ambas estructuras en Santa Maria de Lluçà.

21. J. CALZADA I OLIVERAS, *Sant Pere de Galligants...*, p. 190, señala que las obras de restauración rebajaron el pavimento 80 cm, hasta su cota original, colmatada desde el siglo XVI.

abajo.<sup>22</sup> Del mismo modo, el umbral de la puerta practicada en el muro norte se concilia con el nivel de circulación exterior pero se sitúa más de 1,75 m por encima del pavimento de la nave, lo que debió requerir el uso de escaleras móviles, porque no hay huella de que las hubiera de fábrica.<sup>23</sup> Una orografía tan embarazosa sin duda dificultó las labores de fundamentación y asentamiento de la construcción pero también brindó importantes contraprestaciones. Este pie forzado proporcionó al transepto norte un rocoso punto de apoyo. A esta estabilidad *fundamental* se sumó el equilibrio conferido por la disposición axial y compensatoria del ábside E y de la caja de escalera (fig. 1).

En el muro occidental del transepto se halla la puerta de ingreso a la escalera. Se encuentra a 1,50 m del pavimento y tampoco aquí se construyó una escalera pétrea, lo que confirma el uso periódico pero ocasional de esa escalinata.<sup>24</sup> La iluminación del caracol se suministra con una ventana generosa a media altura del paramento.

Sobre el brazo norte se levanta una torre campanario de dos alturas. El piso que carga sobre la bóveda del transepto alberga un espacio cuadrado con dos ábsides paralelos orientados y con sendas aspilleras que se manifiestan al exterior en el paño oriental y en la pseudogarita NE de la torre.<sup>25</sup> En el suelo se

22. Esta diferencia se refleja, después, en la altura alcanzada por la cuenca absidial, que se eleva hasta alcanzar la bóveda del tramo recto. De hecho, el cuarto de esfera de la exedra N aparece como la conclusión directa del cañón transversal. No se trata solo de una solución plástica afortunada. Proporciona, además, una continuidad de resistencia entre la bóveda y el perímetro mural. En el brazo meridional, sin nada que cargar, no se requirió una solidez semejante. Por lo demás, si el ábside N no hubiera alcanzado una altura tan notable al exterior, apenas sobresaldría del suelo, lo que habría resultado parco y ridículo. El contiguo absidiolo E no superó en altura la base de la bóveda del transepto, que fue perforada con un ojo de buey, que tiene su correspondiente en el otro brazo. Y sobre ambos figura también, aunque con resolución dispar, una cornisa corrida y sin moldear para proteger de humedades y filtraciones el encuentro de absidiolos y paramento.

23. Los sillares astillados que se encuentran bajo el vano presentan las mismas alteraciones que otros situados un par de metros más allá. En todo caso, no son indicios de una construcción preexistente suprimida.

24. La recurrencia a esa fórmula puede constatarse también en los dos ingresos a las escaleras de caracol de las dos axilas de la catedral de Ourense.

25. La planta de la torre que publicaron J. PUIG I CADAFALCH, A. de FALGUERA y J. GORDAY, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, vol. III.2, p. 537, no se corresponde en algunos extremos con la realidad edilicia ni permite la comprensión de la estructura. Los constructores románicos ni intentaron acomodar las cuencas absidiales en el interior con el perfil externo ni resolvieron de manera óptima la transición del cuadrado del piso intermedio al octógono del superior.

La disposición de dos ábsides en paralelo no fue habitual y es un motivo más que extraña en este recinto. Con todo, obras como la canónica de Espirà de l'Aglí asumieron esta misma

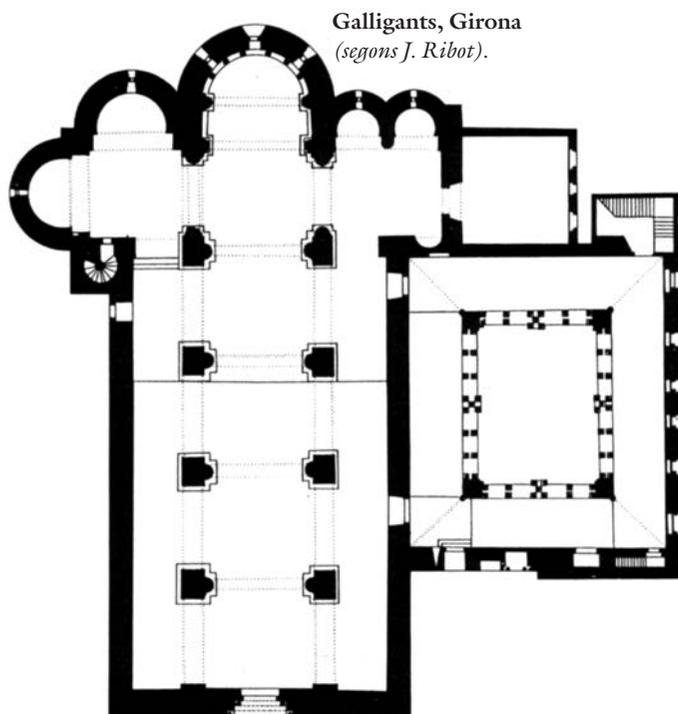


FIGURA 1. Planta de la iglesia de Sant Pere de Galligants. Según J. Ribot (a partir de N. de DALMASES y A. JOSÉ I PITARCH, *Història de l'art català*, vol. 1, *Els inicis i l'art romànic*: s. IX-XII, Barcelona, 1986, p. 133).

solución para organizar el testero. Pero mayores semejanzas presentan Notre-Dame du Port de Clermont-Ferrand y Saint-Sébastien de Manglieu, donde se habilitaron dos absidiolos contiguos embebidos en el muro y en alto, si bien en el paramento occidental de una tribuna a los pies. Resultan visibles en Manglieu y están enmascarados en Clermont; ignoramos las advocaciones de ambos. En la catedral de esta ciudad, además, existían también «nichos en el nártex [?]», verosímilmente en el mismo lugar que en Notre-Dame du Port. L. CABRERO-RAVEL, «Traitement et fonctions des massifs de façade auvergnants», en Ch. SAPIN (ed.), *Avant-nefs & espaces d'accueil dans l'église entre le IV et le XII siècle*, Paris, 2002, p. 168-179, esp. 169-170. Menos inusual resulta la presencia de estos nichos en el muro de levante, medianera de tribuna y naves, como ocurre en Saint-Benoît-sur-Loire, Tournus, Cluny II, Semur-en-Brionnais, Romainmôtier y Payerne. Sobre estos dos casos, véase K. KRÜGER, «Les fonctions liturgiques des galilées clunisiennes: les exemples de Romainmôtier et Payerne», en N. BOCK *et al.* (dir.), *Art, Cérémonial et Liturgie au Moyen Âge*, Roma, 2002, p. 169-182; K. KRÜGER, «Tournus et la fonction des galilées en Bourgogne», en *Avant-nefs & espaces d'accueil...*, p. 414-423. La doctora Krüger tuvo la amabilidad de confrontar conmigo sus interpretaciones sobre la funcionalidad de estas tribunas absidiadas provistas de un ábside sobresaliente y una perforación mural sobre la nave.

