

SECCIÓN 1ª

**ORIGINALIDAD, MODELO Y COPIA
EN EL ARTE MEDIEVAL HISPÁNICO**

ACTAS
del
Vº CONGRESO ESPAÑOL DE HISTORIA DEL ARTE
Barcelona; 29 de octubre al 3 de noviembre de 1984

Modelo, copia y originalidad, en el marco de las relaciones artísticas
hispano-francesas (siglos XI-XIII)

SERAFÍN MORALEJO

Presidente: GONZALO BORRÁS GÜALIS
Vicepresidente: JOAN AINAUD DE LASARTE
Secretario: JOAQUÍN YARZA LUACES

d

E
con
un r
pres
cia.
obri
bast
cop
E
co-
anti
ám
sub
can
nar
no p
apr
S. 3
pia
só
ima
aur

Stor
Par
«Co
Rom
Enc
A.
ci
Nue

Modelo, copia y originalidad, en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI-XIII)

SERAFÍN MORALEJO

En su rigurosa acepción técnica, el término «copia» no contempla sólo o tanto el grado de adhesión de una obra a un modelo como su voluntad global de evocarlo o de «representarlo» —hacerlo de nuevo presente— en su ausencia. Entendida la obra de arte como signo, copia es aquella obra que se agota en la pura referencia a su modelo; no basta con que lo imite; tiene además que significarlo. La copia es un signo de otro signo.

El fenómeno así descrito fue una aportación helenístico-romana, recuperada, como tantas otras instituciones antiguas, por el Renacimiento, y tan sólo concebible en un ámbito de devoción estética en el que las obras maestras se abstraen a su condición de objetos para integrarse en un canon de paradigmas retóricos, esbozo de «museo imaginario». En los márgenes cronológicos aquí contemplados, no parece que se conociera —ya o todavía— tal género de aproximación al logro artístico; a no ser que, como señala S. Settis, nos traslademos a la esfera de la devoción propiamente dicha, religiosa, donde se registra el fenómeno, sólo relativamente paralelo, del icono, entendido como imagen de otra imagen.¹ Pero es otra, por supuesto, el aura que se quiere evocar con la *vera effigies* de un modelo

tenido por sacro no ya por lo que represente, sino por la circunstancia de su producción supuestamente sobrenatural, de su posterior virtud o por la inercia de su misma reiteración. Tanto en el arte antiguo como en el moderno, se registran casos comparables de simulacros culturales en los que el estilo se ritualiza y se constituye igualmente en fórmula iconográfica; y en modo alguno llegan éstos a confundirse con las copias propiamente dichas.

Cierto es que, según reiterados testimonios literarios, patronos y artistas medievales gustaron de trabajar *ad similitudinem* o *ad instar* de modelos prestigiosos, cuando no *ad exemplum* de contemporáneos y sucesores. Sin embargo, tampoco tiene mucho que ver aquí la copia, en su acepción estricta. En muchos casos, tales expresiones no pretenden más que dar una medida genérica y retórica de la envergadura de una empresa. Cualquier promotor de un templo de especial magnitud o suntuosidad podía ser comparado a Salomón, y para ser saludado como un nuevo Augusto, bastaba con haber sustituido por mármol alguna vieja estructura de ladrillo o mampostería. En otros casos —y pienso concretamente en San Martín de Tours, construido «ad similitudinem Sancti Iacobi»—, se trataría más bien del recurso a una misma tipología arquitectónica,² lo que, asimilado al concepto de copia, equivaldría a supo-

1. S. SETTIS, «Iconografia dell'arte italiana, 1100-1500: una linea», *Storia dell'arte italiana*, III, Turin, 1979, 173-270, espec. 217-219. Para el concepto de copia y su práctica en la Antigüedad, G. LIPPOLD, «Copie e copisti», *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, II, Roma, 1959, 804-810; O. FERRARI y E. PARIBENI, «Riproduzioni», *Enciclopedia universale dell'arte*, XI, Venezia-Roma, 1963, 549-564; A. RUMPF, *Arqueología*, II, México, 1962, 125-198; M. BIEBER, *Ancient copies. Contributions to the History of Greek and Roman Art*, Nueva York, 1977.

2. Para el tipo de iglesia de peregrinación, clave en las relaciones artísticas hispano-francesas, remito a la síntesis de J. WILLIAMS, «La arquitectura del Camino de Santiago», *Compostellanum*, XXIX (1984), 267-290 y a S. MORALEJO, «Notas para una revisión de la obra de K.J. Conant», en K.J. CONANT, *Arquitectura románica da catedral de Santiago de Compostela*, Santiago, 1983, 221-232, con el estado en cuestión.

ner a todos los tempos dóricos copiados de un sólo original. Un tercer grupo de empresas *ad similitudinem* ha de considerarse, en fin, en el marco de la iconografía de la arquitectura, en términos que no difieren en substancia de los aplicables a los iconos: se trata, al fin y al cabo, de reproducir o evocar un «espacio-reliquia», al igual que reliquias son los prototipos de los iconos. Pero la libertad con que la Edad Media interpretó el Santo Sepulcro de Jerusalén o el Paraíso de San Pedro en Roma, nos muestra que tales copias se contemplaban en los amplios márgenes de evocación que permitía un pensamiento esencialmente metafórico. Modelos ideales —iconográficos— pueden incluso no ser los mismos que los formales o fácticos. La rotunda occidental de Sant Miquel de Cuixà hubo de responder a la intención de evocar diversas fábricas de la Roma cristiana, empezando por la Santa María *ad Martyres* en que devino el Pantheon. Pero a lo que más se parece, lo que de ella se conserva, es a la cripta de la Tor de Schiavi, que difícilmente pudo ser su modelo ideal.³

Quizás el concepto secular de copia fuera ajeno a la Edad Media por la misma razón que lo fue su antitético, el de originalidad, tal como se formuló desde el Romantismo. En un medio en el que la reproducción fiel de un modelo se da por supuesta, como es el de la ilustración de manuscritos, H. Swarzenski puso de relieve la cualidad «creativa» de muchas copias medievales, que dicho autor no dudó en comparar con las firmadas por un Cézanne o un Picasso.⁴ Pero tal vez sea más ajustado el concepto que propone E.H. Gombrich, equidistante de los polos extremos de la originalidad a ultranza y de la copia pedestre y rutinaria: ya trabaje a partir de un modelo preciso o con toda la relativa libertad que pueda reconocerse, el artista medieval siempre «interpreta», «ejecuta», en el mismo sentido en que lo hace un director de orquesta o un intérprete musical, a partir de una partitura dada.⁵ Añadamos, sin salirnos de los recursos de este feliz símil, que nuestro artista generalmente «repentiza» sin un riguroso estudio previo de la partitura, y que se siente autorizado también al «contrapunto», a la «fuga» y, con gran frecuencia, a desarrollar sus propias «variaciones sobre un tema».

Ningún recurso de la retórica antigua fue tan caro al arte medieval, y particularmente al románico, como el de la

variatio, y de ello se hace cargo la tópica advertencia de cicero y de sacristanes, de que, entre la multitud de capiteles de tal o cual iglesia románica, «no se encuentran dos iguales». El Románico ignoró, en efecto, el principio clásico que prescribiría una homogeneidad de ornato para los miembros homólogos —capiteles, por ejemplo— de un mismo edificio. La larga experiencia altomedieval con la reutilización de *spolia* antiguos, de orígenes y formatos dispares y en usos diversos de los previstos, hubo de preparar el camino a esta poética de la diversidad, en la que el azar y la necesidad se hicieron, como tantas veces, virtud. De un arte, pues, que concibe la variación no como una posibilidad más en su sistema, sino como el eje mismo de su discurso —encadenamiento continuo de metamorfosis— no se podría esperar un concepto riguroso de copia a la manera antigua o moderna. La dinámica de la «vida de las formas», que es accidente común a todo desarrollo artístico, se erige, para el artista románico, en tema y espectáculo. La forma no es ya sólo producto o resultado, sino proceso sorprendido en acto o en potencia.⁶

Pero no todo es virtud en lo que aquí se reconoce o reivindica para el artista medieval. La copia, la homogeneidad de pautas decorativas o la constancia de tipologías, motivos y fórmulas figurativas que caracteriza al arte antiguo, presuponen una disciplina académica —un largo proceso de decantación crítica— y una disciplina artesanal, en escalas casi industriales, que no tienen equivalente en el mundo medieval. No hay que olvidar a este respecto que el Románico no supuso la sola invención de un estilo más, sino la recuperación del oficio mismo, de la simple destreza, en más de un ámbito técnico. Bajo esta perspectiva y más como paradoja que en contradicción con lo anteriormente dicho, hay que reconocer que el Románico nació copiando, siempre que entendamos «copia» en la acepción tan vulgar como legítima que comprende desde la imitación pedestre hasta el simple préstamo o influencia, en un espectro que apenas admite definición.

Ya H. Swarzenski llamó la atención sobre el relevante papel que jugaron las copias en la dinámica estilística medieval.⁷ No se trata ya de lo que las copias aportaron a la difusión de temas y motivos, como normal vehículo de un repertorio, sino del acto o proceso mismo de copiar —siempre en su sentido vulgar— en cuanto ocasión privilegiada para la experiencia formal. Esa tendencia casi conatural en toda copia —al menos, en el abordaje de un

6. Es significativa a este respecto la frecuencia con que al tratar de los incunables de la plástica románica, en monumentos como Saint-Bénigne de Dijon, Saint-Benoît-sur-Loire o el Panteón de San Isidoro de León, se tiende a presentar los capiteles en una presunta seriedad genética, desde los tipos más simples hasta los más complejos y desde los puramente esquemáticos hasta los historiados, pasando por los vegetales y figurados. La pretensión de reconstruir con tales secuencias el orden preciso en que fueron labradas las piezas —de sorprender incluso en acción el proceso mismo de invención de la estilística románica— es, por supuesto, vana. Pero no creo que los propios artistas románicos desautorizasen tales presentaciones de sus obras, que vienen a poner de manifiesto lo esencial de su poética, como discurso generativo de las formas, en la línea en que la entendieron H. FOCILLON, *L'art des sculpteurs romans*, Paris, 1964 (1931), o J. BALTRUSAITIS, *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris, 1931.

7. Véase la n. 4.

3. Cf. A. GARCÍA y BELLILO, *Arte romano*, Madrid, 1979, 576-577, fig. 1015. La estructura de bóveda anular que concentra sus empujes internos en un grueso pilar circular, es común a otros mausoleos romanos tardíos, como el de Rómulo, hijo de Majencio (cf. L. CREMA, *L'architettura romana*, Enciclopedia classica, III, XII, 1, Turín, 1959, 625-628, fig. 829). Para la iconografía y simbolismo arquitectónicos en Sant Miquel de Cuixà, B. UHDE-STÄHL, *La chapelle circulaire de Saint-Michel de Cuxa*, «Cahiers de civilisation médiévale», XX (1977), 339-351; M. DURLIAT, *L'architecture du XIe siècle à Saint-Michel de Cuxa*, *Études d'art médiéval offertes à Louis Grodecki*, Paris, 1981, 49-62; P. PONSICHI, *Le périsse symbolique et les édifices de Cuxa*, «CSMC», XIII (1981), 7-27. En razón de los problemas que plantea la distinción entre «copias», por un lado, y «comunidad tipológica» e «iconografía arquitectónica», por otro, centraré la discusión que sigue en el campo de las artes específicamente figurativas.

4. H. SWARZENSKI, *Monuments of Romanesque Art*, Chicago, 1974 (1954); id., «The Role of Copies in the Formation of the Styles of the Eleventh Century», *Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, 1, Princeton, 1963, 7-18.

5. E.H. GOMBRICH, «El logro en el arte medieval», *Reflexiones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, 1968, 93-102.

modelo poco familiar— a reducir el modelo a sus pautas esenciales, a realzar su estructura y líneas de fuerza, se hace particularmente patente en las copias románicas hasta consolidarse en «estilo». Lo que del ilusionismo antiguo conservaban los modelos carolingios, otomanos, anglosajones y bizantinos al alcance de los artistas románicos, parece en las copias tanto por impericia o insensibilidad de sus autores como por su excesiva adhesión a tales paradigmas: desde su tosco oficio vernáculo, el artista románico ve su modelo no ya como una *imagen* cuyos recursos haya de imitar para hacer transparente en su copia la misma realidad sensible que aquél evoca, sino como un *objeto* en sí, intransitivo, como un contorno encarnado en una materia, que ha de reproducir.⁸ Cuando se valora, en la figuración románica, su voluntad de estilización abstracta y conceptual, se suele olvidar el paradójico «naturalismo» con que en ella se tratan los objetos artificiales —los no naturales, precisamente—, tales como atributos litúrgicos, mobiliario, herrajes de puertas, etc. Ningún índice mejor para caracterizar a una figuración que se concibe como reproducción de una realidad toda ella ya previamente artificada, reducida al común denominador de una estilización que no es sólo gráfica o cromática, sino también matérica, táctil. Téngase en cuenta, a este respecto, la frecuencia con que las copias románicas conllevan un cambio de técnica, materia o escala en relación a sus modelos. Tanto de la adhesión literal a efectos formales propios de otros *media* como de las drásticas reducciones a que obliga su transubstanciación, extrae la estilística románica buena parte de sus recursos.

Las relaciones artísticas hispano-languedocianas en los orígenes del románico

Tras estas consideraciones teóricas previas, en el marco general de la ponencia, pasaremos a abordar su tema específico, las relaciones artísticas entre Francia y España, a través de dos catas, desiguales en alcance y enfoque, en sendos procesos particularmente críticos: el desarrollo del románico hispano-languedociano, en un espacio más o menos coincidente con el Camino de Santiago, y la intro-

ducción en España de la figuración gótica, surgida en el Norte de Francia.

Ilustración elocuente de lo dicho sobre la contribución esencial de la copia —en su acepción vulgar— a la definición de la estilística románica, nos la proporciona el *Beato* de Gerona, sin duda el de apariencia más «progresiva» o «románica» entre los manuscritos hispánicos del siglo X; y no por otra razón sino porque, como demostró Meyer Schapiro, sus iluminadores tuvieron ocasión de copiar, malcomprender y deformar modelos carolingios, ensayando, sin saberlo, en el mismo banco de pruebas en que se forjaría el nuevo estilo.⁹

Con esta observación no pretendo en modo alguno sumarme a quienes reconocen en la llamada miniatura mozárabe un precedente inmediato, estilístico e iconográfico, del Románico, con trascendencia incluso europea, tal como dejó sentado Emile Mâle, en sus quizá más desafortunadas páginas. Que la presunta fuente hispánica del timpano de Moissac, en el *Beato* de Saint-Sever, resultara ser un cuerpo totalmente extraño a la imaginaria de nuestros comentarios apocalípticos, o que el estilo de dicho manuscrito sea plenamente románico y ultrapirenaico, como señaló también Schapiro, poco parece haber importado a la inercia de manuales y de obras incluso más que vulgarizadoras, que continúan presentando cuanto de apocalíptico se ofrezca en la iconografía románica como legítima y rutinaria herencia hispánica.¹⁰ Se comprende, sin embargo, el éxito de esta tesis y no sólo por el prestigio indiscutible de Mâle: si, por una parte, venía a halagar el casticismo de ciertos autores hispanos, tampoco comprometía en mucho el posible chovinismo francés, siempre bien dispuesto a reconocer —y a restringir— la contribución cultural de su *Randvolk* meridional al clisé atiacadémico de la violencia cromática y formal.

Lo cierto es que un balance actual y riguroso de la fortuna de los *Beatos* y, en general, de la tradición hispánica de ilustración bíblica, a uno y otro lado de los Pirineos y fuera del propio ámbito de la miniatura, arroja resultados poco menos que mediocres: casos contados, aislados, marginales —salvo alguna prestigiosa excepción—, y, lo que es todavía más sintomático, dependientes de versiones ya románicas, en la medida en que el modelo utilizado se deja entrever.¹¹

No podría ser de otro modo cuando, en el mismo campo

8. Contemplo aquí el concepto de copia dentro de la dialéctica de lenguajes figurativos señalada por R. SALVINI —modelos áulicos de tradición clásica, abordados desde rudimentarios recursos vernáculos, derivados del arte plebeyo y provincial romano—, de la que resultaría la estilística románica (cf. *Wilgelmo e le origini della scultura románica*, Milán, 1956; *La scultura románica en Europa*, México, 1962; *Medieval Sculpture*, Londres, 1969). Para la contribución a este proceso de los substratos o adstratos cello-germánicos, véase el iluminador trabajo de O. PACHT, *The Pre-Carolingian Roots of Early Romanesque Art, Studies in Western Art* (cit. *supra*, n. 4), 67-75. El exceso de generalidad con que se ha entendido y aplicado el concepto de *Kunstwollen*, ha llevado a olvidar un tanto el papel que la simple destreza u oficio, como la degradación o ausencia de éstos, juegan en la dinámica artística. Fue, en efecto, la incapacidad para reproducir el escorzo, el color tonal o el volumen corpóreo en el espacio —e insistió en «incapacidad», no en «voluntad»— la que puso el artista románico o protorrománico ante el nuevo caudal de recursos del arabesco bidimensional, la tensión cromática o la densidad plástica. La disyuntiva real no es si en arte se hace lo que se quiere o lo que se puede; el logro artístico, individual o colectivo, suele producirse entre quienes alcanzan a querer lo que pueden, hasta las últimas consecuencias y posibilidades.

9. M. SCHAPIRO, «A Relief in Rodez and the Beginnings of Romanesque Sculpture in Southern France», *Romanesque Art*, Nueva York, 1977, 285-305, espec. 294-295; cf. el trabajo del mismo autor que se cita en la n. 10. Para la llamada miniatura mozárabe, en general, J. WILLIAMS, *Early Spanish Manuscript Illumination*, Nueva York, 1977; P. KLEIN, *Der ältere Beatus-Kodex VII. 14-1 der Bibliotheca Nationalis zu Madrid*, Hildesheim - Nueva York, 1976; y las *Actas del simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, Madrid, 1980.

10. M. SCHAPIRO, «Two Romanesque Drawings in Auxerre and Some Iconographic Problems», *Romanesque Art*, 306-327; N. MEZOUIGHI, *The tympan of Moissac: Etudes d'icongraphie*, «CSMC», IX (1978), 171-200. Las tesis de E. MÂLE (*L'art religieux du XIIe siècle en France*, París, 1924, 4-17) tuvieron un particular eco hispano, entre su general aceptación, en M. CHURRUCA, *Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española. Siglos X al XII*, Madrid, 1939.

11. Véase el estado de la cuestión que presenta X. BARRAL I ALTET, *Repercusión de la Ilustración de los Beatos en la iconografía del arte monumental románico*, *Actas* (n. 9), II, 35-54. Para la discusión de

de la ilustración de comentarios apocalípticos, el llamado estilo mozarabe no hizo sino ceder terreno, sin apenas resistencia, a la penetración del nuevo arte. Varios son, en efecto, los *Beatos* que se cuentan entre los jalones decisivos de la introducción del Románico en la Península, desde el de Facundo —«pre-románico» en el más exacto sentido del término— hasta el mismo de Silos, que más que la espontánea reacción de un artista castizo ante lo foráneo, parece revelar, en la extravagancia y exagerada arbitrariedad de su diseño, la voluntad casi arqueológica de recrear un estilo ya fenecido.¹² Y también en lo que respecta a su iconografía y contenido, los *Beatos* románi-

cos empiezan hoy a ser contemplados ante todo como productos legítimos de su tiempo y lugar, ya no como mera documentación de modelos o prototipos perdidos. Si el texto se mantuvo inmutable, la imaginaria y los valores expresivos del estilo no cesaron de proseguir la exégesis inagotable de la revelación de Patmos.¹³

La posición aquí adoptada parecerá decisivamente inclinada hacia el lado francés y a hacer del Románico inicial de los reinos occidentales hispánicos mera prolongación provincial del languedociano, como consecuencia inevitable de una serie de factores históricos bien conocidos y de claro signo ultrapienaisico: la apertura europea iniciada por la dinastía vascona, las alianzas con Cluny o con Roma —mediatizadas ambas por el Mediodía francés—, los vínculos matrimoniales de Alfonso VI y Sancho Ramirez, el flujo de la peregrinación jacobea, la introducción de la liturgia romana y de las reformas gregorianas y cluniacense, la Reconquista entendida como cruzada y con participación de barones ultrapienaisicos, y la repoblación de viejos y nuevos burgos con amplios contingentes de francos. Pero tan absurdo como negar que la aparición del nuevo estilo es inseparable de las condiciones históricas referidas sería el presentar a éste como un producto importado en bloque, tal como pudo serlo una regla monástica o un nuevo formulario litúrgico. Más que de la introducción del Románico en España, habría que hablar de la integración de España en el ámbito en el que el Románico se estaba gestando. En lugar de un producto acabado, los reinos occidentales hispánicos recibieron sus premisas, sus materias primas, sus fermentos y, sin duda también, en un principio, lo más cualificado de

casos particulares, H. SCHLUNK, *Ein Sarkophag aus Dume im Museum in Braga (Portugal)*, «*Madrider Mitteilungen*», IX (1968), 424-458; P. KLEIN, *La tradición pictórica de los Beatos*, *Actas* (n.º 9), II, 84-115, espec. 104-106 (para la Jerusalén Celeste de Civate; cf. sin embargo Y. CHRISTE, «Traditions littéraires et iconographiques dans l'élaboration du programme de Civate», *Texte & Image. Actes du Colloque international de Chantilly, 13-15 octobre 1982*, Paris, s. a., 117-134); P. KLEIN, *Les Apocalypses romanes et la tradition exégétique*, «*CSMC*», XII (1981), 123-140, espec. 134-135, figs. 11-12 (capitel del claustro de Moissac); C. CID PRIGGO, «*Estiô miniatura prerrománica asturiana*», «*Liño*», I (1980), 107-141 (tema del zorro y la gallina, en la Cámara Santa de Oviedo); J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El mapa de los Beatos en la pintura mural románica de San Pedro de Rocas (Orense)*, «*Archivos Leoneses*», n.º 69 (1981), 73-87 (fragmentos de un mapa de la diáspora apostólica, en un estilo que creo relacionable con el de la Biblia de Avila y el del *Beato Corsini*). A los ejemplos discutidos por los citados autores se pueden añadir otros tres, que han pasado desapercibidos o escasamente valorados: un capitel de la portada de Saint-Séver de Rustan, que parece ilustrar Ap. I, 1-2, según la fórmula que ofrece el *Beato* de Silos (J. CABANOT, *Cognoce romane*, La Pierre-qui-Vire, 1978, figs. 84-85; cf. WILLIAMS, *Early Spanish*, lám. 37: fol. 18v); el frontal de altar de San Martín de Mondoñedo (M. CHAMOSO, *Galice romane*, La Pierre-qui-Vire, 1973, fig. 8), a comparar con el fol. 215 del *Beato* de Saint-Séver (E. A. VAN MOER, *L'Apocalypse de Saint-Séver*, Paris, 1942, lám. 28) o con el fol. 217 del de Lorvão (A. DE EGRY, *Un estudo do Apocalipse de Lorvão e a sua relação com as ilustrações medievais do Apocalipse*, Lisboa, 1972, 112, fig. 69); y un capitel del claustro de la colegiata de Santillana del Mar en el que se figura a Daniel entre los leones, junto con Darío insomne en su lecho (cf. *Dan*, 6, 17-19), según la fórmula común a los *Beatos* y a la ilustración bíblica hispánica (M. A. GARCÍA GUINEA, *El arte románico en Santander*, Santander, 1979, II, figs. 305-307; cf. W. NEUSS, *Die katalanische Bibelillustration und die Wende des ersten Jahresausens und die altpaisische Buchmalerei*, Bonn - Leipzig, 1922, lám. 17).

12. La dualidad estilística representada por el *Beato* de Silos ha sido objeto de una interpretación, a mi juicio, en exceso ideológica, por parte de M. SCHAPIRO (*From Mozarabic to Romanesque in Silos*, «*AB*», XXI (1939), 313-374, citado aquí en su versión revisada: *Romanesque Art*, 28-101). No veo tanto, en este manuscrito, dos maneras en conflicto —la «mozarabe» o «leonesa» y la románica innovadora— como una sola —la románica—, que se expresa en su plena espontaneidad en los temas sin precedente en el modelo, mientras que trata de remediar la morfología de los tradicionales, enfatizando todo lo que de grotesco y aberrante se ve en ella desde los nuevos conceptos figurativos. Si se quiere, es una opción de «modo», más que de estilo, la que está en juego. El papel de los *Beatos* del siglo XI en la introducción y aclimatación de la figuración románica, y como prólogo para el inmediato florecimiento de la escultura monumental, fue puesto ya de manifiesto por M. GÓMEZ-MORENO, en las páginas quizá todavía más vigentes de su obra *El arte románico español*, Madrid, 1934 (cf. D. PERKIER, *Die Spanische Kleinplastik des 11. Jahrhunderts*, «*Aachener Kunstblätter*», LII (1984), 29-150, para una revisión actualizada, en similar perspectiva). Entre sus intuiciones, merece destacarse la relación apuntada entre el estilo del *Beato* de Osma, de 1086 y de muy posible origen leonés, y el del *Liber Testamentorum*

ovetense, anterior a 1120 según ha sugerido F. J. FERNÁNDEZ CONDE (*El Libro de los Testamentos de la Catedral de Oviedo*, Roma, 1971, 88, n.º 17). Las concordancias formales señaladas por J. WETTSTEIN, entre ciertas miniaturas del *Beato* de Osma y los frescos del Panteón Real leonés (*La fresque romane*, II, Paris, 1978, 109 s., lám. XIV)—que no suponen mayor problema para la nueva cronología propuesta por J. WILLIAMS (*San Isidoro in León. Evidence for a New History*, «*AB*», LV (1973), 170-184)—encuentran un apoyo complementario en el influjo que el mencionado conjunto mural de San Isidoro parece haber ejercido sobre la iconografía y estilo del cartulario ovetense: la figura de Alfonso II orante, en este manuscrito, podría conceptuarse como copia invertida de la de Fernando I en el Panteón leonés (cf. P. DE PALOL y M. HIRMER, *Early Medieval Art in Spain*, Londres, 1967, lám. XXII, para la miniatura; y A. VEINYO GONZÁLEZ, *Pintura románica. Panteón Real de San Isidoro-León*, León, 1979, fig. 28, para el mural). Estas y otras concordancias que cabría señalar entre las tres obras, vienen a configurarse como testimonios de una de las secuencias decisivas en la consolidación del nuevo estilo en los reinos occidentales hispánicos. Otro tanto puede decirse de la tradición representada por el *Beato* de Saint-Sever, reflejada en España, como notó también GÓMEZ-MORENO, por el diploma de Santa María de Najera, de 1054, y por el *Diario* de Fernando I—no independiente, por otra parte, del *Beato* de Facundo—, y cuya vigencia alcanza a la eboraria rionjana de finales del siglo XI, con impacto a su vez en la coetánea plástica monumental de Toulouse y de Jaca. Una mayor atención al testimonio de la pintura y de la miniatura hubiera contribuido sin duda a esclarecer algunos puntos de la controversia suscitada por el desarrollo de la escultura hispano-languedociana, de la que se da cuenta bibliográfica en la n.º 14 y siguientes.

13. Véase al respecto O. K. WERCKMEISTER, *Pain and Death in the Beatus of Saint-Sever*, «*Studi Medievali*», 3ª s., XIV (1973), 565-626; *id.*, *The First Romanesque Beatus Manuscripts on the Liturgy of the Dead*, *Actas* (n.º 9), II, 121-129; J. YARZA, *Diablo e infierno en la miniatura de los Beatos*, *ibid.*, 231-258.

su mano de obra. Pero aun en el supuesto de que se hubieran limitado a prestar pasivamente su escenario físico —y no fue éste el caso—, no sería ya poco. A este respecto, advertía ya Schapiro de que el marco institucional más relajado de una sociedad de frontera y de repoblación, sin el lastre de tradiciones arcaicas, pudo propiciar en ocasiones un mayor dinamismo cultural, incluso en el desarrollo de las propias aportaciones francesas.¹⁴

Del concepto de copia o de sus matices, como «imitación», «reflejo», «influencia», etc., se ha usado y quizás abusado en la discusión de los orígenes de la escultura hispano-languedociana, en menoscabo de otras realidades más dinámicas y pertinentes como «tradición», «comunidad de repertorio» o «convergencia». Aunque quizá sea optimista en exceso el aserto de A. Springer, de que «en arte sólo se imita lo que se está a punto de descubrir por los propios medios», concedámoslo al menos un cierto margen de confianza a la capacidad de unos artistas que no hicieron sino actualizar potencialidades ampliamente comparadas por su formación o su más remota tradición común.

La mayor objeción que encuentro al abuso de las nociones de «copia», «influencia» o «imitación» estriba en que en ellas parece subyacer la presunción de que la norma del proceso artístico sea la «originalidad», concepto este en cuyo anacronismo no hará falta insistir, cuando se lo usa en su valor absoluto, dentro de nuestro campo. Si alguna norma existe en este proceso es la tradición, la secuencia o, si se quiere, la «fluencia» —que no influencia— de las formas, haciendo de sí mismas su propia materia prima, en la carrera de un artista o en la sucesión de generaciones. Si «lo que no es tradición es plagio», la copia y sus matizadas variantes no se alcanzan tampoco a reconocer más que en negativo, en contra o al margen del normal flujo de una tradición. En este sentido, y volviendo al tema concreto que nos ocupa, no creo que sean términos como «copia» o «influencia» los más adecuados para caracterizar las estrechas conexiones que se dieron entre la

escultura de Compostela y la de Toulouse y Conques, toda vez que se trata, probablemente, de la producción de unos mismos artistas y, con seguridad, de tradiciones comunes de taller. Más que la obvia semejanza entre las respectivas versiones del suplicio del avaro, en un capitel de Compostela y en el timpano de Conques, interesaría pues a nuestro objeto la menos espectacular concordancia que presentan los ángeles *tubicinantes* del mismo Juicio Final de Santa Fe y sus congéneres de la portada compostelana de las Platerías (Fig. 1). Si en el primer caso estamos ante un mismo artista o taller que no hace más que repetir lo que sabe y cómo lo sabe, en el segundo, podría certificar de copia o influencia el hecho indudable de que se trata de obras de artistas de muy diversa filiación.¹⁵

Fuera de la normal rutina con que en monumentos secundarios se reflejan las novedades de modelos próceres, no abundan en nuestro ámbito de relaciones los casos de copia flagrante y rigurosa —aun en la acepción aquí adoptada—, lo que nos obligará a contar con un espectro más amplio e impreciso de concordancias si queremos atender a una visión coherente del tema propuesto. La polémica ya clásica sobre la prioridad de la Catedral de Santiago o de Saint-Sernin de Toulouse está, por ejemplo, prácticamente desasistida de argumentos de este orden. Si la relación entre una y otra empresa hubo de ser muy estrecha desde un principio en lo que se refiere al proyecto arquitectónico, la primera campaña compostelana no nos brinda más que un solo capitel comparable a los más antiguos de Toulouse, junto con el más ambiguo testimonio de una tosa imposta decorada con cabezas aladas, según pautas documentadas tanto en Saint-Sernin como en Conques.¹⁶ No es éste el único caso que se podría aducir de discordancia entre los datos arquitectónicos y los decorativos, en prevención de los riesgos que conlleva

14. Véase SCHAPIRO, *From Mozarabic* (n. 12), 49 y ss., que constituye, todavía hoy, la más sugerente introducción al marco histórico que presidió los orígenes del románico hispano. En cuanto a estos y su polémica relación con la «escuela» languedociana, hay que citar, como hitos principales las obras de E. BERTAUX, «La sculpture chrétienne en Espagne des origines au XIV^e siècle», en A. MICHEL, *Histoire de l'art*, I, París, 1906; A. K. PORTER, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Boston, 1923; id., *La escultura románica en España*, Barcelona-Florescia, 1928; P. DESCHAMPS, *Notes sur la sculpture romane en Languedoc et dans le nord de l'Espagne*, «BM», LXXII, (1923), 305-351; id., *Etude sur les sculptures de Sainte-Foy de Conques et de Saint-Sernin de Toulouse et leurs relations avec celles de Saint-Isidore de Léon et de Saint-Jaques de Compostelle*, «BM», C, (1941), 239-264; GÓMEZ-MORENO, *El arte* (n. 12); E. CAMPS CAZORLA, *El arte románico en España*, Barcelona, 1935; G. GAILLARD, *Les débuts de la sculpture romane espagnole*, León, Jaca, Compostela, París, 1938; id., *Etudes d'art roman*, París, 1972; W. M. WHITEHILL, *Spanish Romanesque Architecture of the Eleventh Century*, Oxford, 1941 (reimp. 1968); E. LAMBERT, *Etudes médiévales*, I, Toulouse, 1956; O. NAESGAARD, *Saint-Jaques de Compostelle et les débuts de la grande sculpture vers 1100*, Aarhus, 1962. Entre las síntesis recientes, merecen citarse M. F. HEARN, *Romanesque Sculpture. The Revival of Monumental Stone Sculpture in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Ithaca, 1981 (que rompe con la tradición «hapanofílica» de la bibliografía americana, en reacción, hasta cierto punto explicable, contra los excesos de Porter); y M. DURLIAT, *L'art roman*, París, 1982, con puntos de vista más equilibrados.

15. Estas relaciones fueron ya señaladas por DESCHAMPS (*Etude*, 251 y 254-255, fig. 5), en términos muy imprecisos en lo que concierne a los angeles y más contundentes por lo que toca al tema del suplicio del avaro. En cuanto a los angeles, creo que puede aducirse en favor de la prioridad compostelana el hecho de que motivos similares decoraban las enjutas del ciborio construido por Gelmirez para el altar de Santiago en 1105 —en fecha que nadie se atreve hoy a reivindicar para el timpano de Conques—, y es muy probable que de allí los tomaran los escultores de Platerías (cf. S. MORALEJO, «*Arts Sacra*» et sculpture romane monumentale: le Trésor et le chantier de Compostelle», «CSMC», XI (1980), 189-238, espec. 220-222, figs. 5 y 9). Para el tema del avaro, véase también G. GAILLARD, *Rouergue roman*, 93 y fig. 10; id., *Une abbaye de pèlerinage: Saint-Foy de Conques et ses rapports avec Saint-Jacques*, «Compostellanum», X (1965), 697-702 (*Etudes*, n. 13, 335-343); CHAMOSO, *Galice*, figs. 49-50.