dejó abierta una claraboya de 0,91 m de diámetro, excesivo para el paso de las sogas de las campanas.<sup>26</sup> En el muro sur de este espacio se perforó a ras de suelo un intrigante vano —que J. Puig i Cadafalch, desconcertado, calificó de «finestra inexplicable» y J. Calzada, de «cosa rarísima». Se trata de una suerte de pasadizo abovedado de perfil cónico decreciente, abierto sobre la bóveda de la nave central<sup>27</sup> (fig. 8). Este vano no aporta luz a la bóveda mayor, ni tampoco al recinto alto de la torre. Sus dimensiones, además, no facultan el tránsito de un individuo erguido que, por lo demás, caería al vacío. Encima de este vano, otro más amplio permite acceder a la cubierta externa de la nave central. Si en algún momento fue posible alcanzar al nivel superior del campanario directamente desde el piso que aloja los ábsides, el cegamiento vigente de la cubierta lo imposibilita. Tampoco hay indicio alguno, como ya se ha reiterado, de la chimenea que Puig i Cadafalch afirmó haber reconocido.<sup>28</sup> En los ángulos se dispusieron unos lienzos que actúan como trompas, explícitos en los ángulos NO y SO e insinuados en las esquinas NE y SE por encima de los absidiolos. Esta fórmula logra la transición del cuadrado de base al prisma ochavo. La cubierta se resuelve en falso bocel y cae hacia los absidiolos. Acaso la solución fuera en origen plana pero en plano inclinado, si atendemos a los mecnicales de la parte alta de los muros.

La concesión de una silueta octogonal a una torre campanario resulta inusual en la arquitectura románica de los condados catalanes y no cuenta con más paralelos que las iglesias de Hortonedá y Sant Daniel de Girona, ambas de planta central cruciforme.<sup>29</sup> ¿Por qué no se dispuso en Galligants sobre el cru-

26. Máxime cuando en el extradós de ese vano circular se advierten aún dos perforaciones suficientes para que las cuerdas puedan pasar por ellas. Cabe preguntarse, entonces, por lo que dejaba pasar ese hueco si no eran cuerdas, o qué otra cosa además de ellas, pero ningún dato proporciona respuestas. El lucernario correspondiente del transepto S es obra nueva y no puedo confirmar su existencia original.

27. En su entrada, desde el sepulcro, mide 1,86 m de alto por 0,74 de ancho; en su extremo, hacia la nave, 1,63 m de alto por 0,74 de ancho. Cuenta en su lado de la nave con un antepecho de 0,74 m. El vano de apertura sobre la bóveda central es hoy de 0,70 m de alto, aunque en origen sería de unos 20 cm más. La profundidad de este seudopalco que carga sobre el arco doblado de ingreso al transepto N es de 2,20 m. J. CALZADA I OLIVERAS, en *Sant Pere de Galligants...*, p. 211, sin haberlo examinado detenidamente, sospechaba que el hueco bajaba hasta la cornisa. No hay tal. La imposta se ha roto y desprendido, pero no se detenía. Además, los montantes del vano se detienen tres hiladas por encima de la imposta. Con todo, en el alféizar aparece un sillar que podría no corresponder a la configuración original.

28. J. PUIG I CADAFALCH, A. de FALGUERA y J. GODAY, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, vol. III.1, p. 149.

29. J. PUIG I CADAFALCH, A. de FALGUERA y J. GODAY, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, vol. II, p. 274, 380 y 385.

cero, como en estos dos templos, o como en aquellos en los que un campanario carga sobre un cimborrio (Santa Eugènia de Berga, Santa Maria del Puig d'Esparreguera, Sant Ponç de Corbera o Santa Maria de l'Estany)? Sin duda, porque no se confió en la resistencia de los pilares torales. En otras iglesias los cruceros se cubren con pesadas torres, y no con cimborrios, solo si tienen una única nave y pueden descansar directamente en los muros perimetrales. Cuando los edificios asumieron tres naves, las torres se emplazaron en otras partes, entre ellas los transeptos. En ningún caso, salvo en Galligants, una torre asumió un perfil de octaedro fuera del epicentro de la iglesia. En esta fábrica, la disposición perpendicular de dos ábsides del transepto N evoca el recuerdo de una cabecera trilobulada y, desde luego, Puig i Cadafalch propendió hacia esta idea.<sup>30</sup> Sin embargo, sospecho que la disposición es subsidiaria de la morfología de este campanario. Por su excepcionalidad, esta torre plantea un interrogante que afecta a su dimensión semántica: ¿albergaron sus promotores alguna intencionalidad expresiva e iconográfica al adoptar este perfil poligonal? Y, en tal caso, ¿mantenía el contorno octogonal alguna relación analógica y anagógica con los usos ceremoniales y litúrgicos desplegados en ese ámbito? Desde luego, la elección parece tan deliberada que difícilmente puede rehuirse la cuestión. Sugiere, de inmediato, que el espacio arquitectónico era además de ocupado, percibido y que, por ello, se le concedían unas capacidades comunicativas reconocibles por los individuos que lo emplean y lo dotan de sentido.<sup>31</sup> Vuelvo sobre ello más adelante.

El último piso de la torre corresponde al cuerpo de campanas. Cada uno de los ocho costados se horada con dos niveles de bóforas enmarcadas por fajas y friso de cuatro arquillos. Su aspecto actual fue restituido por los restauradores entre 1958 y 1978 a partir de los restos evidentes que aún permanecían en dos de los ocho paños.<sup>32</sup> La torre llegó al siglo XX completamente desfigurada, en un grado de severidad análogo al padecido por los ábsides. Las alteraciones comenzaron ya en el siglo XIV, cuando la cabecera del templo pasó a formar parte del encintado de la ciudad. Asumiendo las veces de un bastión suburbial, Sant Pere adquirió una morfología poliorcética merced al recrecimiento de los muros absidiales y el cegamiento de los vanos de levante (fig. 2 y 3).

30. Sobre la tipología de iglesia trilobulada, véase J. PUIG I CADAFALCH, A. de FALGUERA y J. GODAY, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, vol. II, p. 275-290.

31. N. REVEYRON, «Architecture, liturgie et organisation de l'espace ecclésial», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, núm. 34 (2003) p. 170 y s.

32. J. M. GRAU I PUJOL, «La restauració dels monuments gironins en la documentació dels arxius», *Revista de Girona*, núm. 218 (2003), p. 42-44.

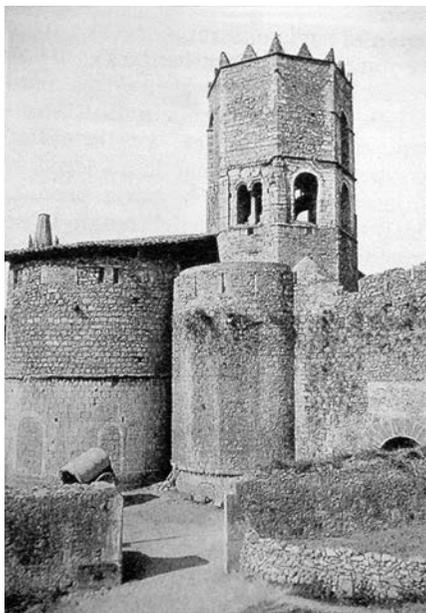


FIGURA 2. Cabecera de la iglesia de Sant Pere de Galligants antes de su restauración. Primera mitad del siglo XX.

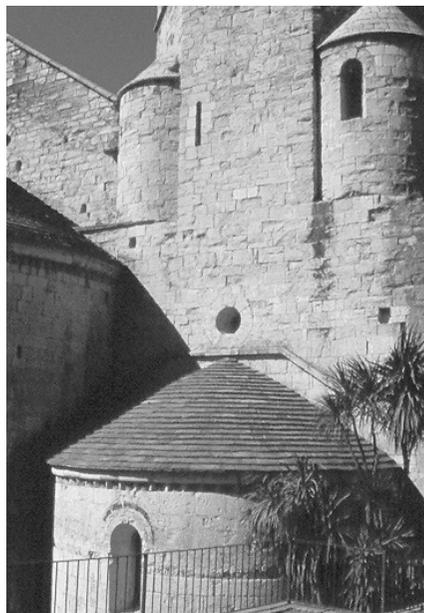


FIGURA 3. Exterior de la cabecera de Sant Pere de Galligants. Estado actual.

### Exégesis

La descripción del edificio destaca necesariamente que su mayor singularidad se concentra en el transepto boreal. A mi juicio, la torre se localizó en el punto del edificio que podía elevarse con mayor resolución sin comprometer la estabilidad y resistencia de la estructura. Se descartó la posibilidad de un campanario exento, como el de Vic o el de Sant Pere de Vilamajor; adosado como el de Erill la Vall, Sant Pere de Prada, Canigó o Sant Cugat; reclinado sobre el presbiterio como en Sant Sebastià dels Gorgs; empotrado como en Santa Maria de Taüll o la catedral de Girona; o integrado como en Sant Pere de Besalú, los dos de Santa Maria d'Arles o la pareja de la Seu d'Urgell.<sup>33</sup> Cualquiera de estas alternativas habría requerido una ardua tarea de desmonte si no

33. J. A. ADELL *et al.*, *La catedral de la Seu d'Urgell*, Manresa, Angle, 2000, p. 73; J.-F. CABESTANY I FORT y M. T. MATAS I BLANXART, «Aproximació a les tipologies constructives dels campanars romànics a Catalunya (s. XI-XII)», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, núm. 27 (1996), p. 25-32.

se admitía que la cota del campanario se situara varios metros por encima de la del templo. La comunidad de Galligants suscribió la propensión de ubicar la torre cerca de la cabecera y el crucero, verdadera constante en el románico catalán, aunque ejemplos tan conspicuos como los de Ripoll o las sedes de Girona o Elna demuestren que no se desdeñó el emplazamiento de las torres en los costados del hastial. Desestimada la opción de arrimar el campanario al extremo occidental de la nave norte, no quedó más alternativa que intentar cargarla sobre el transepto. Con distintos compromisos y cometidos, en Galligants se asumió una solución que fue adoptada también en la ampliación olibiana de Cuixà, Sant Pere de Rodes,<sup>34</sup> Santa Maria de Barberà del Vallès,<sup>35</sup> Sant Pere d'Àger,<sup>36</sup> Santa Maria de Besalú<sup>37</sup> y Santa Cruz de la Serós,<sup>38</sup> estos tres últimos en el costado meridional, además de en algunas iglesias del Serrablo (San Pedro de Lárrede, San Pedro de Lasieso).<sup>39</sup>

Disponer la torre sobre la fábrica templaria otorga la obvia ventaja de ahorrar el material y esfuerzo que exige montar su mitad inferior. Sin embargo, esta «económica» solución puede comprometer la sustentación del edificio si los puntos de apoyo carecen de la fortaleza requerida. En Sant Pere de Galligants, la torre ejerce peso y presión sobre un ábside incrustado en la roca en sus primeros metros en la roca y, por tanto, inamovible. El riesgo, entonces, se traslada a los eventuales desplazamientos que pudieran producirse en sentido longitudinal. El juego de contrarrestos que ofrecen recíprocamente el ábside E y la gruesa caja de escalera atenúa apreciablemente ese riesgo. Al tiempo, la disposición transversal de la bóveda del brazo viene a cumplimentar el mismo expediente y proporciona equilibrio y resistencia en su conjugación con el cañón de la nave central. En suma, la audaz solución adoptada en el templo benedictino partía en su base de un factor orográfico muy adverso subsanado, no

34. I. LORÉS, *El monestir de Sant Pere de Rodes*, Bellaterra, Lleida, Barcelona, Girona, 2002, col. «Memoria Artium», núm. 1, p. 103.

35. *Artistes de l'Edat Mitjana: L'església de Santa Maria de Barberà del Vallès*, 2007, col. «Arkeodidaktika», núm. 2.

36. F. FITÉ I LLOBET, «Sant Pere d'Àger», en *Catalunya romànica*, vol. XVII, *La Noguera*, Barcelona, 1994, p. 126, defiende su naturaleza militar conciliada con la de campanario.

37. N. GALLEGO AGUILERA, *Santa Maria de Besalú*, Besalú, 2007, en prensa.

38. F. OLIVÁN BAILE, *Los monasterios de San Juan de la Peña y Santa Cruz de la Serós (Huesca): Estudio histórico-artístico*, Zaragoza, 1969; A. I. LAPEÑA PAÚL, *Santa Cruz de la Serós: Arte, formas de vida e historia de un pueblo del Alto Aragón*, Zaragoza, 1993; J. L. ARAMENDÍA, *El románico en Aragón*, vol. V, *Cuencas del Aragón y el Arba*, Zaragoza, 2001-2003, p. 104-105.

39. A. DURÁN GUDIOL y D. J. BUESA CONDE, *Guía monumental y artística de Serrablo*, Huesca, 1992; Á. CANELLAS-LÓPEZ y Á. SAN VICENTE, *Aragón roman*, La Pierre-qui-Vire, 1971, p. 121-124.

obstante, al servicio de la fábrica. Acaso cabría interrogarse en este punto por la localización asumida y pretender inquirir las razones por las que la iglesia no se emplazó más a occidente, donde la «vall umbrosa» se abre y aplana. Cabría hacerlo, pero no hallaremos respuesta. No disponemos de argumentos fehacientes, si bien sospecho que la existencia de uno o más elementos previos —acaso la fidelidad a la situación del primer templo prerrománico, los impedimentos de un cementerio circundante, la posición de las dependencias monásticas o del vicus, o algún otro de naturaleza similar...— forzó la elección topográfica. El conocimiento arqueológico del entorno inmediato de Sant Pere es aún muy parco.<sup>40</sup>

La torre no se alzó únicamente para habilitar un cuerpo de campanas. La satisfacción de funciones litúrgicas requirió la organización de una capilla en alto conformada por dos absidiolos paralelos. De hecho, creo evidente que el cometido principal de la torre fue cultural —en lo que convengo con Josep Calzada— y que, solo de modo suplementario, asumió tareas de representación, como imagen sobresaliente de la institución.<sup>41</sup> Entiendo, no obstante, que la capilla elevada cumplió como escenario de celebraciones litúrgicas puntuales porque, de otro modo, se habría montado una escalera de fábrica al pie de la puerta del husillo. Como la de Galligants, otras torres románicas catalanas albergaron oratorios altos: la de Sant Pere de Rodes, la catedral olibiana de Vic y la de Sant Martí de Canigó.<sup>42</sup> En la ampurdanesa y en la del Conflent el altar estaba dedicado a san Miguel,<sup>43</sup> mientras que la ausetana se advocaba al

40. Sabemos, en cambio, que bajo la contigua iglesia de Sant Nicolau se hallaba una villa suburbana, suplantada por un mausoleo y un cementerio desde el s. VI-VII. J. CANAL I ROQUET *et al.*, *El sector nord de la ciutat de Girona: De l'inici al segle XIV*, Girona, 2000, p. 26-30 y 70-71.