16. Para el capitel compostelano, GAILLARD, *Les débuts*, 171, y J. WILLIAMS, «*Spain or Toulouse?* a Half Century Later», *Observations on the Chronology of Santiago de Compostela*, *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Granada 1973*, I, Granada, 1976, 556-567, epec. 560, figs. 3 y 5. Sobre el motivo en el figurado, con amplia documentación de precedentes variantes y copias, J. BOUSQUET, *L'homme attaqué à la tête par deux dragons*, *Géographie et origines d'un motif de sculpture romane*, «CSMC», XIV (1983), s.p. Frisos con cabezas aladas se encuentran en Saint-Sernin, Conques, Moissac y Loarre, pero no sé que se haya reparado en su presencia en Santiago. Para un contraste entre la obra decorativa de las primeras campañas de Santiago y Saint-Sernin, T. W. LYMAN, *The Pilgrimage Roads Revisited*, «Gesta», VIII, (1969), 30-44; cf. M. DURLIAT, *The Pilgrimage Roads Revisited?*, «BM», CXXIX (1971), 113-120.

la fácil especulación sobre filitaciones y trayectorias de arquitectos y escultores. Los que dejaron más profunda huella en la decoración de la primera campaña de Compostela —sin incidencia alguna en el resto de España— procedían sin duda de Auvernia y de Conques, y ello supone problemas de correlación cronológica todavía más arduos, aunque menos vocados, que los planteados en la segunda campaña por las vinculaciones tolosanas o por una nueva oleada de aportaciones *rouergates* a la que ya se ha hecho referencia.¹⁷

En cualquier caso, hacia 1075 ó 1080, la verdadera cuestión no es «Toulouse o Santiago», o «Santiago o Auvernia» (y me apresuro a reconocer que en data tan temprana el balance hubo de ser necesariamente favorable a Francia), sino qué ocurrió realmente más allá de los Pirineos y antes de dichas fechas, en el dominio de la escultura monumental. De lo sucedido entre, más o menos, 1075 y 1125 en el Camino de Santiago, podemos tener hoy una imagen relativamente clara, salvo discrepancias en cuanto a prioridades en las que no suele estar en juego más de un lustro o década; pero el normal vacío que se registra en España con anterioridad a la primera de estas datas, parece compartirlo, sorprendentemente, si no Fran-

17. Para las relaciones entre Conques Auvernia y Santiago, señaladas ya por Porter para la segunda campaña compostelana (*Romanesque Sculpture*, 228 ss.), véase la bibliografía de la n. 15, y GAILLARD, *Les débus*, 172 ss.; NAESGAARD, *Saint-Jaques de Compostelle*, 56 ss.; CH. BENOUILLI, *Die Skulpturen der Abtei Conques-en-Rouergue*, Baisle, 1956; J. BOUSQUET, *La sculpture à Conques aux XIe et XIIe siècles, Essai de Chronologie comparée*, Lille, 1973; W. SAUERLÄNDER, *Das 7. Colloquium der Société française d'archéologie: Sainte-Foy de Conques*. «Kunstchronik», XXVI (1973), 225-229. La polémica en este caso no ha estado tanto marcada por la presencia francesa o española como por las reticencias que ha venido suscitando la cronología de Sainte-Foy y del conjunto de la escultura de Auvernia, con sus consecuencias —e inadmisibles— resultados para la datación de la compostelana. Pese a la abundante argumentación desarrollada por Bousquet en favor de una cronología razonablemente temprana para Conques, se ha propuesto recientemente una fecha hacia 1150 para su timpano, con base en arbitrarias especulaciones iconográficas (cf. D. DENNY, *The Date of the Conques Last Judgement and its Compositional Analogues*, «AB», LXVI (1984), 7-14). Si algo es seguro es que el estilo *auvergnat* no pudo originarse en España; a diferencia de lo que parece haber ocurrido en las relaciones con Toulouse, con mayor alcance y contribución por parte hispana, dicho estilo tiene una limitada presencia en Santiago, sin transcendencia en los otros obradores del Camino, en dos campañas que se situarían entre 1075 y 1088, y entre 1100 y 1112. Por lo que respecta a la primera etapa, los capiteles compostelanos tienen precedentes en las partes más antiguas de Conques, y claros paralelos estilísticos en la iglesia de Ernezat, que estaría en construcción hacia 1070 (cf. Desboubières, *Ennezat, Congrès archéologique de France, LXXXVII, Clermont-Ferrand*, Paris, 1925, 144-157; S. SWIECHOWSKI, *La sculpture romane d'Auvergne*, Clermont-Ferrand, 1973, figs. 139-141). En cuanto a la segunda etapa, el conflicto sólo es tal para quienes pretendan que la dependencia de Conques, para ciertas esculturas compostelanas, significa que toda la decoración de Sainte-Foy, timpano incluido, ha de anteceder a la de Santiago, lo que llevaría a una fecha —antes de 1112— difícilmente sostenible para el Juicio Final de la abacial *rouergate*. El capitel compostelano con el suplicio del avaro no tiene por qué ser una «citas» del timpano de Conques; más bien hay que entenderlo como un «ensayo» o «apunte» de un motivo que allí se presenta más desarrollado. Del mismo modo, los ángeles trompeteros de Conques pudieron haber tenido su modelo en las Platerías (véase la n. 15), sin que ello suponga prioridad alguna para Compostela en el estilo que se discute, documentado en fases anteriores de la decoración de Sainte-Foy.

cia, al menos la imagen que de su siglo XI nos brinda una parte no desdenable de la bibliografía actual. Me temo pues que antes de pretender una mayor comprensión para la bien documentada precocidad de algunos monumentos hispánicos, habrá que esperar a que ceda también el hiper-criticismo con que se contempla, incluso por historiadores galos, la cronología de los propios incunables románicos franceses.¹⁸

Algo más se saca en limpio de la comparación propuesta por T.W. Lyman entre sendos capiteles de Saint-Gaudens y de Fromista que muestran, en un estilo afín, la misma composición para el Pecado Original, con la inversión de plantilla que es habitual en estos casos y que más confirma que compromete su estrecha interdependencia (Figs. 2 y 3).¹⁹ La coincidencia es de particular significación por la variedad de vinculaciones que, uno y otro edificio sugieren. El capitel de Saint-Gaudens se incluye en la producción de un taller, llamado alguna vez «espagnol», que se relaciona también con el Panteón de los Reyes de León —aunque no tan claramente como con Fromista— y cuya actividad en la colegial gascona precede a la intervención de un equipo tolosano, en la órbita de Bernardo Gilduino; por si fuera poco, Saint-Gaudens conserva todavía un capitel con una sirena entre dos centauros, que se inscribe en una serie de copias estudiada recientemente por J. Bousquet, cuyo prototipo parece encontrarse en la cabecera de Santa Fe de Conques.²⁰

Por muy lejos que se quiera estar de una concepción lineal de los procesos artísticos, no se puede en modo alguno desdenar esta singular coyuntura de «isoglossas» estilísticas y temáticas como testimonio para una cronología relativa de los monumentos y tradiciones implicadas. Por lo que respecta al capitel del Pecado Original, creo que es Jn Fromista donde hay que reconocer la réplica —más que copia—, o, en todo caso, la versión más reciente del cartón compartido con Saint-Gaudens, lo que concordaría con otros «síntomas gascones», tanto artísticos

18. Aparte de la necesidad de revisar las cronologías de Conques y de la escultura de Auvernia a la luz de los puntos de referencia que Santiago ofrece, hay que entender, a mi juicio, de una manera más flexible las fechas 1096 y 1100 con que se vinculan, respectivamente, la mesa de altar de Saint-Semin de Toulouse y el claustro de Moissas (véase la n. 28, para la bibliografía). En cualquier caso, la mayor y más trascendente controversia se centra hoy en la escultura del valle del Loira, en torno a la torre-pórtico de Fleury, que parece premisa indispensable para el florecimiento hispano-languedociano. A la espera de la anunciada aparición de la tesis de E. YERGNOLLE (*La sculpture du XIe siècle autour de St-Benoit-sur-Loire*, Paris, 1985), véase, de la misma autora, *A propos des chapiteaux de Saint-Benoit-sur-Loire: quelques problèmes du chapiteau corinthien au XIe siècle*, «CSMC», VI, (1975), 193-202, a contrastar con las posiciones mantenidas por M. SCHMITT, *Traveling Carvers in the Romanesque: The Case History of Saint-Benoit-sur-Loire, Selles-sur-Cher, Méobecq*, «AB», LXIII, (1981), 6-31.

19. LYMAN, *The Pilgrimage Roads* (n. 16), 37 y fig. 13. Para Saint-Gaudens, véase también DURLANT, *The Pilgrimage Roads* (n. 16), *id.*, *La collégiale de Saint-Gaudens et les origines de la sculpture romane méridionale*, «Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres», nov. 1981, 387-405; *id.*, *Les chapiteaux romans de l'église de Saint-Gaudens*, «Revue de Comminges», XCV (1982), 31-70; G. RIVIÈRE, *Saint-Gaudens, La Pierre-qui-Vire*, 1979.

20. J. BOUSQUET, *Copie et expansion de motifs dans la sculpture romane: la sirene aux centaures (à Saint-Gaudens et ailleurs)*, «Revue de Comminges», XCIII (1980), 563-579.

como históricos, que deja entrever la aparición del Románico en Tierra de Campos. La morfología seca y angulosa del capitel de Saint-Gaudens cede, en efecto, en Frómista en beneficio de una mayor morbidez en miembros y tipos faciales, que posiblemente revela ya el impacto de modelos antiguos como el sarcófago de Husillos.²¹

En Frómista se registran igualmente los casos de copia que podríamos denominar «endógena» y que son de rutina en cualquier empresa de similar envergadura: copias de originales debidos a los maestros principales por parte de canteros o escultores menos dotados, que hubieron de ser el medio normal de formación, puramente empírica, de talleres y, a la postre, el cauce de la difusión y vulgarización del nuevo estilo hasta niveles casi populares. Una constatación importante se impone a este respecto: en monumentos próceres, como Frómista y Jaca, que compartieron un estilo común, los parentescos verdaderamente estrechos se reducen prácticamente a la huella directa de una sola mano, la del artista que alcanzó a definir el estilo en cuestión. Lo que en Frómista hay de discípulo o su amplia estela en Tierra de Campos y Cantabria nada o muy poco tiene que ver con las derivaciones del «maestro de Jaca», en Jaca mismo o en Igüécl, Loarre o al otro lado del Pirineo, como no sea la común dependencia de una misma personalidad directriz.²² De igual manera que en el pasado se exageró en el recurso a «maestros» singu-

lares (comprendiendo a veces, bajo una misma personalidad, a toda generación), se tiende hoy a abusar de las cómodas nociones, impersonales y abstractas, de «taller» o «secuencia» (concepto este de G. Kubler no siempre bien entendido en su alcance, al igual que el de «modo» relanzado por J. Bialostocki).²³ Me temo que la imagen de amplios equipos de escultores desplazándose de un *chantier* a otro por los caminos de la Europa románica no sea más que una tan generosa como falaz concesión ideológica al igualitarismo. Un maestro como el de Jaca pudo desplazarse desde Frómista solo o con un cortejo tan reducido como escasamente cualificado. Que en un obrador de patrocinio regio como el de Ujué, se registre el eco de su llegada en remotos tan toscos de su estilo, prueba lo poco vulgarizado que éste estaba por entonces.²⁴

21. El autor del capitel de Frómista, activo también sin duda en Saint-Gaudens, no puede identificarse con el maestro excepcional que allí «copio» el sarcófago de Husillos (cf. S. MORALEJO, *Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca*, *Actas* (n. 16), I, 427-434; *id.*, *La sculpture romane de la cathédrale de Jaca. Etat des questions*, «CSMC», X (1979), 19-106; *id.*, *La reutilización e influencia de los sarcófagos antiguos en la España medieval*, en *Acti del Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani. Pisa 5-11 settembre 1982*, -Marburger Winckelmannsprogramm-, Marburg, 1984, 189-205). De todas maneras, la influencia de éste se hace patente, en la línea indicada, en la restante producción del obrador. En cuanto a los «síntomas gascones» que aludo, se trata de una serie de indicios parciales que, en su conjunto, parecen configurar un marco de relaciones de notable coherencia. A las concordancias que encuentra la escultura de Frómista en Saint-Gaudens, hay que añadir sus posibles precedentes en Saint-Mont (cf. n. 22), también en Gascuña, y ciertas coincidencias de repertorio y diseño que revela la escultura jaquesa —prolongación de la de Frómista— con el *Beato* de Saint-Sever. De la escultura de Frómista dependen, por otra parte, la decoración de San Salvador de Noyal, que fue posesión de Sahagún, y la lauda de Alfonso Anzures (+1093), procedente del mismo monasterio. Es de destacar que el primer abad del Sahagún reformado fue el gascón Bernardo, prior anteriormente de Saint-Orens de Auch, donde se conservaba un sarcófago aquitano que parece haber sido estudiado por el maestro de Frómista y Jaca. Sobre estos datos, que parecen apuntar hacia Sahagún como posible *relais* de estas conexiones gasconas, he llamado la atención en *The Tomb of Alfonso Anzures (+1093): Its Place and the Role of Sahagún in the Beginnings of Spanish Romanesque Sculpture*, en *Santiago, Saint-Denis and Saint Peter. The reception of the roman liturgy in León, Castile in 1080*, Nueva York, Fordham University Press, 63-100. Véase también, sobre posibles huellas del sarcófago de Auch en un capitel leonés y con conclusiones paralelas, J. WILLIAMS, *A Source for the Capital of the Offering of Abraham in the Pantheon of the Kings in León*, *Scritti di Storia dell'arte in Onore di Roberto Salvini*, Florencia, 1983, 25-28.

22. La prioridad de Frómista sobre Jaca se confirma precisamente en la neta diferenciación de su huella, en Dueñas, Valdeca, Cozuelos, Santillana, Castañeda, Cervatos, Silló, Bárcena de Pie de Concha etc., frente a los ulteriores desarrollos del arte jaqués, tal como se reflejan en León y Compostela (para los monumentos citados, M.A. GARCÍA GUI-

NEA, *El arte románico en Palencia*, Palencia, 1975; *id.*, *El arte románico en Santander*, Santander, 1979). La iglesia de Saint-Jean Baptiste de Saint-Mont, con dos campañas bien diferenciadas, en los años finales del siglo XI y a comienzos del XII, nos brinda un testimonio todavía más elocuente: en la primera campaña, se cuentan dos capiteles que podrían ser antecedentes muy directos de ciertos tipos de Frómista; a la segunda, pertenece un capitel que copia torpemente el de David y sus músicos de la catedral de Jaca (cf. CABANOT, *Gascogne* (n. 11), figs. 89, 92 y 93; *id.*, *L'église Saint-Jean Baptiste de Saint-Mont. Congrès archéologique de France*, CXXVIII, Gascogne, Paris, 1970, 80-90; S.C. SIMON, *David et ses musiciens: iconographie d'un chapiteau de Jaca*, «CSMC», XI (1980), 239-248, figs. 5 y 7). Sobre otros ejemplos de copias de la escultura jaquesa, D.L. SIMON, *L'art roman, source de l'art roman*, «CSMC», XI, (1980), 249-267.

23. Aludo a la voluntad actual, representada especialmente por J. SUREDA (*La pintura románica en Cataluña*, Madrid, 1981), de superar el biografismo de cuño morelliano en el estudio de la pintura románica, y que apunta también en el de la escultura, con el escepticismo con que algunos autores contemplan todo intento de reconstruir personalidades o carreras o de distinguir «manos» en un determinado conjunto. Tales pretensiones, positivas y laudables en principio, corren sin embargo el riesgo de desembocar en estilizadas construcciones teóricas, sin relación alguna —con lo que realmente ocurrió—, para decirlo en los términos del más ingenioso y sano positivismo. No creo que M. Schapiro o J. Bialostocki (*Estilo e iconografía*, Barcelona, 1973, 13-38) rescataran el concepto de «modo» para designar situaciones jerárquicas de los artistas en relación a su nivel técnico, demanda o aceptación. «Modo» es una opción libre del artista, dentro del registro de posibilidades de un estilo, en función del contexto, finalidad y contenido de la obra a realizar. En cuanto al término «secuencia», habría que aclarar si se lo usa en el fructífero sentido en que lo propone G. KUBLER —como encadenamiento de sucesivas soluciones a un problema artístico concreto y común (técnico, formal, compositivo, iconográfico, etc.)—, o bien como agrupamiento aproximativo de obras de parecida cronología (*La configuración del tiempo*, Madrid, 1975). Como posible exceso en el sentido opuesto, habría que mencionar la ya citada obra de HEARN, *Romanesque Sculpture* (n. 14), quien pretende reconstruir, a Bernardo Gilduino y a uno de sus discípulos, una proteica carrera que los llevaría, desde la decoración del santuario de Saint-Serin, hasta la portada de las Plateas, pasando por el claustro de Moissac y la tosca puerta de Migeville. La cuestión de los talleres itinerantes románicos ha sido replanteada recientemente por D.L. SIMON, a propósito de la «segunda» escultura jaquesa y en versión, por desgracia, resumida (*Ateliers romans et style roman*, «CSMC», XII (1981), 159-160; cf. del mismo autor, *Le sarcophage de Doña Sancho a Jaca*, «CSMC», X (1979), 107-124). Simon llega a conclusiones parecidas a las de M. Schmitt para la escultura del valle del Loira (cf. n. 18), sobre el «paralaje» que ofrece la presencia de un reducido número de estilos o «manos» en una serie de monumentos, con vistas a establecer su mutua vinculación y cronología, sobre bases más objetivas que las que proporcionan las «influencias» o la reconstrucción de personalidades aisladas.