41. Disiento de V. LAMPÉREZ, *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media, según el estudio de los elementos y los monumentos*, vol. I, Madrid, 1908, p. 631; J. PUIG I CADAVALCH, A. de FALGUERA y J. GODAY, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, vol. III.1, p. 148; J. PLA I CARGOL, *Gerona arqueològica y monumental*, Girona, 1949, p. 46, cuando juzgan que esta torre fue realizada con atribuciones militares antes que religiosas. Convengo, en cambio, en la apreciación de la estimable estereotomía de la piedra en el vástago del husillo. Sobre las torres asimétricas y su papel en el perfil monumental de las poblaciones medievales, véase N. REVEYRON, «La flèche décalée ou la réorganisation d'un paysage monumental (Lyon, XVe)», en *Les tours des cathédrales, construction et fonction*, Praga, 2002, p. 216-222.

42. P. PONSICH, «Sant Martí de Canigó», en *Catalunya romànica*, vol. VII, *La Cerdanya, el Conflent*, Barcelona, 1995, p. 333. En relación con la distribución de altares en las tribunas y ámbitos elevados de la arquitectura románica, no he logrado consultar A. W. KUKLAS, *Altaria superiora. The Function and Significance of the Tribune-Chapel in Anglo-Norman Romanesque*, tesi doctoral, Pittsburgh, 1978.

43. F. ESPAÑOL, «Culte et iconographie de l'architecture dédiés à Saint Michel en Catalogne», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, núm. 28 (1997), p. 175-186.

santo sepulcro. De la advocación de Galligants no hay constancia hasta la visita pastoral del obispo Ènnec de Valterra que exhumó Josep Calzada. El documento detalla, amén del ara mayor, la titularidad de los otros altares: San Pablo, Santiago, San Benito, San Salvador y San Miguel. Seis en total, lo que implica que uno se encontraba fuera de un ábside, o bien que una cuenca albergaba dos advocaciones.<sup>44</sup> Y sigue Ènnec de Valterra: «item invenit in Sepulcro ubi sunt duo altaria». Aunque la noticia no explicita a quién o a qué estaban dedicados exactamente estos dos altares, la naturaleza pascual del piso de la torre parece fuera de toda duda.<sup>45</sup>

En las catedrales románicas de Girona, Vic y Barcelona el altar del Sepulcro también se situó en alto sobre el portalón principal, en una tribuna a los pies de la iglesia que formaba parte de los respectivos macizos occidentales, como ha estudiado F. Español.<sup>46</sup> Las consuetas informan que la visita procesional de las Marías al sepulcro y la entonación del *Quem Quaeritis* se dramatizaba ante el altar del santo sepulcro. Desde la tribuna abierta a la nave mayor eran vocalizadas las antífonas que el capítulo catedralicio instalado en el presbiterio seguía y coreaba.<sup>47</sup> La localización del recinto en Galligants distaba

44. ADG, ms. 143, f. 1. En el folio 39 del mismo códice se menciona la existencia de un altar de Santa María. Sucedió ya así en 1369, y no desde 1387 como afirmó J. Calzada.

45. J. CALZADA I OLIVERAS, *Sant Pere de Galligants...*, p. 250-253; F. ESPAÑOL I BERTRAN, «Massifs occidentaux dans l'architecture romane catalane», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, núm. 27 (1996), p. 122. Nada aclaran los pequeños relieves que los ornan (tocado de cuerno, hombre en cuclillas, flor y entrelazo con par de peces).

Sobre el referente arquitectónico último de todos los santuarios y capillas advocados al santo sepulcro, véase K. J. CONANT, «The Original Buildings at the Holy Sepulchre in Jerusalem», *Speculum*, vol. 31, núm. 1 (1956), p. 1-49, esp. 44 y s.

46. F. ESPAÑOL I BERTRAN, «Massifs occidentaux dans l'architecture romane catalane», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, núm. 27 (1996), p. 57-77. La distribución de altares en la sede gerundense, en M. SUREDA, «Altars, beneficis i arquitectura a la seu de Girona (993-1312)», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XLV (2004), p. 667-678. El culto al Salvador y al santo sepulcro fue capital en muchos westwerks carolingios pero esta constatación no puede ser erigida como regla de interpretación dominante, como maximizó H. A. DIERKENS, «Avant-corps, galiléas, massifs occidentaux: quelques remarques méthodologiques en guise de conclusions», en Ch. SAPIN (ed.), *Avant-nefs & espaces d'accueil...*, p. 501.

La configuración en otras áreas peninsulares de estas estructuras de poniente, aunque sin la presencia de altares advocados al sepulcro: J. L. SENRA, «Aproximación a los espacios litúrgico-funerarios en Castilla y León: pórticos y galileas», *Gesta*, núm. 36 (1997), p. 122-144; F. GALTIER, «Le corps occidental des églises dans l'art roman espagnol du XI siècle: problemes de réception d'un modèle septentrional», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, núm. XXXIV (1991), p. 297-307.

47. En otros lugares en Europa no llega a especificarse dónde se sitúa el sepulcro; solo en Reichenau (s. X-XI) se detalla «sepulchrum presbyteri». Entre las distintas noticias entresaco por su interés para nuestro caso la *Regularis Concordia* de Winchester, en el siglo X y en el XI. Se pauta en ella que en los maitines de pascua, «mientras que se leía la tercera lección, cuatro de los

del adoptado en las sedes episcopales. Por dimensiones, formato y localización, el vano litúrgico de Galligants se abre a la bóveda y no hacia el pavimento de la nave, como ocurre con toda tribuna a los pies. No se trata, en fin, de una tribuna que desplaza al transepto, si por tribuna entendemos un lugar que proporciona la posibilidad de asistir y ver qué sucede en el presbiterio, la nave o el crucero.<sup>48</sup> A toda tribuna le concedemos implícitamente una expec-

---

hermanos se destacarán, uno de los cuales, ataviado de alba con un propósito diferente, entrará e irá a hurtadillas [¿sin ser visto?] al lugar del *sepulchrum* y se sentará allí quedamente, sosteniendo una palma en su mano. Entonces mientras se canta el tercer responsorio, los otros tres hermanos, vestidos de capas y sosteniendo incensarios en sus manos, entrarán en su turno e irán al lugar del *sepulchrum*, paso a paso, como si buscaran algo». Nada indica que se ascendiera a ningún recinto particular pero sí que alguno de los protagonistas desaparece súbitamente: T. J. MCGEE, «The Liturgical Placements of the “Quem quaeritis” Dialogue», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 29, núm. 1 (1976), p. 1-29. Recuerda, además, que el diálogo del *Quem Quaeritis* era cantado o bien como parte de una procesión previa a la misa de Pascua o como tropo introductorio de la antífona de introito en la misa de Pascua. Sobre el atrezo y las variaciones sobre el drama pascual, J. K. BONNELL, «The Easter Sepulchrum in its Relation to the Architecture of the High Altar», *PMLA*, vol. 31, núm. 4 (1916), p. 664-712, esp. 671-674, donde relaciona además distintos emplazamientos asumidos por el sepulcro como ámbito específico. Solo en Fécamp (s. XIV), Gran (1580) y Venecia (1736) se especifica que estaba elevado. Sin embargo, la más expresiva de las noticias, la que parecería ajustarse en mayor grado a las particularidades escenográficas de Galligants y a lo que imagino su uso, procede de Eichstätt (1560): «plebanus vadat ad sepulchrum, et ponat caput in fenestra sepulchri, et postea converus ad populum dicat voce mediocre: Surrexit Christus».

Por otro lado, el tropario-prosario de Vic (AME, ms. 105, f. 60) indica que las Marías van a ver el sepulcro y que el ángel está sentado junto a él, pero no se especifica su emplazamiento en el edificio (E. CASTRO [ed.], *Teatro medieval, 1, El drama litúrgico*, Barcelona, 1997, p. 133), aunque las consuetas informan, por su parte, que se hallaba sobre las puertas occidentales del templo. En la catedral de Girona y en la canónica de Sant Feliu, la *visitatio* se representaba con un importante atrezo: abundantes cirios y un inusual simulacro del sepulcro de Cristo. Además de la *visitatio* y la compra de los perfumes, se cantaba el *Victimae*. En ese caso, el tropario detalla que «mulieres descenderint de sepulcro» (E. CASTRO [ed.], *Teatro medieval, 1...*, p. 139-140; T. ROMAGUERA I GÜELL, «Drames litúrgics del cicle de Pasqua a la ciutat de Girona», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, xxxv [1995], p. 183-195). Todo rito es local —y perdurable—, a decir de C. C. FLANIGANN, «Medieval Liturgy and the Arts. Visitatio Sepulchri as Paradigm», en E. L. LOUISE y N. H. PETERSEN (ed.), *Liturgy and the arts in the middle ages: Studies in Honour of C. Clifford Flanigan*, Copenhague, 1996, p. 9-35; C. C. FLANIGANN, «The Liturgical Drama and its Tradition: A review of Scholarship, 1965-1975», *Research Opportunities in Renaissance Drama*, núm. 18 (1975), p. 81-102, núm. 19 (1976), p. 109-136.

48. Sobre la organización de tribunas en los transeptos en edificios carolingios y otónidas y sus repercusiones románicas, véase P. HÉLIOT, «L'emplacement des choristes et les tribunes dans les églises du Moyen âge», *Revue de Musicologie*, vol. 52, núm. 1 (1966), p. 8-10, donde destaca la frecuencia de la celebración pascual en iglesias abaciales francesas y alemanas provistas de torre o anteiglesia con tribuna en alto.

tativa visual de la que carece la estructura de Galligants. Esta iglesia monástica se dotó, no de un macizo occidental como las catedrales catalanas o los monasterios cluniacenses, sino de un atípico «macizo septentrional» con atribuciones análogas a aquellos. Pero Galligants, incorporado a la órbita de Santa Maria de la Grassa, no formó parte de una congregación de monasterios cluniacenses.

En el caso de Galligants carecemos de pruebas documentales que acrediten que la celebración de la liturgia pascual a la altura de las bóvedas del templo implicara también una dramatización del rito. Por el momento se admitirá, al menos, que una parte del ritual de los maitines de Pascua se escenificaba en el sepulcro, lugar oculto, arcano, de acceso complejo y circunstancial. No puedo ir más lejos. Sin embargo, estoy persuadido de que este ámbito propicia la dramatización. Y diría que algo debió de tener que ver con ello la perforación efectuada en el muro para dar lugar a un breve pasillo que remata en una ventana abierta directamente al buque de la nave mayor (fig. 5). J. Calzada había intuido que «és una cosa tan rara l'existència d'una finestra en dit lloc que és gairebé inexplicable sense alguna raó especial d'ordre històric-arqui-



FIGURA 4. Sant Pere de Galligants. Ángulo de la axila izquierda de la iglesia. Puerta de salida al exterior de la nave; puerta de acceso a la escalera de husillo para acceder al piso de la torre.



FIGURA 5. Sant Pere de Galligants. Bóvedas de la nave central y del transepto norte. Ventana litúrgica.



FIGURA 6. Sant Pere de Galligants. Torre, nivel del sepulcro. Absidiolos paralelos orientados.

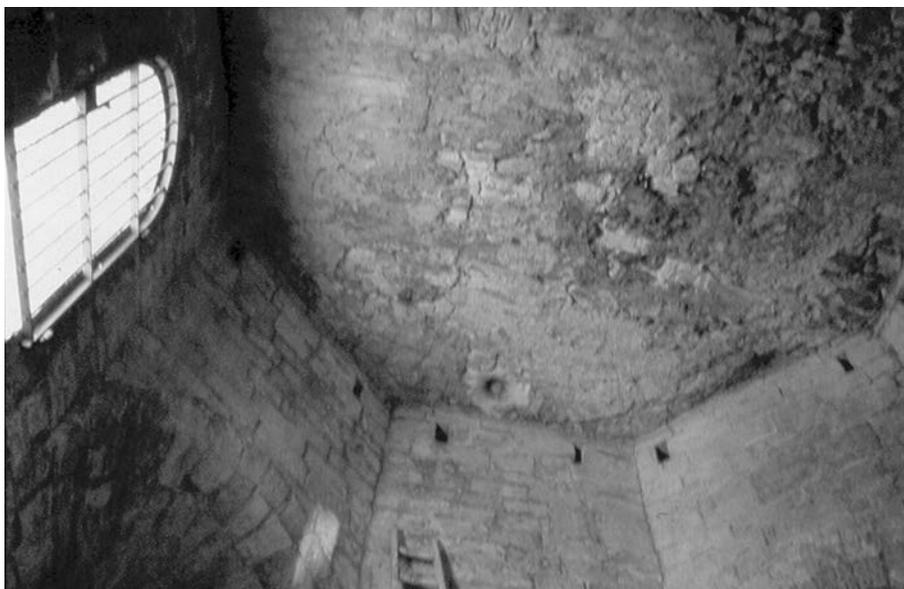


FIGURA 7. Sant Pere de Galligants. Torre, nivel del sepulcro. Perfil ochavado, cubierta y puerta de salida a las cubiertas de la nave central.