24. No comparto la pretensión de G. GAILLARD de desvincular tanto a

La constitución de talleres *in situ*, en torno a personalidades principales, hubo de ser, sin embargo, relativamente rápida y la versatilidad de los artesanos, mayor que lo que se suele pensar. Testimonio de ello nos lo proporciona la decoración de la iglesia del castillo de Loarre, con una excepcional y entreverada estratigrafía en la que se dan cita piezas que remiten al taller tolosano de la Porte des Comtes, a Moissac, a Gilduino, al colega de éste que Lyman bautizó como «second marble master» y a la tradición jaquesa —en dos momentos de su evolución—, junto con fórmulas de más imprecisa caracterización y que precisan desarrollos posteriores al marco cronológico —entre 1080 y 1100— en que abundan las conexiones indicadas.²⁵ En esta compleja enrejada estilística —cuyo único denominador común es el discreto nivel artesanal dentro de la general carencia de inventiva—, no es fácil decidir qué parte corresponde a desplazamientos efectivos de artistas y qué se debe a la simple circulación de modelos. No son raros, en efecto, en Loarre, los casos de hibridaciones entre las tradiciones tolosana y jaquesa, y, en algunas piezas, no sería incluso aventurado reconocer una mano tolosana interpretando modelos jaqueses o viceversa (Fig. 4).²⁶

Mayor trascendencia tuvieron estos intercambios cuando se dieron, aunque en menor medida, en empresas principales como la de Saint-Semin de Toulouse o la de Jaca. Al presentar un modillón jaqués en el estilo de Gilduino —que tiene su equivalente en un capitel de Toulouse en el estilo de Jaca—, apunté ya ciertos rasgos en la

pieza que tanto podrían denunciar una contaminación jaquesa como a un escultor local copiando un modelo tolosano.²⁷ No veo fácil decidir sobre una u otra posibilidad porque tengo la impresión de que el «maestro de Jaca» y Bernardo Gilduino hubieron de compartir un mismo horizonte de formación y que sus respectivos caminos, luego bien definidos, acabaron por converger, junto con la tradición de Moissac, en el estilo culminante de la escultura del Camino de Santiago: el representado por el llamado «maestro de las Platerías», en Compostela, y por la Puerta de Miegerville de Saint-Semin de Toulouse.²⁸

En este punto del desarrollo de la escultura hispano-languedociana, la tónica cuestión «Santiago o Toulouse» admite y exige, en mi opinión, un tercer término, más en concordia que en discordia: Jaca. En ningún otro foco se alcanza o sorprender mejor las huellas dejadas por este proceso de síntesis —que no pretendo tampoco restringir a la capital aragonesa—, particularmente, en algunos de los capiteles procedentes de las dependencias claustrales. El que se conserva en la iglesia de Santiago, como soporte de una pila bautismal, merecería la calificación de «bilingüe»: una cabeza de león de tipo todavía jaqués convive allí con otras que adoptan ya las fórmulas comunes a Toulouse y a Compostela, al igual que el ángel que decora una de sus caras, definido por el grafismo tenso y la plasticidad acerada que Toulouse y Moissac tomaron a las artes

Ujué como a Iguácel, por sus incómodas cronologías, de la órbita jaquesa, para ligar su escultura a tradiciones vernáculas o a una primera oleada leonesa (*Les débus*, 124; *La escultura del siglo XI en Navarra antes de las peregrinaciones*, «Principe de Viana», XVII (1956), 121-130, espec. 128-130; *Estudes*, 52 y 207). Creo que en parte de la escultura de Ujué hay que reconocer «copias» de la jaquesa, por parte de artistas capaces prácticamente de toda experiencia plástica previa. La fecha de 1089 que resultaría para la iglesia navarra, de la donación de Sancho Ramírez, no supone problema alguno para la cronología de la escultura de Jaca, habida cuenta de que ésta hubo de desarrollarse en parte en el reinado del mismo monarca (cf. n. 27), de que los capiteles de Ujué parecen haberse labrado *après la pose*, y de que el mencionado documento se expresa en presente («hedificamus»), como aludiendo a una obra en curso. Véase también J. CABANOT, *La redécouverte du chapiteau corinthien au XIe siècle en Gascogne, Navarre et Aragon*, «CSMC», X (1979), 139-141.

25. Para Loarre, véase el reciente trabajo de K. WATSON, *The Corbels in the Dome of Loarre*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLI (1978), 297-301, con la bibliografía anterior y conclusiones quizás en exceso optimistas en cuanto a cronología. Como ilustración de la «estratigrafía» de Loarre, véanse en Gaillard, *Les débus*, láms. LX-LXV, n.ºs 31, 12, 21 y 22 (estilo de la *Porte des Comtes*); relieve en lám. LX (estilo derivado de Gilduino); n.ºs 13-15 (estilos derivados del «second marble master»); n.ºs 1 y 2 (estilo jaqués temprano); n.ºs 7, 9 y 16-18 (imitaciones y derivaciones del estilo jaqués); n.º 8 (estilo común a Moissac y Toulouse). En los capiteles y cimacios n.ºs 23 y 24 se revelan formas más avanzadas, que parecen preladar el arte del colaborador del «maestro de doña Sancha» o incluso el de Uncastillo.

26. Véase en GAILLARD, *Les débus*, láms. LXII-LXIV. El capitel n.º 10 combina una estructura de tipo jaqués con leones derivados de los de la *Porte des Comtes* tolosana; en el n.º 13, un personaje de filiación tolosana aparece flanqueado por leones de morfología más bien jaquesa, como es también la estructura de la pieza. Los n.ºs 16 y 17 copian sin duda modelos jaqueses —cf. *ibid.* lám. XLIV, n.º 23, para el primero de ellos— y parecen de la misma mano; sin embargo, el segundo se ajusta a una estructura de tipo tolosano.

27. S. MORALEJO, *Une sculpture du style de Bernard Gilduin à Jaca*, «BM», CXXXI (1973), 7-16, fig. 1. Es de señalar que la cabellera del ángel con que se decora la pieza, tratada en mechas finculadas a la manera jaquesa, tiene precisamente su más claro paralelo en una de las figuras del capitel jaqués que T. W. LYMAN señaló en las tribunas de Saint-Semin (*Notes on the Miegerville Capitals and the Construction of Saint-Semin of Toulouse*, «AB», XLIX (1967), 25-36, espec. 28, figs. 17-19; M. DURLIAT, *Toulouse et Jaca, en Hommage à don José María Lacarra de Miquel en su jubilación del profesorado*, I, Zaragoza, 1977, 199-207, figs. 1 y 11).

28. En la genealogía común al «maestro de Jaca» y a Bernardo Gilduino —patente en los tipos faciales y en ciertas fórmulas de pliegado—, hay que contar con los sarcófagos aquitanos y la tradición de diseño representada por el *Beato de Saint-Séver* (cf. n. 21). En su posterior trayectoria, el «maestro de Jaca» profundizaría en el estudio de la escultura antigua, mientras que Gilduino lo hizo en el repertorio de recursos de las artes santuararias, particularmente, en la eboraria (cf. n. 29). Para la escultura jaquesa, además de la bibliografía citada en las pautas precedentes (nn. 14, 21 y 22), véase M. DURLIAT, *Les origines de la sculpture romane à Jaca*, «Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres», oct. 1978, 363-399; S. MORALEJO, *Un reflejo de la escultura de Jaca, en una moneda de Sancho Ramírez (+ 1094)*, *Scritti di Storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Florencia, 1984, 29-35. Para Toulouse, y el arte de Gilduino en particular, J. CABANOT, *Le décor sculpté de la basilique Saint-Semin de Toulouse*. Sixième colloque international de la Société française d'archéologie (Toulouse, 22-23 oct. 1971), «BM», CXXXII, 99-145, con un estado de la cuestión y extensa bibliografía, a la que se añadirá: T. W. LYMAN, *Raymond Guirard and Romanesque Building Campaigns at Saint-Semin in Toulouse*, «Journal of the Society of Architectural Historians», XXXVII (1978), 71-91; *id.*, *La table d'ausel de Bernard Gilduin et son ambiance originelle*, «CSMC», XIII (1982), 53-73; *id.*, *Le style comme symbole chez les sculpteurs romans: essai d'interprétation de quelques inventions thématiques à la Porte Miegerville de Saint-Semin*, «CSMC», XII (1981), 161-179; M. DURLIAT, *Haut-Languedoc roman*, La Pierre-qui-Vire, 1978, 47 ss.; HEARN, *Romanesque Sculpture* (n. 14), 68 ss. y 139 ss. En cuanto a Compostela —portadas del cruceiro—, poco hay que añadir a la bibliografía general citada en la n. 14 (Porter, Gómez-Moreno, Gaillard, Deschamps, Naesgaard, Hearn), desde el punto de vista estilístico. El

suntuarias, contrasta con la mórbida corporeidad con que se tratan otras figuras de la misma pieza, deudoras del gusto antiquizante desarrollado en Frómista y Jaca. No son sólo pues dos estilos personales los que allí confluyen —y yo descarto con ello que la pieza sea obra de una sola mano—, sino, sobre todo, dos ámbitos diversos de inspiración y sin duda los fundamentales en la recuperación de la plástica monumental: el repertorio de efectos propio de las artes preciosas, por un lado, y el substrato clásico por otro (Figs. 5 y 6).²⁹ Por cierto que es en este segundo aspecto en donde hoy parece afirmarse cada vez más, paradójicamente, la originalidad y la contribución hispánicas a este proceso, y no en el estereotipo del desgarrado expresivo, representado, como supuesta invariante «racional», por la imaginaria de los *Beatos*.

En la confrontación entre la portada de las Platerías y la puerta de Miégevillie, con la portada leonesa del Perdón en segundo término, cualquier coincidencia temática, presueta ya a la comunidad de estilo, ha sido exhibida como copia o imitación en favor de la prioridad de uno u otro conjunto. En las respectivas versiones de David músico, la compostelana tiene a su favor la excelencia de su formato, pero invocar la frecuencia con que una feliz solución compositiva se produce o se ensaya primero en un contexto marginal, como sería la moqueta tolosana, para desarrollarse luego a otra escala y jerarquía, no sería un argumento desdeñable en favor de Toulouse. En este caso, serían más bien razones de orden estilístico —de apreciación siempre más subjetiva, pero irrenunciable— las que podrían conceder la prioridad a Compostela. La versión tolosana se resuelve en una fluidez de contornos y sutiles transiciones de modelado que llevarían a caracterizarla tanto como avance o como amaneramiento con respecto al sobrio y riguroso tipo compostelano (Figs. 7 y 8).³⁰

Los términos se invierten, en favor de Toulouse, si se consideran las respectivas imágenes de Santiago flanqueado por dos troncos de árbol. El de Toulouse es, evidentemente, mucho más arcaico y, si de gustos se puede escribir, una pieza que no pasa de discreta. El de Com-

postela representa por el contrario la culminación soberbia de cuanto allí se hizo, y en un estilo que no creo que pueda identificarse ya con el personal del llamado «maestro de las Platerías». No comprendo, por ello, por qué en épocas en las que lo que estaba en juego eran puntillosas cuestiones de precedencia estilística, se haya fiado tanto en una supuesta copia o imitación que se reduce estrictamente al plano iconográfico: a la presencia de los mencionados atributos. Problema de otro orden y de superior envergadura es el de la significación que éstos pudieron tener en la iconografía de Santiago, y que no contribuye precisamente a esclarecer la pretensión de que el apóstol tolosano sea el Menor y no el Mayor, como en Compostela (Fig. 9 y 10).³¹

El balance contradictorio de estas dos catas en las relaciones entre la portada compostelana y la tolosana no tiene nada de extraño ni de novedoso. La diversidad estilística de la portada de las Platerías es bien conocida, aunque quepa también reconocer la estricta homogeneidad de las piezas que la vinculan a Toulouse y que se atribuyen al maestro que de ella tomó su nombre por justa antonomasia. No se ha valorado, en cambio, tanto la diversidad de maneras que acusan los relieves de la puerta tolosana —y no me refiero ya a los tres capiteles justamente atribuidos a un colaborador de Gilduino—, dentro sin embargo de un espectro evolutivo que no es fácil segmentar en manos o etapas precisas. Lo que sí parece claro es que un proceso más o menos largo de decantación formal hubo de mediar entre piezas como el dintel, muy apegado todavía al arte del claustro de Moissac, y el magnífico modillón que figura una mujer desmelenada, en el que recientemente he propuesto reconocer el impacto de un sarcófago de Husi-

trabajo de J. M. PITA ANDRADE, *Un estudio inédito sobre la portada de las Platerías*. «Cuadernos de Estudios Gallegos», V (1950), 446-460, resumiendo y comentando la interesante tesis de J. H. B. KNOWLTON, hace lamentar que ésta no fuera publicada. En la bibliografía hispánica, el cómodo recurso al omnipresente «maestro Estebano» —más un problema que una solución— ha sido un lastre para un planteamiento riguroso de las relaciones con Toulouse. Sobre este punto, véase el artículo de WILLIAMS citado en la n. 2 y MORALEJO, *Notas para una revisión (ibid.)*, 105-107 y 227-228.

29. Para este capitel jaqués y piezas afines, SIMON, *Le sarcophage de Dona Sancha* (n. 23), 115-117; MORALEJO, *La sculpture romane* (n. 21), 81-82, 88, figs. 10 y 18. Sobre la contribución de las artes suntuarias a los orígenes de la escultura hispano-languedociana, T. W. LYMAN, *Arts somptuaires et art monumental: bilan des influences auques*. *Arts somptuaires et art monumental: bilan des influences auques* (n. 15); *id.*, *Les arts somptuaires hispaniques aux environs de 1100*. «CSMC», XIII (1982), 285-310; PERRIER, *Die Spanische Kleinkunst*. (n. 12). Para la contribución del substrato antiguo, véase la bibliografía de la n. 21.

30. Para GAILLARD, el David de las Platerías sería posterior al de la Puerta de Miégevillie, pero éste, a su vez, no haría sino «reproduire sans doute un autre David compostellan aujourd'hui perdu» (*Les débuts*, 230). Sobran quizá comentarios.

31. En este problema está involucrada todavía otra imagen tolosana de Santiago, procedente de la sala capltural de Saint-Etienne, que toma de la de Saint-Sernin los animales sobre los que el santo apoya los pies, y los dos troncos de árbol, estilizados como columnillas (P. MESPLE, *Toulouse. Musée des Augustins. Les sculptures romanes*, Paris, 1961, n.º 19). Supongo que será la cruz de doble travesaño que ésta porta, en la que se ha querido ver la insignia patriarcal del primer obispo de Jerusalén, la que habrá determinado la misma interpretación para su modelo (cf. H. RACHOU, *Pierres romanes toulousaines*, Toulouse, 1934, 54-56), pues la identificación de los dos troncos que flanquean a ésta, en la puerta de Miégevillie, con bastones de batanero —atributo maritral de Santiago Alfeo— no resulta convincente (cf. DURLIAT, *Haut-Languedoc*, 120), al igual que los vagos argumentos extraídos de su Epístola, en favor de la misma interpretación (cf. E. DELARUELLE, *Saint-Sernin. La Pierre-qui-Vire*, 1968, 8). L. SIEDEL se pronuncia en favor de la identificación de ambas figuras tolosanas como Santiago el Mayor, invocando el milagro de Santo Domingo de la Calzada para interpretar como gallinas las aves sobre las que se apoya el de Miégevillie —lo que me parece insostenible—, y recordando la por entonces reciente elevación a arzobispado de la sede compostelana para justificar la cruz que porta el de Saint-Etienne —argumento este muy sugestivo y de superior valor (*Romanesque Sculpture from Saint-Etienne Cathedral*, Nueva York, 1977, 134-137)—. En similar sentido se pronunció R. REY, interpretando la cruz patriarcal como alusiva al «premier évêque d'Espagne» (*La sculpture romane languedocienne*, Toulouse, 1936, 200). Un Santiago Peregrino entre dos árboles —palmeras?— se encuentra en una miniatura de las *Horas del Mariscal de Bouicaut* (E. MÅLE, *Les saints compagnons du Christ*, Paris, 1958, fig. p. 146; cf. L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, III, 2, Paris, 1958, 695). Para una fecha ca. 1111 ó 1116 para el Santiago compostelano, WILLIAMS, *Spain or Toulouse?*, 561.

llos *revisited*.³² Entre los polos extremos que una y otra pieza ejemplifican, hubo sin duda tiempo para una renovada experiencia hispánica de los escultores tolosanos, en la que encajaría buena parte de su actividad compostelana: «Retour d'influence» llamó G. Gaillard a fenómenos de este orden, rompiendo así una lanza en favor de la descolonización de nuestro Románico, frente a las posiciones mantenidas por E. Bertaux o P. Deschamps.³³ El concepto me parece más acertado que su expresión terminológica cuando, según ya he dicho, de «fluencias» más que de influencias se trata: del resultado de la actividad de un mismo maestro o taller, que pudo conocer muchas veces sus más felices momentos en suelo «colonial». A este respecto, todavía no se ha hecho suficiente justicia a la más espectacular —y por su obvia evidencia, más desapercibida— aportación compostelana al desarrollo de la escultura medieval europea, sobre la que ha llamado recientemente la atención J. Bony: la extensión de su programa iconográfico a las tres fachadas de la catedral, tra-

tadas con similar jerarquía y profusión ornamental. Tan ambiciosa solución, insólita y sin eco en su momento, sería recuperada en Chartres e incorporada desde allí a la tipología clásica de la catedral gótica.³⁴

De las complejas realidades que pueden esconderse en los casos más obvios de concordancia temática o formal, podría dar cuenta el presunto reflejo alcanzado en la portada leonesa del Perdón por la singular fórmula que la puerta de Miéville nos ofrece para la Ascensión de Cristo, a quien se figura trabajosamente empujado por una pareja de ángeles de dudosa ortodoxia en su función (Figs. 11 y 12).³⁵ Como justificación de tan anómala versión del tema, se ha invocado, para Toulouse, una intención simbólica de paralelismo y contraste con la fallida ascensión de Simón Mago, representada en la misma portada, lo que me parece tan acertado en el plano exegético como insuficiente en el causal (Fig. 13); pues también la fórmula allí adoptada para este último episodio resulta relativamente excepcional —la norma parece ser la representación de la caída del Mago según pautas heredadas del mito de Ica-ro— y requiere a su vez una explicación particular.³⁶

32. MORALEJO, *Un reflejo de la escultura de Jaca* (n. 28), 33, figs. 4-5.

Entiendo que la posible huella de las Furias del sarcófago palentino sobre la figura del modillón tolosano presupone un nuevo estudio de la pieza, pues los reflejos que dichas figuras alcanzaron en la anterior escultura jaquesa son de pequeño módulo y de factura sumaria, por lo que difícilmente podrían haber servido de intermediarios para la elaborada versión del escultor tolosano. Hay pues que suponer que éste, alertado quizás por un viejo colega jaqués, se detuvo en Husillos y tomó sus propios apuntes, en uno de sus viajes entre Toulouse y Compostela. En cuanto a la diversidad estilística de la Puerta de Miéville, LYMAN la interpreta en parte como variedad de «modos» expresivos, en función de diferentes contenidos, valorando también el efecto de fuentes diversas, particularmente clásicas (*Le style comme symbole*, cit. en n. 28).