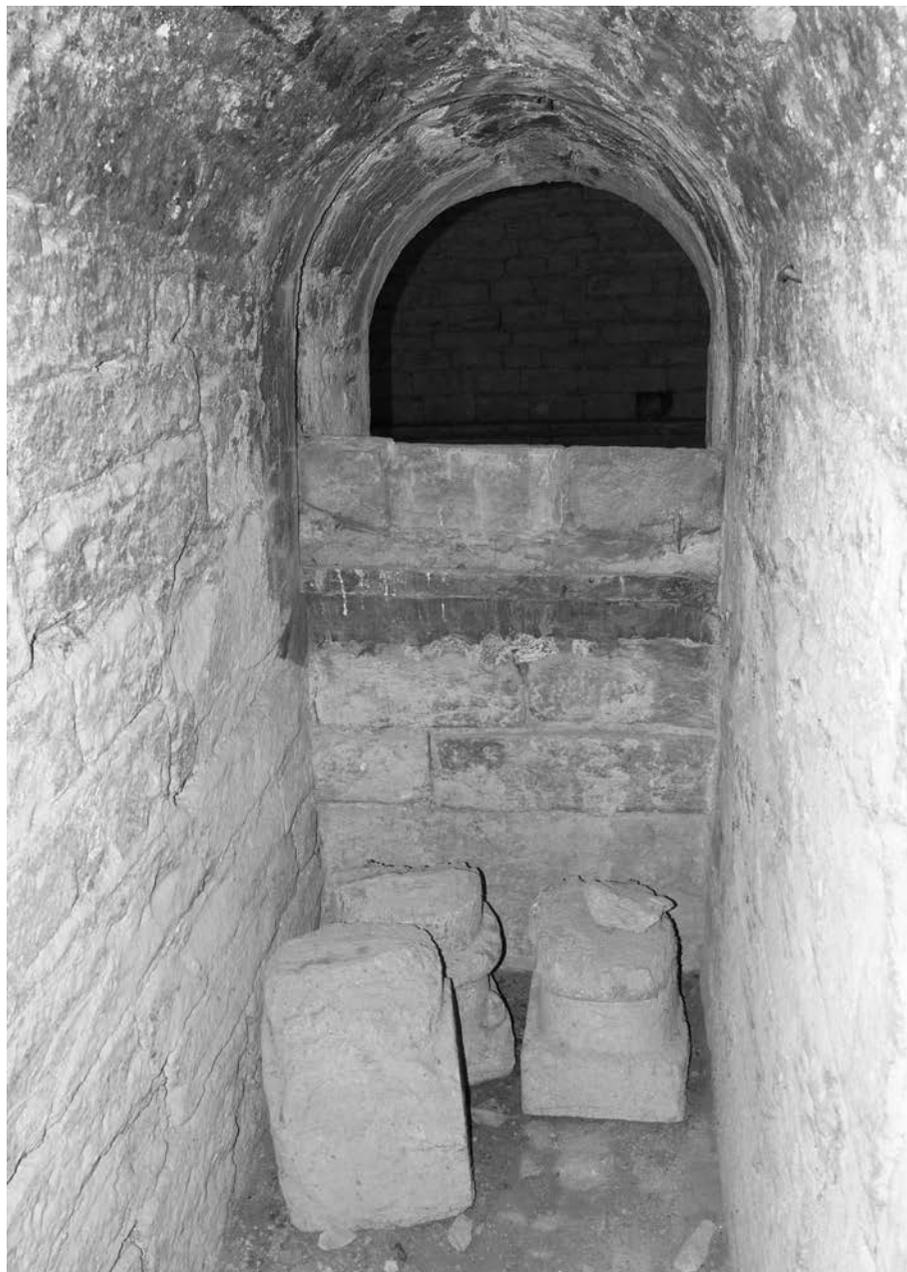


FIGURA 8. Sant Pere de Galligants. Torre, nivel del sepulcro. Puerta litúrgica dirigida a la nave central.

tectònic». <sup>49</sup> Negados los beneficios lumínicos y la posibilidad transitiva de este umbral abierto al vacío, su razón de ser no puede ser otra que la auditiva. Aunque con forma de ventana, se trata de un efectivo tornavoz por el que podían discurrir melismas y recitativos bajo la bovedita de perfil cónico para que repercutieran en el cilindro de la bóveda mayor. Con este dispositivo el sonido se propagaba con mayor potencia por todo el templo. <sup>50</sup> No conservamos consuetas ni troparios de Galligants, y sin embargo no dudo de que en el sepulcro, en lo alto, se celebraban rituales —dramatizados o no— correspondientes a las fiestas del *Triduum Sacrum* o al menos se entonaban algunos de los tropos del tercer responsorio de la misa de maitines de resurrección. <sup>51</sup> El recinto de la torre posibilitaba transformar la narración evangélica en movimiento físico, constatado en las consuetas gerundense en forma de rúbrica.

Para los monjes de Sant Pere, como para cualquier otro cristiano, el momento culminante del calendario litúrgico y puntal mayor de su fe era la resurrección del Mesías. Conmemorarla en alto fue una elección recurrente en las catedrales de Vic, Girona y Barcelona, y acaso en alguna otra. En Galligants se dispensó al espacio celebrativo una configuración octogonal que le confería la más oportuna escenografía. A fin de cuentas, los ocho lados remitían simbólicamente al octavo día y al triunfo sobre la muerte. <sup>52</sup> Octógono y ventanas

49. J. CALZADA I OLIVERAS, *Sant Pere de Galligants...*, p. 211.

50. He tenido oportunidad de comprobarlo personalmente. En una visita al monumento, Marc Sureda tuvo la gentileza de entonar desde el sepulcro la pertinente secuencia *Victimae Paschali laudes* (pieza que en la catedral gerundense era interpretada una vez concluida la *Visitatio sepulchri*) mientras yo me situaba a ras de suelo. La música se canalizaba por el amplificador mural sin distorsiones. Era nítidamente audible desde el presbiterio o la nave.

51. Juzgo indicativo lo que detalla la consuetud de la catedral de Girona (1356-1360). E. CASTRO (ed.), *Teatro medieval*, I..., p. 142: los más jóvenes interpretaban el drama de las Tres Marías. Los solistas, junto a la procesión de clérigos, protagonizan el episodio del *unguentarius* o *mercator*, en alto; después, mientras descienden, los solistas entonan la prosa *Victimae*, que continuarán cantando mientras entran en el coro; allí se representará la visita de las Marías al sepulcro vacío. No resulta inverosímil que el guión en Galligants incluyera estos mismos cuadros y acciones, u otros similares. En la Seu d'Urgell, en cambio, en el siglo XV todo ocurría en el coro y sus inmediaciones, a ras de suelo (E. CASTRO [ed.], *Teatro medieval*, I..., p. 156). Esta catedral no parece haberse dotado nunca de una capilla elevada.

Sería erróneo inferir de la existencia de capillas en tribunas y torres la organización necesaria de dramas litúrgicos. Pero no sería más atinado impugnar su práctica por imaginar las ventanas como púlpitos o ambones, como dejó entrever Schapiro.