33. GAILLARD, *Les débuts*; véase especialmente el balance final, pp. 225 ss., donde intenta fijar la contribución de cada uno de los *chantiers* considerados. Cf. P. PARISET, *L'apporto spagnolo alla scultura romanica dell'Aquitania*, «Commentari», XVI (1965), 3-16. Por supuesto que tras toda discusión sobre la procedencia de una u otra pieza entre las aquí consideradas, está el problema general de la cronología absoluta que se otorgue a los respectivos conjuntos de la portada tolosana y del transepto compostelano. He preferido no plantear aquí esta siempre enojosa discusión, que nos alejaría del tema propuesto, y me remito por ello a lo expuesto en trabajos anteriores, con la bibliografía correspondiente. (S. MORALEJO, *Saint-Jaques de Compostelle. Les portails retrouvés de la cathédrale romane*, «Les dossiers de l'archéologie», n.º 20 (1977), 87-103; id., *Notas para una revisión*, cit. en n. 2). En mi opinión, la cuestión se resumirá en los siguientes términos, similares a los indicados para las relaciones con Conques: 1) La puerta de Miéville carece de índices precisos de datación, tanto directos como relativos, en función de su contexto arquitectónico, con cuya decoración muy poco tiene que ver; su cronología ha de establecerse pues por métodos comparativos, si se quiere ir más allá del vago punto de referencia ante 1118, proporcionado por la muerte de Raymond Girard. 2) Por el contrario, las fachadas del transepto compostelano fueron decoradas por los mismos escultores que trabajaron en su interior, ya desde los tramos rectos del deambulatorio; alguno de ellos, desde algo antes de 1105, y otros, con seguridad, antes de 1112. Por una serie de argumentos convergentes que sería largo enumerar; la escultura de las fachadas compostelanas pudo realizarse en su conjunto entre 1100 y 1117, con una mayor actividad entre 1105 y 1112. 3) Si se pretende que la escultura de la Puerta de Miéville ha de ser anterior a la de las Platerías —lo que también creo yo para la mayoría de los relieves de estilo común—, habrá que atribuirle otras fechas que no sean las habituales, entre 1110 y 1115. Al menos para su comienzo, encuentro perfectamente coherente con lo que hoy sabemos de la paralela secuencia hispánica, una fecha en torno a 1100, propuesta ya por DESCHAMPS (*Étude sur les sculptures*, 255).

34. J. BONY, *Architecture gothique. Accident ou Nécessité?*, «Revue de l'art», n.º 58-59 (1983), 9-20, espec. 16.

35. El problema iconográfico planteado por la Ascensión de la Puerta de Miéville ha sido expuesto por W. SAUERLANDER en términos muy concisos, considerando las alternativas hasta entonces propuestas (*Über die Komposition des Weltgerichtsmythos in Aachen*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XXXIX (1966), 261-294, espec. 287-288, n. 25). En síntesis, la figura de Cristo se ajusta a la fórmula llamada helénica, en la variante representada por el llamado «schreiende Typus» (cf. H. GUTBERLET, *Die Himmelfahrt Christi in der bildenden Kunst von den Anfängen bis ins hohe Mittelalter*, Strasburgo, 1934, 34 y 226). La presencia de los dos ángeles que ayudan a Cristo en su impulso nos aleja sin embargo de esta fórmula, sin acercarnos tampoco del todo a las *sinaias* o palestinas, pues en éstas los ángeles se limitan a sujetar la mandorla, sin contacto físico con el Cristo mayestático, sedente o de pie, que en ellas es habitual. Aunque se han invocado textos apócrifos o la propia literalidad de Act. 1, 11 («hic lesus, qui assumptus et vobis in caelum») para explicar y justificar esta anómala versión, lo cierto es que no faltan otros, canónicos, con protestas explícitas de lo inadecuado de las fórmulas orientales, más respetuosas que la tolosana y que ésta carece, en todo caso, de precedente y aun de paralelo fuera de la tradición aquí considerada. La versión similar que ofrece un cofre de reliquias germano de la segunda mitad del siglo XII (GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen*, III, n.º 38 a), no parece que tenga relación con ella, si bien acusa más claramente la contaminación de cierta fórmula, textual y figurativa, de la Resurrección que se ha querido reconocer también en Toulouse. Rasgo no menos anómalo, aunque no de tanta trascendencia, es el códice que el Cristo tolosano porta en su mano izquierda, normal en las versiones orientales, cuando en las helénicas suele llevar un volumen. Pienso si este atributo no será producto de la reinterpretación, por el escultor de Saint-Sernin, de las puertas del cielo en miniatura que se figuran en lugar homólogo en las versiones helénicas de la Ascensión de sendas placas de marfil conservadas en Bruselas y en Essen, y que en el segundo caso aparecen ya entendidas como un libro o díptico escrito (cf. *Rhein und Maas. Kunst und Kultur. 800-1400*, Colonia, 1973, 206 y 222, E 12 y F 12).

36. Para la justificación de la fórmula de la Ascensión como contraposición a la caída de Simón el Mago, A. M. CERTO, *Explication de la Porte Miéville de Saint-Sernin à Toulouse*, *Actes du XVIII^e Congrès international d'Histoire de l'art*, Amsterdam, 1952, La Haya, 1955, 145-158, espec. 148-150. Paralelos relativos para el relieve tolosano, con Simón llevado por demonios, se encuentran en el Antifonario de Prüm (Paris, BN, lat. 9448, fol. 55v, en A. GOLDSCHMIDT, *German Illumination*, Florencia - Paris, 1928, II, lám. 68) y en una arquivolta de

Es muy posible —y coincido en esto con Lyman— que el escultor tolosano se haya inspirado en un marfil como el que figura la apoteosis de un emperador, conservado en el British Museum (Fig. 14); si tal fue el modelo último de la serie iconográfica que nos ocupa, no creo que se pueda ya reducir la Ascensión leonesa a una mera copia de la tolosana.³⁷ Aún siendo sin duda posterior y obra de un artista de innegable filiación ultrapirenaica (aunque no documentado en Toulouse), la versión leonesa conserva más fielmente la pauta compositiva del presunto y remoto modelo.

Como conclusión de esta secuencia, podría citarse la escena lateral izquierda del tímpano de Erroldo, atribuido al «maestro de Cabestany». No se trata allí de la Ascensión, sino del homenaje angélico a Cristo tras la superación de las tentaciones, pero interpretado, como ha demostrado V. Kupfer, de acuerdo con la exégesis agustiniana del Salmo 90, en la que dicho episodio se configura como prefiguración de la Ascensión.³⁸ La segura formación languedociana de nuestro escultor hubo de po-

Sessa Aurunca, en versión cuyo carácter innovador, con algún eco en Italia, ha sido puesto de manifiesto por D. GLASS, *The Archival Sculpture at Sessa Aurunca*, «AB», LII (1970), 119-131, espec. 128-129, fig. 19. Ninguna de estas dos versiones parece tener relación directa con la tolosana, y lo más normal es que se figure la caída, no el inicio, del personaje, o si se figuran ambos, en narración sintética, que Simón aparezca volando solo. En la más antigua representación del tema, en el oratorio del papa Juan VII en Santa María Antigua —conocida hoy por un dibujo de Grimaldi—, parece patente la derivación de la iconografía antigua del mito de Icaro (CABROL y LECLERCQ, *DAEL*, VII, col. 2210, fig. 616; mejor reproducción, en R. ZUCCARO, *Gli affreschi nella Grotta di San Michele ad Olevano sul Tusciano*, Roma, 1977, fig. 196; cf. P. H. VON BLANCKENHAGEN, *Daedalus and Icarus on Pompeian Walls*, «Römische Mitteilungen», LXXV (1968), 106-143).

37. LYMAN, *The style comme symbole*, 168. Para el marfil, O. M. DALTON, *Catalogue of the Ivory Carvings of the Christian Era in the British Museum*, Londres, 1909, nº 1, lám. I; W. F. VOLBACH, *Eisenarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Maguncia, 1952, 39-40, nº 56, lám. 14; H. P. L'ORANGE, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*, Oslo, 1953, 60-62. La placa en cuestión fue ya traída a colación en otras discusiones de la iconografía de la Ascensión de Cristo (véase por ejemplo E. T. DEWALD, *The Iconography of the Ascension*, «American Journal of Archaeology», XIX (1915), 277-319, espec. 281-282), en cuanto posible precedente tipológico de la fórmula helenística. No nos interesan aquí, sin embargo, los gestos que marcan la acogida del emperador en el cielo, sino los dos genios que lo sostienen en posición sedente. Estos, con sus cabezas aladas y uno de ellos barbado, se prestaban a una reinterpretación como figuras demoníacas, lo que hubo de facilitar el reciclaje iconográfico que aquí se propone. De la Ascensión figurada en el tímpano tolosano no puede decirse, por supuesto, que derive del marfil de Londres; pero sí este —u otro similar perdido— fue el modelo del relieve de Simón el Mago, y aceptamos la tesis de Cetto de que existe una voluntad de paralelismo y contraste entre las dos ascensiones (cf. n. 36), los dos ángeles que ayudan a Cristo en su impulso no dejarían de algún modo de depender, indirectamente —más como idea que como fórmula—, del modelo antiguo indicado. En el caso del tímpano leonés, con los ángeles vueltos hacia Cristo y éste totalmente elevado en el aire con las rodillas flexionadas, cabe pensar en cambio en una vinculación más directa a la fórmula brindada por la placa de Londres. La «pénible acrobacia» del Cristo de León —en frase de GAILLARD (*Les débats*, 80)— no ha de verse pues como una torpe adaptación de la solución tolosana a un nuevo formato. El caso parece ser ejemplo de lo equívoco que puede resultar un método de pura consideración formal, en las relaciones entre presuntos modelos y copias.

38. V. KUPFER, *The Iconography of the Tympanum of the Temptation*

ner a su alcance la fórmula de Ascensión que comentamos —en versión particularmente próxima a la leonesa— como el más eficaz recurso para visualizar la indicada ecuación simbólica.

La referencia, aunque incidental, al «maestro de Cabestany», viene felizmente al caso para concluir esta rápida ojeada al desarrollo de la escultura hispano-languedociana, ya que en la trayectoria presumible para este escultor, con su formación en la órbita de Toulouse y su posterior actividad en Cataluña, Languedoc Mediterráneo y Toscana, viene a encarnarse y resumirse lo que hubo de ser un movimiento colectivo de su generación y de las inmediatas, que representa el cierre de todo un ciclo artístico. Entre, más o menos, 1080 y 1120, todo cuanto sucedió en Toulouse o en su entorno inmediato tuvo su respuesta, reflejo o imitación en la España del Camino Francés. A partir de la segunda de estas fechas, sería en cambio inútil buscar en el occidente hispano las huellas de los ulteriores desarrollos representados por los claustros tolosanos —La Daurade y Saint-Etienne—, a los que si se mostraron permeables Cataluña o el *Midi* mediterráneo.³⁹ El «maestro de Cabestany», activo quizá ya en la década de 1130 en Sant Pere de Galligans, se contaría entre los pioneros de este radical cambio de sentido experimentado por el flujo del arte tolosano. La historia vino entonces a repetirse en parte. Al igual que su antepasado el «maestro de Jaca» encontró en el substrato antiguo hispano la iniciación para un revolucionario capítulo en la plástica románica, los sarcófagos conservados en San Félix de Gerona

of Christ in the Cloisters, «Metropolitan Museum Journal» XII (1978) 21-31. Pese a que un sentido riguroso del orden no parece haber sido la cualidad más destacada del «maestro de Cabestany», se observará que tanto el tímpano de Erroldo como el que le dio nombre se organizan en secciones verticales, a modo de trípticos, según pautas características de la tradición hispano-languedociana (tímpano de Miéville, Leyre, tímpano de la Puerta del Perdón de San Isidor de León). Se notará, precisamente, que la escena que aquí nos interesa ocupa un lugar homólogo al de su equivalente en el tímpano leonés. Por otra parte, la iconografía del tímpano navarro, considerada a la luz del sugerente trabajo de Kupfer, podría a su vez contribuir a aclarar el sentido de los ángeles que elevan a Cristo en los tímpanos de Toulouse y de León, de cuya justificación hemos tratado aquí en el plano de una filología exclusivamente figurativa, que no descarta el concurso de fuentes textuales como las aportadas por el mencionado autor.

39. Pienso, por supuesto, en los restos del claustro de Solsona, en la espléndida Virgen atribuida a Gilaberto, en los claustros de Sant Cugat, de la catedral de Gerona y de Sant Pere de Galligans, pero también en el conjunto de la producción de los marmolistas roselloneses en una fachada como la de Covet, recientemente estudiada por J. YARZA (*Aproximación estilística e iconográfica a la portada de Santa Maria de Covet*, «Quaderns d'estudis medievals», 1/9 (1982), 535-556; véase también, del mismo autor, «Escultura románica», *Arte catalán. Estado de la cuestión*, Barcelona, 1984, 119-145). Tampoco pretendo que, a partir de las fechas indicadas, hayan cesado por completo las relaciones artísticas de los reinos occidentales hispánicos con el sur de Francia, sino que éstas son de menor alcance —rara vez afectan a Toulouse—, promovidas por empresas de más modesto nivel en sus ambiciones y logros —una suerte de *vulgate* de las antenas conquistas—, y, lo que es más importante, el Camino de Santiago no es ya la institución que las articula y determina. Es de destacar por entonces la primacía aragonesa —quizá potenciada en principio por la intervención de Alfonso el Batallador en el reino castellano-leonés—, con huellas tempranas del «maestro de doña Sancha» en Santa María de Carrión y, más extensas, en el románico segoviano, junto con aportaciones bearnesas (Oloron, Morlaix), con ecos también en Castilla y en la misma Compostela (columnas de Antelares).

proporcionarían al de Cabestany la fuente de su personalísima *formosa deformitas*, con trascendencia de la misma Italia (Figs. 15 y 16).⁴⁰

El gótico como prueba

Es muy posible que el balance aquí trazado de la contribución hispánica a los orígenes de la escultura románica resulte, para algunos, todavía «inflado» tanto en calidad como en precocidad. Permiséme al respecto una observación tan obvia como, quizá, lamentablemente, necesaria. La historia lo es siempre de fragmentos, de restos de una totalidad, seleccionada arbitrariamente por los azares de la destrucción y de la conservación, que no son más que índices y cabos sueltos de la imagen global a reconstruir. Por fortuna, España parece haber conservado mejor —en Santiago, León, Fromista, Jaca y Loarre— los jalones de un proceso del que algunas de las claves más decisivas han perecido con el mayor castigo histórico sufrido por el patrimonio francés. La auténtica medida de la iniciativa francesa no se restaurará, a mi entender, con la sistemática impugnación de cualquier índice de precocidad hispánica, por fundamentado que éste sea, sino fiando más en lo que se haya podido perder al otro lado del Pirineo y también quizá con la revisión de las cronologías excesivamente prudentes que se vienen dando para algunos monumentos franceses. La barrera del 1100, como presunta referencia para el despegue definitivo de la gran escultura monumental europea, no es quizá más que una irracional concesión al prestigio de los números racionales.⁴¹

40. Cf. MORALEJO, *La reutilización e influencia* (n. 21), 200, fig. 7, donde he dado un brevisimo avance del estudio que preparo sobre las fuentes antiguas de este maestro, presentado ya en tres conferencias impartidas en 1982, en el «Centre d'études supérieures de civilisation médiévale» de Poitiers. Véase, para su obra, L. PRESSOUYRE, *Une nouvelle oeuvre du maître de Cabestany en Toscane: le pilier sculpté de San Giovanni in Sugaana*. «Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France», 1969, 30-35; M. DURLIAT, *Le maître de Cabestany*. «CSMC»-IV (1973), 116-127. En lo que respecta a su cronología, sostengo, como se verá en el texto, fechas más tempranas que las que generalmente se le atribuyen. La influencia de los sarcófagos de Gerona hubo de producirse al comienzo de su carrera, cuando trabajaba en *Saint Pere* de Galligans, en obra en la cuarta década del siglo XII.

41. A la constitución de esta «barrera del 1100» han contribuido sin duda los trabajos de P. DESCHAMPS (además de los citados, véase *Étude sur la renaissance de la sculpture en France à l'époque romane*, «BM», LXXXIV (1925), 5-98 y, más recientemente, de R. SALVINI (cf. n. 8), HEARN (*Romanesque Sculpture*) y B. RUPPRECHT (*Romanische Skulptur in Frankreich*, Munich, 1975). Lo que en principio no era más que un cómodo punto de referencia aproximativo —casi mnemotécnico— para fijar el despegue escultórico de una serie de focos más o menos coetáneos —Toulouse, Moissac, Modena y Cluny, según los gustos—, ha venido a absolutizarse como barrera proteccionista en favor de la primacía, pretendidamente indiscutible, de los *chantiers* mencionados, de tal manera que basta que se argumente en favor de una data anterior a 1100 para algún conjunto escultórico fuera de los elegidos, para que se objete, con la inercia de la tautología, que no existe escultura de este tipo antes de 1100. La víctima, en este caso, es la escultura de Fromista y Jaca, de ca. 1100, por supuesto, pero también, al menos en parte, de *antes de 1094* (cf. n. 28), y con la agravante de haberse especializado en capiteles, formado, al parecer, no todavía suficientemente románico, ya que este arte sería el dominio absoluto de las placas reliquiarias. Vaya aquí mi recuerdo cordial al fallecido Louis Grodecki, quien en el Congreso de Granada de 1973, fresco el recuerdo de la exposición y simposio sobre

Una breve cata en otra decisiva coyuntura de las relaciones artísticas hispano-francesas, en los umbrales de nuestro Gótico, nos servirá, en contraste tanto por paralelo, de *test* comprobatorio de las posiciones aquí adoptadas. En este caso, la situación de partida nos es mejor conocida y la correlación y sentido de fuerzas no deja lugar a dudas sobre la absoluta iniciativa francesa en la implantación de un estilo que España se limitó, en principio, a recibir, ya plenamente consolidado y en sucesivas oleadas que fueron otros tantos reflejos de etapas y corrientes en sus lugares de origen. No hay que olvidar que, antes de un estilo de época y un epígrafe obligado en los manuales de Historia del arte, el Gótico empezó por ser, como decía H. Focillon, «el Románico de la Isla de Francia». Y sin embargo, una sucinta ojeada a sus incunables hispánicos, en lo que a escultura se refiere, no arroja el balance que sería de esperar de una pura inercia y reflejo provinciales. Recurriré para ello a dos monumentos que me parecen de especial valor experimental por inscribirse en corrientes de muy escasa incidencia en España, con lo que al desarraigo de su origen unen el de su prácticamente inexistente posteridad: las respectivas portadas occidentales de las catedrales de Tudela y de Tuy.

Tudela, por ejemplo, nos sorprende con la extraña representación de un caballero, con un diablo a la grupa y acompañado de un inusitado cortejo pecuario, en el que se reconoce una versión tan insólita como literal de la Muerte, el cuarto jinete apocalíptico (Fig. 17).⁴² Más sorprendente todavía es encontrar a esta figura en el contexto de un Juicio Final, en una asociación y sentido que no se documentan, en la escultura monumental, hasta las portadas del Juicio de Amiens y de París, en fechas posteriores en unos veinte o treinta años a la Navarra. La relación no afecta en este caso, por supuesto, a la formulación concreta del tema, que en París, particularmente, sigue pautas peculiares que no han de ser ajenas a la imaginaria de los sarcófagos romanos de batalla (Fig. 18); es en la inclusión del tema en este preciso contexto iconográfico en lo que la portada de Tudela se adelanta aparentemente a las francesas.⁴³ Pretender que éstas tomaron de la Navarra la idea

«The Year 1200», ironizaba sobre la necesidad de un coloquio esclarecedor de los orígenes de la escultura románica, bajo el lema «L'art 1100».

42. Creo, en efecto, que este supuesto «homme d'armes qui revient de quelque algarade en pays chrétien avec un troupeau de moutons» (Bertaux, *La sculpture chrétienne*, cit. en n. 14, 287) es en realidad la Muerte, seguida del Infierno —el diablo que cabalga con ella a la grupa— y de las «bestias de la tierra», de acuerdo con la descripción de *Apoc. 6, 7-8*. Por si la literalidad con que en la portada navarra se visualiza este texto no fuera suficientemente elocuente, tenemos además los paralelos que nos brindan el *Beato de Bertin* (fol. 47, en W. NEISS, *Die Apokalypse des Hf. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibel-Illustration*, Münster i. W., 1931, II, lám. CLVIII, fig. 248) y las pinturas de Polinya (B. AL-HAMMADI, *Los frescos del ábside principal de San Quirce de Pedret*, «Anuario de Estudios Medievales», VIII (1972-1973), 405-461, lám. III; J. AINAUD de LASARTE, *Spanish Frescoes of the Romanesque Period*, Nueva York, 1962, lám. 4). Los problemas que plantea la indumentaria militar del jinete, su inserción en una tradición particular de ilustración apocalíptica y la significación del tema en el contexto en que se encuentra, nos llevarían muy lejos de nuestro objeto y prefiero aplazar su discusión para un próximo estudio monográfico.

43. Tanto en París como en Amiens se sigue una fórmula de tradición

de una tal asociación sería insensato. Pero no lo sería menos intentar rejuvenecer la portada de Tudela para conformarla a la condición de reflejo de París o de Amiens (actitud esta nada hipotética y sí muy real en la discusión del románico hispano-languedociano, cuando se pretende por sistema que todo avance o novedad en suelo hispano haya de depender del consiguiente modelo ultrapieneco conservado). Lo más correcto será pensar que en Tudela se copió o imitó, en parte, alguna portada francesa desaparecida, en la órbita de Laon, que sería fuente común para París y Amiens.

A similares consideraciones nos llevan algunas de las figuras de la serie estatuaria de Tuy, como el Salomón o el impresionante anciano que sostiene un crucifijo, piezas ambas que revelan una inventiva iconográfica y de diseño que no se compadecan con cierta desmaña que acusan en su labra, agravada por la escasa familiaridad con el material local.⁴⁴ Tales discordancias entre el *conetto* y su plasma-

parcialmente común a la representada por los manuscritos de la *Bible Moralisée*, con ausencia de «las bestias de la tierra», y la presentación del jinete y de su víctima desnudos, si bien en ambas portadas se caracteriza a aquel como mujer, al igual que en el ya citado *Beato* de Berlín (n. 42) y como corresponde a su nombre de «Muerte» (M. AUBERT, *Notre Dame de Paris*, París, 1920, lám. 44; G. DURAND, *Monographie de l'église Notre-Dame cathédrale d'Amiens*, Amiens, París, 1901, I, lám. XXXVIII, 4; A. DE LABORDE, *La Bible Moralisée illustrée conservée à Oxford, Paris en Londres*, París, 1921, IV, lám. 594). Coincidencia con Tudela sólo se da en la presencia de una segunda figura sobre el caballo, que en las versiones francesas difícilmente puede ser el Infierno, como se ha pretendido, ya que éste está ya suficientemente explícito en el contexto de las respectivas portadas. Se trata, como se ha dicho, de una víctima —*pars pro toto*, de la humanidad—, aunque quizá en su origen esté una reinterpretación del diablo que aparece documentado en la portada navarra. Es de señalar que la versión de Amiens se encuentra más cerca de la de Tudela, desde el punto de vista compositivo, lo que encaja perfectamente con su fecha, más temprana que la de la parisina. A. ERLANGER-BRANDENBURG ha demostrado, en efecto, que la soberbia Muerte de París es obra de mediados del siglo XIII (*Nouvelles remarques sur le Portail central de Notre-Dame de Paris*, «BM», CXXXII, 1974, 286-296, espec. 292-294). Su revolucionaria morfología no se entendiera sin el estudio, por parte de su autor, de algún sarcófago antoniniano de batalla (cf. B. ANDREAE, *Motivgeschichtliche Untersuchungen zu den römischen Schlachtsarkophagen*, Berlín, 1956, láms. 1-4), cuya huella puede detectarse en otros motivos antiquizantes de la misma portada (véase la representación del Orgullo y un demonio caído a los pies de San Miguel, en W. SAUERLÄNDER, *Gotische Skulptur in Frankreich*, 1140-1270, Múnich, 1970, láms. 151 y 156). Similares fuentes antiguas, todavía incluso más explícitas, revela la serie apocalíptica de la catedral de Reims (cf. P. KURMAN, *Le portail apocalyptique de Reims, à propos de son iconographie*, en *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques, III-XIII siècles*, Ginebra, 1979, 245-317, figs. 43-45). De las cuestiones que aquí se esbozan, espero tener ocasión de tratar con más detalle en el estudio al que aludo en la nota anterior.

44. He dedicado un amplio estudio a esta portada en mi tesis doctoral, *Escultura gótica en Galicia. 1200-1350*, de la que puede verse el preceptivo resumen (Santiago, 1975, pp. 7-16). Véase también A. MAYER, *The Decorated Portal of the Cathedral of Tuy*, «Apollo», II (1925), 8-12; F. B. DEKNAEL, *The Thirteenth Century Gothic Sculpture of the Cathedrals of Burgos and León*, «AB», XVII, (1935), 243-389, espec. 245-255. Para las figuras de Salomón y de la Reina de Saba, S. MORALEJO, *La reconre de Salomon et de la Reine de Saba: de la Bible de Roda aux portails gothiques*, «CSMC», XII (1981), 79-109, espec. 92-93. La de Salomón, sosteniendo en sus manos una maqueta de templo, en un *unicum* dentro de la estatuaria gótica, aunque existan paralelos en otros foros europeos. Curiosamente, ha sido la bibliografía local y nacional la que ha minimizado la significación de esta portada —caso parecido a la ya

comentada de Tudela—, vinculándola indebidamente a la estela del Pórtico de la Gloria. Una concepción historiográfica articulada en hitos espectaculares —el Pórtico de la Gloria como culminación de nuestra plástica románica y la portada Burgalesa del Sarmantal como umbral de la gótica— ha venido a crear artificialmente una «época incierta» de medio siglo entre uno y otro jalón, de la que han sido víctimas tanto la portada navarra como la gallega. Ambas rompen, en efecto, en cuanto a estilo, con toda tradición local anterior, introduciendo maneras que tienen por común punto de referencia la escultura de la catedral de Laon. En el caso de Tuy, Saint-Yved de Braine hubo de ser un jalón intermedio, y hay que contar también con aportaciones de la tradición de Sens.

45. S. y L. PRESSOUYRE, *Le Cloître de Notre-Dame-en-Vaux*, «Les monuments historiques de la France», 1978, 1-16, fig. p. 7. Sobre este conjunto véase también W. SAUERLÄNDER, *Twelfth-Century Sculpture at Châlons-sur-Marne*, *Studies in Western Art* (n. 4), 119-128; id., *Gotische Skulptur*, 94-95. Para las series de cristóforos, L. PRESSOUYRE, *La Maectatio Agni au portail des cathédrales gothiques et l'exigence contemporaine*, «BM», CXXXII (1974), 49-65; M. BEAULIEU, *Essai sur l'iconographie des statues-colones de quelques portails du premier art gothique*, «BM», CXLII (1984), 273-307, espec. 296-301.

46. Véase, en estas mismas *Actas*, la comunicación de M. MELERO MONEO (*Los textos musulmanes y la Puerta del Juicio de Tudela*), valorando también la originalidad de la portada navarra, frente a sus precedentes o paralelos franceses, en lo que respecta a la imaginaria de los castigos infernales. Sobre los indicados ciclos iconográficos laborales, realiza actualmente su tesis doctoral B. MARINO, de quien pueden consultarse *Die Fassad der Kirche von Santiago de Carrión de los Condes. Ein Beitrag zur Ikonographie der Arbeit in der mittelalterlichen Kunst*, «Medium Aevum Quotidianum», 3, (1984), 50-59; id., *Testimonios iconográficos de la acuñación de moneda en la Edad Media. Arteses, artisans et production artistique au Moyen-Age*, Rennes (en prensa).

locales, en donde antes y con mayor transparencia se acusa la aclimatación de un arte exótico. Otro tanto ocurrió en Burgos y en León, donde pervivieron fórmulas incluso más arcaicas y de menor interés documental que la reseñada en la portada navarra.⁴⁷ Buscar una impronta de originalidad castiza, en lo que a estilo propiamente se refiere, en estas primicias de nuestro Gótico, es ya más arriesgado, como tarea propicia para incurrir en la retórica tautológica de los caracteres nacionales. Desde una óptica hispana o hispanista, se tenderá a saludar como índice de aclimatación cualquier acento de «realismo» o, por el contrario, de «expresionismo», sin mayor reparo en el principio de contradicción. De parte francesa, no es raro que se conceda la intervención de mano de obra hispana para justificar cualquier incomprensión o degradación de los cánones originales, como sintoma inequívoco de provincialismo.⁴⁸ Pero quizá sea mucho conceder, pues si Tudela y Tuy son indudablemente provinciales, y mucho de provincialismo acusa también la producción más antigua de Burgos y de León, tengo la impresión de que es en las propias provincias y márgenes del Gótico francés en donde hay que buscar la mayor parte de sus puntos de referencia. Desde luego, no hubieron de ser los maestros mejor instalados en Laon, Paris, Reims o Amiens los más dispuestos a abandonar sus *chantiers* por la aventura ultrapirenaica.

Tampoco contamos, por otra parte, con datos que nos permitan precisar la capacidad de los artistas locales para reciclar su viejo oficio románico en las pautas del nuevo estilo. La portada occidental de la catedral de Tuy viene siendo considerada como obra todavía ligada en cierta medida a la tradición local, representada por el Pórtico de la Gloria compostelana, pero no he conseguido encontrar en ella rasgo o motivo alguno, como no sea su material, que certifique de su aclimatación galaica. La intervención de algún maestro formado en la órbita de Mateo, en la portada burgalesa del Sarmental, ha sido sugerida por F.B. Deknatel, también sin argumentos contundentes y quizá

bajo el apriorismo de que la introducción de un nuevo estilo ha de sorprenderse en un relevo efectivo en el seno de las tradiciones establecidas.⁴⁹ Me temo que en este caso el orden de los acontecimientos fue exactamente el inverso: es en el Pórtico del Paraíso de la catedral de Orense, en una obra que se pretendía copia, a su manera del Pórtico de la Gloria compostelana, donde se detectan los ecos quizá más tempranos del gótico burgalés (Figs. 20 y 21).⁵⁰

Una última consideración metodológica merece el papel que en la difusión de nuevas fórmulas, así como en la relación entre modelos y copias, desempeña un tercer elemento, a menudo inadecuadamente valorado a causa de su naturaleza precadera. Me refiero a la mediación ejercida por cartones o libros de modelos, implícita ya en algunas de las consideraciones anteriores, pero que exige algún comentario más específico al tratarse del Gótico, época a partir de la cual contamos con más elementos de

49. DEKNATEL, *The Thirteenth Century Gothic Sculpture*, 269, fig. 18. La figura en cuestión presenta ciertas afinidades, en cuanto a la construcción de la cabeza y rasgos faciales, con el yacente supeditado de Fernando II —Alfonso IX, en realidad—, conservado en la catedral de Santiago. Pero no acierto a ver en ella huellas claras de una formación compostelana para su autor.

50. Véase MORALEJO, *Escultura gótica en Galicia* (n. 44), 21-25. La influencia burgalesa se aprecia especialmente en la solución de la actitud sedente de los Ancianos, que rompe decididamente con las pautas ofrecidas por el modelo compostelano. Se evitan generalmente los cruzamientos de piernas y los paños, más sueltos y aplomados, configuran las partes inferiores de los personajes como bloques plásticos. El ángel que se encuentra sobre machón del lado de la Epístola, en el reverso de la fachada, es obra de un artista de filiación ya plenamente gótica, para el que no basta recurrir a meras influencias. Para la confrontación del Pórtico orensano con su modelo en Compostela, véase J.M. PITA ANDRADE, *La construcción de la Catedral de Orense*. Santiago, 1954. Obras como el Pórtico de Orense, la portada de Sasamón (en relación con la del Sarmental) o las galerías «neorrománicas» del claustro de Elna podrían muy bien haber constituido el núcleo de esta ponencia, en cuanto ejemplos más elocuentes de lo que puede entenderse por «copia» en el arte medieval. En ellos concurre el necesario distanciamiento cronológico y formal de los respectivos modelos, que los substraen plenamente a los normales efectos de tradiciones e influencias, a la vez que la evidente voluntad de evocar, de «citar» de algún modo —y no sólo imitar sus prototipos. La consideración de fenómenos de este tipo es ocasión inmejorable para reflexionar sobre el ambiguo concepto de estilo —estilo como «voluntad» y estilo como «condición»—, a través de las traiciones involuntarias al modelo, que nuestra perspectiva histórica nos permite discernir y que pasarán en cambio desapercibidas a sus protagonistas. Ejemplar y desconcertante en este sentido es el caso de la cubierta de los Evangelios de la Sainte-Chapelle, objeto de un reciente y aventurado trabajo de H. SWARZENSKI, a quien hemos visto particularmente interesado en el problema de las copias medievales (cf. n.4): una copia en plata nielada de una miniatura otomana, realizada supuestamente en 1379, arroja como resultado una apariencia de trabajo mosano del 1200, que podría ser en realidad, según el autor mencionado, un pastiche historicista moderno (*The Niello Cover of the Gospelbook of the Sainte-Chapelle and the Limits of Stylistic Criticism and Interpretation of Literary Sources*. «Gesta», XX (1981), 207-212; cf. sin embargo el catálogo de la exposición *Les Fastes du Gothique*, Paris, 1981, 252-255, n.º 205, donde se califica la hipótesis de SWARZENSKI de «pur exercice de style», restituyéndole a la pieza su atribución tradicional). En la discusión de los mencionados paralelos hispanos de esta compleja alquimia de los estilos, a través de sus reencarnaciones históricas, pudo haberse centrado esta reflexión sobre originales y copias, pero con ello nos habríamos alejado del otro parámetro de la ponencia: las relaciones entre España y Francia.