52. P. A. UNDERWOOD, «The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels», *Dumbarton Oaks Papers*, núm. 5 (1950), p. 41, 43-138. R. KRAUTHEIMER, «Introduction to an «Iconography of Medieval Architecture»», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, V (1942), p. 1-33, acreditó que el rito de iniciación cristiana actualizaba, a decir de las fuentes patrísticas, la muerte y resurrección de Cristo. Nada tiene de extraño que la glorificación se expresara en

abiertas desde un espacio elevado hacia la nave —en este caso anular— son vectores escenográficos que constituyen la morfología y el alcance litúrgico de la iglesia de la Vera Cruz.<sup>53</sup>

No parece que los benedictinos gerundenses estuvieran dispuestos a perder de vista —o al menos de oído— lo que se representaba y sucedía en el espacio elevado. Desde el coro presbiterial querían escuchar los prolegómenos de la visita de las cristicolas a la tumba de Dios. Para satisfacer el requisito se dejó expedita una abertura que cumplía su cometido, a modo de verdadero megáfono. El vano garantizó un nexo auditivo entre los celebrantes encastrados al sepulcro y los que permanecían en el coro principal.<sup>54</sup> Al tiempo, permitió conciliar la ubicación del santuario en altura, la disposición de ochaivo, la privacidad litúrgica y la audición.

Por lo demás, poco o nada tiene de extraño que los episodios de la muerte y resurrección se conmemoren en el costado septentrional de la iglesia, habida cuenta de las connotaciones simbólicas de este punto cardinal, emparejado al oeste en su evocación del fatídico destino y la precipitación del mundo de las sombras sobre los difuntos. Que los cementerios se organicen a menudo a ese lado del templo confirma esta interpretación.

---

unos términos arquitectónicos —estructuras poligonales— asumidos en el edículo tumulario del Santo Sepulcro en Jerusalén o en baptisterios. R. OUSTERHOUT, «The Temple, the Sepulchre and the Martyrion of the Savior», *Gesta*, vol. 29, núm. 1 (1990), p. 44-53, esp. 51.

53. S. DATHE, «Die Kirche La Vera Cruz in Segovia: Untersuchungen zur Bedeutung des romanischen Zentralbaus», en *Carl Justi Vereinigung: Mitteilungen*, Marburg, 1993, p. 92-121. La iglesia octogonal de Torres del Río constituye también una evocación *ad similitudinem* del santo sepulcro. En un «silo» del pavimento se halló un Cristo de piedra sin brazos, mutilado, desplazado ligeramente hacia el norte. N. JASPERT, «Vergegenwärtigungen Jerusalems in Architektur und Reliquienkult», en D. BAUER, K. HERBERS y N. JASPERT (ed.), *Jerusalem in Hoch- und Spätmittelalter: Konflikte und Konfliktbewältigung – Vorstellungen und Vergegenwärtigungen*, Frankfurt, Nueva York, 2001, p. 219-270, esp. 229-244; J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, «La iglesia del Santo Sepulcro de Torres del Río», en *Imágenes y promotores en el arte medieval: Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Bellaterra, 2001, p. 160-165.

54. Excuso calificar a uno de los grupos como audiencia del otro porque, estrictamente, no existe tal en los rituales desplegados por comunidades monásticas, porque todos los reglares participan en ellos. En los dramas litúrgicos, sin embargo, se opera de modo diferente a la celebración litúrgica. Como va dicho, algunos de los «actores» se muestran, fingen su ausencia o se ocultan. Rito y drama coinciden en la intención de representar un acontecimiento evangélico, de subrayar la vigencia de sucesos pretéritos. De hecho, los gestos y las palabras son mecanismos para actualizar acontecimientos cristológicos, para recrearlos desde el presente y para los presentes. «Las imágenes no sólo pudieron representar los gestos de los “actores” sino recordar con más fuerza los gestos reales de la Pasión donde el drama litúrgico es la Santa representación, la memoria viva». J. C. SCHMITT, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, París, 1990, p. 277 y s.

En el costado septentrional se instalaron las torres de Vic y Canigó. En la catedral vigitana, la capilla de la atalaya se comunicaba con el transepto N; F. Español especula que aquí se halló el primer altar del Santo Sepulcro antes de su traslado al macizo occidental.<sup>55</sup> En el baluarte de Canigó, desde el altar alto de San Miguel se descendía directamente al presbiterio, lo que permitiría oír desde este lo que se rezaba al otro lado de la escalera. Torre sobre transepto, meridional en este caso, también posee Santa Cruz de la Serós y, sin embargo, allí lo que en algo trae a la memoria la estructura de Galligants es el espacio articulado encima del crucero. Al exterior se manifiesta como un cimborrio elevado. En realidad, consiste en una habitación en alto de perfil octogonal con absidiolos en los ángulos y cubierta semiesférica sobre nervaduras en cruz. Se accede desde una escalera horadada en el muro a una cierta altura del pavimento y sin unos primeros escalones que salven la altura del vano. En modo alguno se puede admitir que este fuera el lugar de residencia de las monjas, como se ha especulado en más de una ocasión.<sup>56</sup> No se conocen paralelos para un lugar de alojamiento diario encima de las cubiertas de las naves en el románico hispano, y desde luego no con un acceso tan arduo para viviendas cotidianas. Esta sala, que comunica con el primer piso alto de la torre campanario, está provista de exedras que en su día pudieron albergar altares y no lechos. Morfología, ubicación y disposición sugieren que se trataba de un recinto de naturaleza cultual prevenido para celebrar festividades que no puedo determinar porque de sus titularidades específicas no queda memoria. De cualquier modo, si se tuvo el propósito de evocar de algún modo el santo sepulcro, no ha quedado constancia. Sí, en cambio, en otra capilla de torre abierta al flanco norte de una iglesia parroquial: la de San Justo de Segovia.<sup>57</sup> Bajo un tímpano con representación de la invención de la santa Cruz, *sub specie Visitatio sepulcrhi* y conforme al pasionario hispánico, como advierte Carrero, se accede al espacio en el que era depositado tras su descenso de la Cruz el Cristo articulado, llamado de los Gascones. La relación recíproca entre una emblemática y venerable imagen y un ritual litúrgico —presuntamente dra-

55. F. ESPAÑOL, «Massifs occidentaux dans l'architecture romane catalane», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, núm. 27 (1996), p. 71. Sobre la advocación al santo sepulcro en edificios prerrománicos, véase C. HEITZ, «Architecture et liturgie en France de l'époque carolingienne à l'an mil», *Hortus Artium Medievalium*, I (1995), p. 57-58.

56. Á. CANELLAS-LÓPEZ y Á. SAN VICENTE, *Aragón roman*, p. 234.