47. Pienso, particularmente, en el timpano de la portada del Sarmental y en sus relieves en León y en Sasamón (véase DEKNATEL, *The Thirteenth Century Gothic Sculpture*, 255-259). Aunque la asociación de los Evangelistas como escribas a un Cristo en Majestad se encuentra ya en el Pórtico de la Gloria —donde no es menos anómala que en el del Sarmental—, en la catedral burgalesa parece haberse recurrido a una tradición marginal francesa para la formulación del mismo tema (véase también S. MORALEJO, *Le Porche de la Gloire de la cathédrale de Compostelle. Problèmes de sources et d'interprétation*, «CSMC», XVI (1985), en prensa). La contribución local se reduciría, pues, a la idea del programa, y la de los artistas no se habría limitado a prestarle un nuevo ropaje estilístico: en su propio repertorio de origen contarian con modelos con que satisfacer la conservadora propuesta que se le hacía.

48. Valga como ejemplo la más reciente síntesis dedicada al tema: A. ERLANDE BRANDENBURG, *L'art gothique*, Paris, 1983, 48 y 77-78 (para la introducción de la escultura gótica en España). Pretender que un conjunto escultórico como el de Burgos pudo ser labrado por «artistes d'origine locale que connaissent, défecement ou par des dessins, les portails du Nord», no me parece compatible con la calificación de «maladroite» para su obra. Para haber sido hecha según él de simple vista o por correspondencia, no está nada mal. Menos mal que a la mediocridad de Burgos, sucede, en Tora (sic) en Ciudad Rodrigo, un arte de «aspect plus sec mais aussi plus vigoureux» (!). Una panorámica más ponderada y mejor informada nos brinda JULLIAN, *La sculpture gothique*, Paris, 1965.

juicio al respecto. Es posible que en algún caso se haya sobrevalorado su intervención, fiando más de lo debido en lo que un papel o pergamino pueden transmitir; pero con más frecuencia se los olvida, como cuando se presenta la relación entre presuntos modelos y copias en términos en exceso lineales y directos, implicando ingenuamente la presencia física del imitador ante su fuente o su relación incluso discipular con el autor del supuesto original. Ello equivaldría, en el campo de la historia literaria, a suponer ligados por estrechos vínculos de formación a cuantos escritores y escribanos se nutrieron de los mismos formularios retóricos o diplomáticos, de los mismos repertorios de *topoi*, pues no otra cosa fueron nuestros libros de modelos.

Aunque tales recursos no fueron ignorados por el artista románico, su mayor desarrollo y difusión coinciden, y no por casualidad, con el curso del arte gótico. La mayor normalización y constancia —monotonía, también— que se observa en la iconografía gótica, y la mayor y más generalizada disciplina artesanal, sin diferencias tan acusadas entre «maestro» y «taller» como en el Románico, reflejan sin duda la acción de tales expedientes, que someten el oficio artístico a pautas similares a las que por entonces conformaron el saber y las instituciones escolásticas. El ingenuo orgullo con que un Villard de Honecourt hace gala de los secretos de un oficio nada esotérico, su apelación a «li ars de jometric», parece revelar la reacción todavía neófito contra una formación en exceso empírica como la románica —basada en la copia pura y simple tal como antes se la definió—, oponiéndole el recurso al método, al sistema.⁵¹

El papel de los repertorios y similares recursos escolásticos hubo de ser pues decisivo tanto en el aspecto cuantitativo —por la difusión que proporcionaron para una imaginaria y un estilo en principio «regionales»— como en el cualitativo, por el nuevo tipo de oficio, de artista y de obra que contribuyeron a conformar. No se entendería del todo su desarrollo, en lo que concierne al dibujo arquitectónico, sin el impulso de la «architecture dessinée» que fue la del Gótico radiante; pero tampoco hubiera sido ésta posible sin el previo campo de experimentación, de utopía gráfica, que le proporcionaron álbunes como el de Villard de Honecourt.⁵² En lo que respecta a las artes figurativas, es en monumentos secundarios o marginales donde mejor se sorprende la acción de estos formularios, por la extremada literalidad con que a ellos se recurre, hasta los límites de la aberración iconográfica o estilística. Lo comprobaremos en uno y otro aspecto.

En la prolija y discutida imaginaria del artesonado de la catedral de Teruel, se cuentan numerosos motivos coincidentes con los repertorios en el álbum de Villard de Honecourt, ya sea en cuanto a tema o incluso en cuanto a fórmula específica.⁵³ No voy a pretender, por supuesto,

que el álbum del arquitecto picardo haya sido utilizado o conocido por los pintores turolenses, pero sí que algún repertorio del mismo tipo y hasta de una tradición estilística afín pudo estar a su alcance. Ello ha de ser tenido muy en cuenta a la hora de intentar una interpretación iconográfica del conjunto. Trabajando a partir de un formulario de imágenes dadas, muy poco habrán tenido que añadir nuestros artistas de su imaginación o experiencia. Tengo incluso la impresión de que el formulario los desbordó; que sin mayor discernimiento ni control procedieron a copiar o interpretar todo o casi todo lo que allí encontraron —todo cuanto sabían hacer, también— y, adonde el formulario figurativo no alcanzaba, se llegó multiplicando los paneles decorativos de relleno.

Un álbum como el de Villard de Honecourt no es, por supuesto, un programa iconográfico ni tampoco un repertorio exhaustivo y sistemático para cuantos temas pudieran proponerse a un artista de la época. Aunque algún indicio de orden se aprecia en esta colección de dibujos, su constitución parece fruto de un acarreo arbitrario de experiencias, de apuntes tomados a partir de obras concretas —o de otros apuntes y formularios—, con una particular complacencia en «trucos» de oficio o ejercicios escolares, como son un caballo y un león vistos de frente —proeza que reitera con fruición el arte del 1200 y que todavía alcanza reflejo en Teruel—. No parece por tanto posible que de la adhesión a una fuente de este tipo, por amplia que fuera en su alcance, pudiera resultar una idea programática coherente para el conjunto turolense. En una primera aproximación, lo que allí se constata es la pura inercia y rutina de un repertorio que se constituye a sí mismo en tema, en programa. En lugar de un discurso trabado, los pintores de Teruel nos han dejado la reproducción de un vocabulario o, todo lo más, de los paradigmas de su gramática figurativa. Ante este inmenso corpus de imágenes, no es totalmente inadecuada la evocación de las sumas y enciclopedias que compendiarían el saber de la época gótica. Pero, como nos recuerda J. Yarza, los códici-

QUE, A. NOVELLA, S. SEBASTIAN y J. YARZA, y la reproducción exhaustiva del conjunto; a ella haré referencia citando la página en que se encuentran los motivos a comparar con los del Álbum de Villard. En cuanto a éstos, las referencias se ajustarán al orden que presentan en el original, del que se hacen eco las ediciones existentes (cf. n. 51). Como coincidencias que suponen una cierta comunidad de tradición formularia, pueden señalarse las siguientes: león visto de frente (Villard, 48; Teruel, 122); caballo visto de frente (V., 46; T., 117); luchadores (V., 28, 37; T., 50); guerrero a caballo, lanza en ristre (V., 37; T., 67, 72, 75, 163); monarca sedente (V., 25, 49; T., 49, 131, 153, 158); jugador con vihuela y juglaresa con crotalos (V., 51; T., 112, 114, 117) y un ave en la mano (T., 150); juglaresa contorsionista (V., 2; T., 97, 156). Aparte de estas, hay que señalar otras concordancias puramente temáticas y más genéricas. Tanto en Teruel como en el Álbum de Villard nos encontramos con gladiadores o cazadores luchando con leones, un caballero con azor, Crucifixión, Descendimiento e imágenes de Cristo de pie, bendiciendo y sedente. Ninguna de las comparaciones propuestas ha de ser entendida en términos de derivación estilística, y tampoco pretiendo que signifique mucho ninguna de ellas, tomada aisladamente. Es una cierta concordancia global en ciclos temáticos que muy poco tienen que ver entre sí, y sin tal disparidad, fragmentación y falta de jerarquía temática no tiene nada de extraño en un *cartel* de artista, su concurrencia en una obra acabada me parece muy significativa.

51. Véase R. HAHNLOSER, *Villard de Honecourt*, Viena, 1935 (2ª ed. Graz, 1972); T. BOWIE, *The Sketchbook of Villard de Honecourt*, Bloomington-Londres, 1959.

52. Cf. R. BRANNER, *Villard de Honecourt. Reims and the Origin of Gothic Architectural Drawing*, «Gazette des Beaux-Arts», LXI (1963), 129-146; R. RECHT, *Sur le dessin d'architecture gothique. Etudes d'art médiéval offertes à Louis Grodecki*, Paris, 1981, 233-243.

53. Para el artesonado, remito a la obra colectiva *El artesonado de la Catedral de Teruel*, Zaragoza, 1981, con contribuciones de E. RABANE-

ces misceláneos fueron una manifestación no menos legítima de la mentalidad y de la práctica medievales.⁵⁴

Con lo dicho, no es mi intención demostrar que el conjunto turolesno carezca de todo sentido y se limite a mera decoración. Esa drástica alternativa en que a menudo se contraponen, sin matices, el puro ornato y la iconografía —entendida ésta como programa necesariamente traducible a términos lógicos e ideológicos—, deja desasistida la amplia tierra de nadie de la imagen, en sus valores más irreductibles, que es también la de la imaginación. Aunque no se le configura como un programa rigurosamente coherente, el artesanado de Tuel no dejaba por ello de hablar a sus contemporáneos de realidades y de imaginaciones que para ellos tenían un sentido, fuera en forma, más que de discurso, de rumor. De Historia sagrada, de vicios y virtudes, de los trabajos y los días, de los ocios, de la caballería y del amor, de cuentos y fábulas, se habla allí, y es incluso posible discernir en el conjunto, entre incongruencias y anacolutos, ciertos segmentos de significación, como frases hechas, según han puesto de manifiesto Yzarza y otros autores.⁵⁵

A este respecto, y por no quedar de sospechoso de lesa iconografía, llamaré la atención sobre un nuevo episodio que hay que añadir a los ya conocidos del *Roman de Renart*. En una de las tablas de la tercera sección de la izquierda, se figura sin duda a Renart, vistiendo el amplio ropón de «físico» y sosteniendo con gesto docto y reverencial, como corresponde a la regia calidad del objeto, el orinal del rey Nobles, a quien puede reconocerse en el león coronado, con gesto más doliente que fiero, figurado en la segunda sección de la derecha.⁵⁶ Esta versión turolesna de Renart como médico no parece tener paralelo o precedente conocido en Francia, con lo que sirve de paso como un testimonio más de la importancia de las manifes-

taciones artísticas provinciales para la documentación de modelos y tradiciones perdidas.

Los formularios pueden llegar, pues, a crear iconografía, a dictar programas, y no sólo a difundirla. En medios también provinciales, los formularios, entendidos con la misma pedestre literalidad, llegan igualmente a crear un estilo.

Ilustración al respecto nos la ofrece la producción de un taller de escultura activo, principalmente, en Orense y Santiago desde el 1300, en fechas que todavía marcan para Galicia la aclimatación del estilo gótico.⁵⁷ En la rigida geometrización a que se ajusta su morfología, sea querido ver síntomas del atavismo románico que por sistema se atribuye a toda la plástica gallega medieval, cuando, en realidad, tal rasgo parece responder a una firme adhesión a los principios góticos de la «matere de por-taitre», tal como se reflejan en el álbum de Villard de Honnecourt (Figs. 23 y 24). Al método de dibujo del arquitecto picardo remite, en efecto, esa estricta reducción de la forma figurativa a un sistema de triangulaciones, del que tanto puede resultar la estructura monumental de un timpano o de un sepulcro como el contorno del más mínimo pliegue o motivo ornamental. La diferencia está, por supuesto, en los resultados. Lo que para Villard no era más que un recurso regulador del trazado, un andamiaje para la construcción de la forma, se erige, en manos de nuestros escultores, en forma por sí mismo; el método se hace estilo.

Si en lugar del álbum de Villard de Honnecourt dispusiéramos del de algún maestro del llamado «cubismo gótico» —pienso, particularmente, en la portada Sur de Saint-Denis, de cuya tradición derivará, por mediación del claustro de la catedral de Burgos, el arte de nuestros escultores—,⁵⁸ resultaría todavía más evidente lo que aquí se argumenta. En el arte de Villard, la geometría es sólo un recurso regulador de la forma interna de las figuras, de su estructura, que luego él sabe arropar con el jugoso grafismo del *Muldenfaltentstil*. En la posterior evolución

54. J. YARZA, *En torno a las pinturas de la techumbre de la catedral de Tuel*, en *Actas del I Simposio Internacional del mudéjarismo*, Madrid - Tuel, 1981, 41-56, id., *Problemas iconográficos de la techumbre de la catedral de Tuel*, en *El artesanado* (n. 53), 29-43.

55. *Ibid.* Véanse también los otros estudios incluidos en *El artesanado*, y G. BARBE COQUELIN DE LISLE, *La charpente mudéjare comme support d'une vision de l'Univers: la représentation du pouvoir royal et de la noblesse dans le plafond de la cathédrale de Tuel*, *Actas del I Simposio Internacional de mudéjarismo*, Tuel, 1982, 139-148; S. SEBASTIAN LÓPEZ, *El artesanado de la catedral de Tuel como «Imago Mundi»*, *Ibid.*, 149-156.

56. Para la identificación de la figura de Renart parece indicarlo concluyente el extremo de su ancha cola, que asoma bajo el ropón, y que en apariencia forma parte del borde de éste (*El artesanado*, 68). En el presunto Nobles, se notarán sus sombrías ojeras y la mueca crispada que componen sus cejas y boca, recursos tan elementales como efectivos para caracterizar al paciente de Renart (*Ibid.*, 122). El episodio en cuestión pertenece a la *branche X del Roman*, vv. 18613-18724 de la edición de M. ROQUES, *Le Roman de Renart, Branches X-XI*, París, 1958. No tengo noticia de ilustraciones que proponen un paralelo exacto para las tablas turolesnas. Las que estudia y reproduce K. VARTY, presentan a Renart de pie, sin ropaje, portando el orinal (*Reynard the Fox and the Smithfield Decretals*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» XXVI (1963), 213-225, fig. 38 g; id., *Reynard the Fox. A Study of the Fox in the Medieval English Art*, Leicester, 1967, 68-75, figs. 37 y 98). Existen sin embargo representaciones de simios como médicos, sin soporte literario al parecer, en las que al animal aparece investido con una especie de esclavina (VARTY, *Reynard the Fox*, figs. 89, 90 y 112) o bien con un ropón o toga como el del ejemplo turolesno, en que falte el imprescindible orinal (L. MAETTELINCK, *Le genre satirique dans la*

peinture flamande, «Mémoires couronnées et autres mémoires publiées par l'Académie des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique», LXII, (1902-1903), 69, fig. 57: motivo marginal de un salterio del siglo XIII, en la Biblioteca de Douai). Para otros temas del ciclo de Renart, en la techumbre misma de Tuel, y en la del claustro de Silos, P. J. LAVADO PARADINAS, *Acercas de algunos temas iconográficos medievales: el «Roman de Renard» y el «Libro de los gatos» en España*, «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», LXXII (1979), 531-567.

57. MORALEJO, *Escultura gótica en Galicia* (n. 44), 28-35. En la producción de este taller o en su tradición se inscriben la escultura de la «Clausura nova» de la catedral de Orense, varios sepulcros de prelados en la misma catedral, el del abad Fagildo en Antelares, el timpano de San Félix de Solovio —en Compostela como el anterior— y la imagen de Nuestra Señora de los Ojos Grandes, en la catedral de Lugo, entre otras abundantes muestras menores repartidas por las diócesis de Compostela, Orense y Tuy. Sobre algunas de las piezas citadas —todas ellas, de escasa bibliografía (véase A. DURAN SANPERE y J. AINAUD DE LASARTE, *Escultura gótica*, («Ars Hispaniae», VIII) Madrid, 1956, 80 ss., fig. 68; J. M. CAAMAÑO MARTÍNEZ, *Seis timpanos compostelanos de la Adoración de los Reyes*, «Archivo Español de Arte», XXXI (1958), 331-338.

58. Para la portada Sur de Saint-Denis, SAUERLÄNDER, *Gotische Skulptur*, 152, lám. 183; J. FORMIGUE, *L'abbaye royale de Saint-Denis*, París, 1960, 114-119. Para la escultura del claustro de la Catedral de Burgos, DEKNATEL, *The Thirteenth Century Gothic Sculpture*, 298-322.

de la plástica gótica, tales recursos llegarán a informar el contorno mismo de las figuras y, muy especialmente, la configuración de los plegados, tal como se comprueba, hasta extremos de patología estilística, en los ejemplos gallegos comentados. Con ellos se confirma que en la «matere de portraiture» del arquitecto picardo no hay que buscar otras implicaciones que las que le reconoció, con su sano positivismo, Viollet-le-Duc: las de una propedéutica elemental del diseño, «por legierment ovrer», según testimonio del propio álbum. Ante una demanda artística

excesiva y teniendo que recurrir incluso a los artesanos menos dotados, se trataba de garantizar en éstos un mínimo de corrección formal por medio de recetas simples, de fácil asimilación, práctica y memorización.⁵⁹ En la configuración decorativa —casi inevitable cuando de geometría se trata— de algunos de los esquemas de Villard, no ha de verse tanto una supervivencia de la estilística ornamental románica como un recurso mnemotécnico, al igual que el ornamento de la rima garantiza la memorización de un proverbio.

Serafín Moralejo
(Universidad de Santiago de Compostela)

Fig. 4. «L'Église de Saint-Étienne de la ville de Compostelle», in Viollet-le-Duc, *Le Livre du voyageur dans les églises de France*, Paris, 1852, p. 100. Reproducción de la edición de 1978, editada por la Universidad de Compostela.

Fig. 5. «L'Église de Saint-Étienne de la ville de Compostelle», in Viollet-le-Duc, *Le Livre du voyageur dans les églises de France*, Paris, 1852, p. 100.

Fig. 6. «L'Église de Saint-Étienne de la ville de Compostelle», in Viollet-le-Duc, *Le Livre du voyageur dans les églises de France*, Paris, 1852, p. 100.

quizá con una confianza excesiva en el desarrollo endógeno de los talleres anteriores.

59. M. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*. Paris, s. a., VIII, s. v., «Sculpture», 265 ss.

Siglas utilizadas: AB: *The Art Bulletin*; BM: *Bulletin Monumental*; CSMC: *Les Cahiers de Saint-Michel de Cusa*.



Fig. 1. Angeles tubicinantes. Arriba: Catedral de Santiago, Portada de las Platerías. Abajo: Sainte-Foy de Conques. Timpano.



Fig. 2. Saint-Gaudens. El Pecado Original.



Fig. 3. San Martín de Frómista. El Pecado Original.



Fig. 4. (izquierda) Loarre. Capitel de la arquería absidal. Su estructura y el tipo de leones son de tradición jaquesa, pero el personaje denuncia una mano tolosana, en la tradición de Gilduino.

Fig. 5. (abajo) Jaca. Iglesia de Santiago. Capitel procedente del claustro de la Catedral (Foto Guitián).

Fig. 6. (arriba) Jaca. Iglesia de Santiago. Capitel procedente del claustro de la Catedral.





Fig. 7. (arriba, izquierda) Catedral de Santiago. Portada de las Platerías. David.

Fig. 8. (abajo) Saint-Sernin de Toulouse. Puerta de Miègeville. David.

Fig. 9. (arriba, derecha) Saint-Sernin de Toulouse. Puerta de Miègeville. Santiago.



Fig. 10. (arriba, izquierda) Catedral de Santiago. Portada de las Platerías. Santiago.



Fig. 11. (arriba, derecha) Saint-Sernin de Toulouse. Puerta de Miègeville. La Ascensión.



Fig. 12. (abajo) San Isidoro de León. Puerta del Perdón. La Ascensión.



Fig. 13. Saint-Sernin de Toulouse. Puerta de Miègeville. Simón el Mago.



Fig. 14. Londres, British Museum. Detalle de una hoja de diptico en marfil, con la apoteosis de un emperador. Ca. 450.



Fig. 15. Girona. Sant Pere de Galligans. Capitel con escena de martirio, atribuido al «maestro de Cabestany». Ca. 1130-1140.



Fig. 16. (izquierda) Girona. San Félix. Detalle del sarcófago con *Christus Victor*. Ca. 310. Compárese el tratamiento de paños con el de los personajes de la Fig. 15.

Fig. 17. (arriba) Catedral de Tudeia. Portada del Juicio. El Cuarto Jinete del Apocalipsis. Ca. 1215.



Fig. 18. Notre-Dame de Paris. Portada del Juicio, El Cuarto Jineie del Apocalipsis. Ca. 1240-1250.



Fig. 20. Catedral de Burgos. Portada del Sarmental. Detalle con el Anciano —segundo por la izquierda— atribuido por Deknatel a un maestro de formación compostelana.



Fig. 19. Catedral de Tui. Portada occidental. Simeón, la Reina de Saba y Salomón. Ca. 1225 (Foto MAS).



Fig. 21. Catedral de Orense. Pórtico del Paraíso. Ancianos apocalípticos que revelan influencias de la escultura burgalesa (cf. Fig. 20). Ca. 1240.



Fig. 22. (izquierda) Catedral de Orense. Sepulcro o cenotafio episcopal de la capilla mayor. *Ca.* 1315 (Foto MAS).

Fig. 23. (arriba) Detalles del Album de Villard de Honnecourt.

Coloquio sobre la ponencia de Serafín Moralejo

ESPAÑOL, Francesca. Yo querría plantear dos cuestiones. En primer lugar ¿hasta qué punto los caracteres estilísticos, que desde luego pueden utilizarse como medio de datación, son definitivos o bien fiables en los ejemplos que se ha presentado? Porque, desde este punto de vista yo tengo en algunas ocasiones dudas ya que es evidente que en la génesis de un artista confluyen distintas tradiciones. Podríamos citar el caso, por ejemplo, de dos señores que trabajan en Taüll con escasos años de diferencia, que parten de dos planteamientos absolutamente distintos y entonces: ¿hasta qué punto el hecho de encontrarnos una escultura más plana, o bien otra que responda más a la tradición clásica podría servir?

MORALEJO, Serafín. Esto es un problema evidentemente pero, en este caso, se da por supuesto una comunidad de tradición, cosa que no ocurre en el caso tan exacto de Taüll. Es decir, que hay un estilo de la puerta de Miégeville, excluyendo los dos capiteles que son de un compañero de Guilduino, y según Lyman reaprovechados, pero que todo lo demás tiene un estilo, un estilo puerta de Miégeville. Como sabemos que las cosas planas se dan hacia mil noventa y tantos en Toulouse y en Moissac, puede suponerse entonces que las cosas más planas, más parecidas a los relieves de Guilduino y a Moissac, es lo más antiguo. Como en este caso, además, el modillón está allá arriba y el dintel está abajo; va todo bastante bien. Yo no soy nada amigo de utilizar este término de: una cosa muy plana, una de mucho bulto. Así en abstracto es falso. Ahora, metidos dentro de una tradición concreta y con la impresión de que la tendencia general entonces llevaba a conferir más bulto... y no sólo es el bulto, es el canon, es la rigidez, es la torpeza, en fin, mil cosas.

ESPAÑOL, Francesca. Una segunda cuestión, al res-

pecto de un comentario sobre lo que son talleres y lo que son maestros. Yo, estaría quizás más de acuerdo en definir maestros y talleres, pero desglosando personalidades. Es decir, de entrada, cuando se dice «maestro», si se separa el maestro de lo que es propiamente taller de este maestro, me parece muy bien. Lo que ocurre es que quizás el término en muchas ocasiones se ha utilizado para definir un amplio espectro de cosas que, en ocasiones, no tienen mucho que ver entre sí y en este sentido sería tan inexacto decir maestro como decir taller, porque no define ni lo uno ni lo otro.

MORALEJO, Serafín. Yo, es que tampoco veo que tenga que haber una oposición conceptual entre una cosa y otra. Yo creo que hubo lo uno y lo otro; y opino que en lo que llamamos taller es a veces más prudente llamar taller. En talleres góticos ya bien montados, a lo mejor pues es posible distinguir las manos de discípulos, ¿no? Lo que pasa es que a mí me parece, que estos abusos del término se dan; se le llama maestro a lo que son tradiciones totalmente diferentes. No es que sean ya dos maestros diferentes, es que no tienen nada que ver; son de países diferentes, de generaciones diferentes. Eso es a lo que yo voy, a una mayor precisión de los términos.

ESPAÑOL, Francesca. En ese punto también estaría de acuerdo. Lo que pasa es que cuando se utiliza «maestro de...» también hay que distinguir y a veces creo que también se ha incurrido en el error de mezclar muchas cosas ¿no?

MORALEJO, Serafín. No, eso es indudable, en errores incurrimos siempre. Es decir, sabe Dios la cantidad de errores, (aparte de los que conocemos ahora) que, con el futuro, se sabrán que he dicho hoy yo aquí ¿no? Algo quedará, espero.

MATEU, M^{ra} Dolores. Quería felicitar al Doctor Moralejo por su exposición. Estoy de conservadora de manuscritos en el Archivo de la Corona de Aragón y de profesora de Paleografía y Diplomática en la Universidad de Barcelona. Mi pregunta es la siguiente: ha citado perfectamente modelos de imitación, de escultura a escultura. Pero, como fuente de primera mano, como copia, en cuanto a las categorías, a la jerarquía que ha establecido entre copia, imitación, secuencia, tradición, influencia, todos sabemos que los manuscritos son una fuente de primera mano para la inspiración del artista. Entonces, en el caso concreto, por ejemplo, de las invocaciones diplomáticas, en las invocaciones monogramáticas, en la primera parte del texto, hay siempre una simbología que es, por ejemplo, el crismón trinitario con la α y la ω . Bien, este crismón que se reproduce en los timpanos de las iglesias románicas; o la ciudad medieval, por ejemplo, que se reproduce en lo alto de los arcos lobulados de las miniaturas del *Liber Feudorum Maior*; todas las leyendas hagiográficas y las representaciones de las miniaturas de los manuscritos que inspiran después a los artistas. Entonces yo te pregunto: ¿La relación de manuscrito, y después como fuente, es una relación de copia, imitación, secuencia, tradición, influencia...? ¿Cómo consideras tú que el artista utiliza esta fuente de la miniatura en la que utiliza, o se inspira, o copia. Estoy preparando ahora un trabajo sobre la miniatura del *Liber Feudorum Maior*, que, según mi opinión, copiaría, o se inspira en un manuscrito que tiene la misma disposición (con el arco trilobulado y la ciudad arquetípica medieval). Si el *Liber Feudorum* es de 1162, el posible modelo anterior es de 1050, de la escuela francesa. Entonces, esta relación de manuscrito-pintura, manuscrito-escultura, manuscrito-arquitectura, ¿cómo la consideras tú? No sé si me he explicado.

MORALEJO, Serafín. Yo creo que no se puede dar una solución única. Hay de todo; que una Biblia catalana, fuera o no la de Ripoll, ha tenido algo que ver en la fachada de Ripoll es evidente, es un caso claro de copia. Ahora, cuando es de manuscritos, lo primero que hay que ver es si existe lo que se llama tradición de ilustración. Hay una manera de ilustrar el salterio, entonces quien quiera estudiarlo tiene que ver muchos salterios y saber que había diferentes maneras, diversos sistemas. El *Liber Feudorum* es un tipo de manuscrito, en Santiago tenemos el *Tumbo A*. Yo no sé que haya equivalentes, o por lo menos este tipo de cartularios con registros no abundan fuera de España. Aquí, en cambio, tenemos el *Liber Testamentorum*, el *Libro de las Estampas* de León, el *Tumbo A*, y el *Liber Feudorum*. Y por lo que conocemos, no parece que haya una tradición así de cómo se ilustra un libro de estos, ¿o sí?

AINAUD, Juan. Yo creo que nos encontramos ante uno de estos infinitos problemas debido a la dificultad de las pérdidas. Es decir, creo que es difícilísimo poder juzgar y poder generalizar sobre la base de lo poco que conocemos de lo poco que queda de lo mucho que hubo. Yo creo que ésta es una de las mayores dificultades, porque de hecho, por ejemplo; si no hubiera ido a parar a la Spanish Society el *Tumbo de San Martín de Valdeiglesias*, nadie pensaría absolutamente que pudo tener un cartulario con una cabecera de un interés histórico extraordinario. De modo que claro, es muy posible imaginar, por ejemplo, el cartulario que se llamaba el *Libre Vert* de Ripoll. Tenemos copias

de alguno de los documentos, sabemos que fue compilado en 1147, pero ¿qué ilustraciones podía tener? Como realmente la gente que lo ha utilizado, hasta su pérdida, solamente se ha interesado por la parte textual, pues realmente no lo sabemos. Entonces es muy difícil, creo yo, poder hacer afirmaciones categóricas en este sentido. En cambio creo que en la segunda parte de la ponencia, se apunta un tema que quizás en España ha sido poco trabajado y que creo podría aportar novedades importantes. No es exactamente, como decía la Doctora Mateu, el problema clásico de la utilización del libro miniado, sino el de las muestras. Es decir, lo que los inventarios de los pintores catalanes góticos llamaban cajón con «mostres», (con un muestrario, con una serie de elementos de dibujo). Evidentemente es una pena que no conservemos ejemplares conocidos en España, pero debieron existir, no solamente para el arte mayor, sino para el arte menor. Y digo esto porque, por ejemplo, hay un caso, creo yo claro en la calle Montcada. En el palacio Aguilar, la viguería está decorada con unos elementos repetitivos. A lo largo de una viguería se ve perfectamente como el tema se va repitiendo por grupos de seis dibujos, creo, pero el pintor los utiliza combinando la policromía. Por ejemplo, hay unos con unas letras árabes que primero están en amarillo sobre un fondo que ahora es negro, pero que debía ser azul. Luego, seis frases después, estas mismas letras se repiten, pero aparecen en rojo sobre fondo amarillo. Y esto pasa con los seis elementos del grupo. Yo creo que esto es una prueba clara del uso de estos libros de muestras, y de que incluso se recurre a ellos en el arte puramente ornamental y repetitivo. En este caso, evidentemente, no se trata de la copia de un manuscrito, sino del uso, artesano si se quiere, de un librito que tenía el pintor y del cual iba sacando el dibujo. Pero agregándole esa condición a la que el Doctor Moralejo ha hecho alusión: la variedad. Y ésta se daba en este caso, a partir no tanto del dibujo, sino de la policromía. Conjugando pues repetición de modelo con variación de policromía, se obtenía un resultado mucho más rico. Éste es un capítulo que no corresponde exactamente al del libro miniado a que hacía referencia la Doctora Mateu, pero creo que precisamente esta parte, todavía un poco sumergida, por decirlo con un término actual, de la ponencia del Doctor Moralejo, añade interés a lo sugestivo de la parte que ha tenido tiempo para exponer. Gracias.

MORALEJO, Serafín. Agradezco lo que ha dicho el Sr. Ainaud en relación a estos libros de modelos. Si el Románico en sus comienzos es el empirismo puro del copiar, como el niño que copia un cromó, el Gótico supone la aparición de una enseñanza no ya empírica, sino metódica, donde ya hay repertorios (Villard D'Honnencourt). Entonces la noción de copia pierde ya vigencia.

YARZA, Joaquín. Quería hacer dos preguntas a Moralejo. Una de ellas: dentro de esta consideración de que efectivamente no hay copia en el sentido clásico durante la Edad Media, ¿Cómo se calificaría este tipo de producción un poco industrializado que supusieron, por ejemplo, casos como los de los capiteles roselloneses de mármol, por un lado, los alabastros ingleses góticos, de Nottingham, Londres, por otro, y las vírgenes de Malinas? Se trata en todos los casos de productos relativamente industrializados y con variantes, a veces, incluso estilísticas o de estilo, pero otras a través de un modelo repetido muchas veces. Y la otra pregunta se refiere a algo que no dijo, pero

que está escrito en la ponencia respecto a la presencia de Renard en la techumbre de la catedral de Teruel. Yo, en una publicación ya antigua, había hecho una atribución bastante absurda, una identificación con San Cristóbal, precisamente porque estaba considerado como cinocéfalos, pero sin estar muy convencido del asunto, por lo tanto me parece mucho más convincente la identificación que ahora haces. Pero, de todas maneras, aparte de lo que dices allí, la aproximación a un modelo, pareces no señalarla, en todo caso dentro del texto, porque he visto muchas imágenes de Renard, pero no exactamente ésta.

MORALEJO, Serafin. Empiezo por Renard. Yo creo que es Renard, y lo podría demostrar con más amplitud. En mi ponencia lo que digo es que el artesonado de Teruel no tiene programa iconográfico, es inútil buscar qué sentido tiene todo aquello como conjunto, porque es la presión del repertorio. Es un álbum como el de Villard D'Honnencourt el que tenía esta gente, y copiaron íntegramente lo que había en él, por lo mismo copiaron de todo: los meses del año, un pequeño ciclo de Pasión, gente que lucha, todo. Hay además unas coincidencias muy notables con el álbum de Villard y tú ya señalaste alguna. Para curarme en salud, porque en las discusiones entre formalismo e iconografismo siempre hay posturas irreductibles para las que, o todo tiene sentido o es pura decoración, como se dice muchas veces. Por ello, insisto, para curarme en salud, aunque puede no haber programa unitario, el artesonado de Teruel no deja de hablar a la gente de cosas

reales son cosas curiosas, no es puro ornamento. Lo de Renard es otro tema más, otra secuencia más que añadir al ciclo de lo que ya se conocía de Renard estudiado recientemente Lavado, y supone prolongar entonces otra secuencia en el artesonado. Ahora bien, lo que yo no creo es que se pueda decir: ¿Y qué relación tiene Renard con los meses del año y con los blasones?. Eso hay que dejarlo, incluso me temo que alguno de estos pintores ni sabía muy bien lo que pintaba. Yo lo comparo a un señor al que le dan una gramática para que se prepare un discurso y en vez de hacer un discurso trabado, coge y copia la gramática entera y pone Amo, amas, ama...; es así. Es un repertorio de paradigmas lo de Teruel. Respecto a la otra cuestión, yo no creo que eso se oponga a lo que he dicho y que he intentado matizar, es decir que los alabastros de Nottingham o los escultores del Rosellón desdigan lo que he dicho. Son casos particulares, pero no tiene nada que ver con la copia antigua, porque en el caso del Rosellón, es que no hay el original, todo es copia. Eso se llama industrialización. El paradigma es mental, o existe un pergamino, o una escultura en Toulouse, que uno que viajó vió y a partir de ahí se reproduce una y otra vez el tema, pero el hecho en sí no es copia. Es que yo no digo que no haya copia porque no imiten; no la hay porque no es lo que entendemos por una copia de Rubens, de Policeto. Y creo que lo de Nottingham es lo mismo, como la *dinanderie* y todo esto. Entrarían dentro de un capítulo de una estandarización, que es otro fenómeno, para mí a matizar, diferente de la copia.