57. E. CARRERO, «El Santo Sepulcro: Imagen y funcionalidad espacial en la capilla de la iglesia de San Justo (Segovia)», *Anuario de Estudios Medievales*, vol. 27, núm. 1 (1997), p. 461-478; P. L. HUERTA, «Iglesia de San Justo», en *Enciclopedia del románico en Castilla y León*, vol. III, *Segovia*, p. 1404-1419.

matizado— no tiene parangón en otros ámbitos de análoga naturaleza pascual.<sup>58</sup>

En la catedral de Santiago de Compostela, durante el periodo de Gelmírez y antes de la conclusión del Pórtico de la Gloria, las celebraciones pascales se realizaron en la tribuna, en la capilla de San Miguel, como ha destacado Castiñeiras.<sup>59</sup> Cuando Maestro Mateo concluyó su macizo occidental, hacia 1200, todas las celebraciones del *Triduum pascual* (*Adoratio, Depositio, Elevatio, Visitatio*) se trasladaron a la tribuna que preside el Agnus Dei. El altar compostelano del Arcángel, sito en el eje de la girola de la tribuna, parece haber excusado la disposición de un ámbito dedicado a la devoción del sepulcro. En el *alter ego* de la sede gallega, Saint-Sernin de Toulouse, los oficios pascales debieron quedar establecidos en el transepto N si atendemos al hecho de que fue en su muro occidental donde se desplegó un ciclo pictórico de pasión pascual.<sup>60</sup> No habrá que pasar por alto que estos frescos envuelven una puerta de acceso a las tribunas. No descarto, por lo mismo, que la tribuna de este brazo se hubiera instalado un altar relacionado con la liturgia pascual y, en particular, con la resurrección. En Inglaterra, por lo demás, se concedió al *sepulchrum domini* una localización en el costado N del templo en unos casos y del presbiterio en otros. De cualquier modo, la liturgia pascual se desarrollaba en el costado septentrional y se asociaba a las connotaciones escatológicas de ese punto cardinal.<sup>61</sup> En suma, la posición del sepulcro de Galligants se acomoda

58. Y. ESQUIEU, «Théâtre liturgique et iconographie: l'exemple des Saints Femmes au tombaeu dans la France méridionale et l'Espagne du Nord», en *Le décor des églises en France méridionale XIII - milieu XV<sup>e</sup> siècle*, Toulouse, 1993, col. «Cahiers de Fanjeux», núm. 28, p. 215-231.

59. M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, «La persuasión como motivo central del discurso: la boca del Infierno de Santiago de Barbadelos y el Cristo enseñando las llagas del Pórtico de la Gloria», en R. SÁNCHEZ AMEIJERAS y J. L. SENRA (coord.), *El tímpano románico: Imágenes, estructuras y audiencias*, Santiago de Compostela, 2003, p. 231-258, esp. 248 y s. En la primera mitad del s. XII, los altares de San Miguel, Santa Cruz y Santa Magdalena soportaron el ritual carolingio-otónida del *Triduum sacrum*. Véase I. SCICOLONE (ed.), *La celebrazione del triduo pasquale: anamnesis e mimesis. Atti del III congresso internazionale di liturgia*, Roma, 1990.

60. M. DURLIAT, *Saint-Sernin de Toulouse*, Toulouse, 1986, p. 109-118; T. W. LYMAN, «Theophanic Iconography and the Easter Liturgy: the Romanesque Pianted Program at Saint Sernin in Toulouse», en L. GRISEBACH y K. RENGER (ed.), *Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag*, Berlín, 1977, p. 72-93.

61. Sobre la formalización del *Sepulchrum Christi* como *monumentum* en los templos de la Europa occidental, véase N. C. BROOKS, *The Sepulchre of Christ in Art and Liturgy*, Illinois, 1991; P. SHEINGORN, *The Easter Sepulchre in England*, Kalamazoo, 1987; G. DALAMAN, *Das Grab Christi in Deutschland*, Leipzig, 1922; S. CORBIN, *La deposition liturgique du Christ au Vendredi Saint*, París, Lisboa, 1960.

de pleno a una de las distribuciones canónicas del espacio eclesiástico. Habrá que recordar aún que en el monasterio benedictino de Sant Cugat del Vallès la *conmemoratio Sancti Sepulchri* se realizaba al norte de la iglesia, en la sala capitular.

### Coda

Son pocos los ejemplos que conocemos en los que promotores y/o arquitectos de época románica pretendieron establecer una vinculación sonora entre los rituales desarrollados en la tribuna y los practicados en las naves. La presencia de altares en alto y la ejecución de huecos permitió eximir a la tribuna de subsidiariedad ceremonial, pero también privarla de su aislamiento y autonomía respecto al altar mayor. En el piso elevado se llevarían a cabo celebraciones, o parte de ellas, que un vano perforado en los muros concedía advertir a los de abajo qué se celebraba litúrgicamente arriba y, con ello, estipular una continuidad cultural entre ambos ámbitos. Romainmôtier y Payerne, examinados por K. Krüger, dispusieron en sus anteiglesias soluciones que mantienen más de un paralelismo con el caso de Galligants. Pero estos dos establecimientos monásticos estaban adheridos a Cluny y asumieron su *ordo*. En los condados catalanes, en cambio, el enraizamiento de la casa madre borgoñona no pasó de discreto. Será infructuoso, por ende, escudriñar una inspiración cluniacense para la torre oratorio de Galligants. Para empezar no es un vestíbulo ni lugar de paso y nunca fue denominada —lógicamente— *galilaea* como ocurría en los monasterios afiliados a Cluny o como sucedió en las catedrales catalanas en el siglo XII. La dirección alternativa apunta hacia la Grassa, motor de desarrollo y renovación de la vida y el culto de la comunidad suburbana de Girona. Pero tampoco en esa encrucijada hallamos la respuesta a la incógnita de Galligants. En Sainte-Marie d'Orbieu la torre que flanquea por el sur el arruinado transepto románico fue construida en el siglo XVI, de modo que en nada esclarece nuestra pesquisa. Ni tampoco Sant Andreu de Sureda, otro cenobio adscrito a la Grassa que bajo su batuta reorganizó la articulación espacial de las naves con una fórmula efectista extraída de Rodes, pero no se dotó de ninguna capilla alta. Entiendo que un cúmulo de factores endógenos explican la realización del campanario del sepulcro: el contexto litúrgico de la propia ciudad, particularmente interesado en incrementar la complejidad y dramatismo de los ritos pascales, la adversa orografía, el atrevimiento edilicio de los promotores y la asunción por parte de los mismos de que esta iglesia, a diferencia de otras (Cuixà, Ripoll, Rodes...; Girona, Barcelona, Vic...), no tendría más que una torre.

Los monjes decidieron dotarse de una iglesia con cinco ábsides para multiplicar el número de altares. Paralelamente se resolvió conceder un espacio de culto específico al santo sepulcro. Allí se conmemoraría alguno de los acontecimientos mayores del *Triduum paschal*. Con el antecedente de Vic, no había duda de la pertinencia de su emplazamiento en el lado norte del templo y, al tiempo, de simultanear el uso cultural con el de torre campanario. Al cargar la torre sobre el transepto, en lugar de adosarla a él, se ahorraron recursos y material constructivo. Valoradas estas opciones, se dispusieron los elementos sustentantes del modo óptimo. Se aprovechó el desnivel del terreno y se dispuso un ábside a N. No había lugar para una torre simétrica ni para un transepto idéntico en el lado S: su disposición habría hipotecado la banda oriental del claustro. Dispuesto el espacio cultural del santo sepulcro, se habilitó una abertura abovedada para oír desde el presbiterio las prosas y secuencias que allí arriba se entonaban, los cantos que anunciaban la resurrección.