

Ortodoxia y Heterodoxia en el estudio de la Escultura Románica Española: Estado de la cuestión

Elizabeth Valdez del Alamo
Department of Fine Arts
Montclair State University, New Jersey

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vols. IX-X, 1997-1998

RESUMEN

Revisión de la investigación sobre la escultura románica española de hacia 1070-1200. Los problemas metodológicos analizados incluyen la definición de "románico", las fuentes locales e importadas para la escultura arquitectónica de la Península Ibérica, el impacto del patronazgo y de la peregrinación a Santiago de Compostela, la disyunción entre documentos y monumentos, y las cronologías dispares de los monumentos más significativos de la Península. Los edificios examinados incluyen León, Jaca, Frómista, Compostela, Silos, Pamplona, San Juan de la Peña y Zaragoza. Igualmente se han tenido en cuenta estudios iconográficos y métodos adecuados a las especiales circunstancias de la España medieval.

SUMMARY

A review of the scholarship of Spanish Romanesque sculpture ca. 1070-1200. Methodological problems covered include the definition of "Romanesque", the local and imported sources for architectural sculpture in the Iberian Peninsula, the impact of patronage and of the pilgrimage to Santiago de Compostela, the disjunction of documents and monuments, and the widely varying chronologies for the Peninsula's most significant sites. Monuments discussed include León, Jaca, Frómista, Compostela, Silos, Soria, Pamplona, San Juan de la Peña, and Zaragoza. Iconographic studies and methods appropriate for the special circumstances of medieval Spain are also considered.

De polémica apasionada se ha tildado siempre la discusión del lugar que ocupa la escultura románica española dentro del contexto internacional. En efecto, el propio estudio de la escultura románica nació con un defecto congénito: el insistir en que el arte que llamamos románico pudiera tener un solo lugar de origen, lo mismo que podemos seguir las huellas del arte gótico en la formidable personalidad del abad Suger y su querido monasterio de Saint-Denis¹. Este único lugar de origen ha sido siempre más difícil de precisar para el románico, porque, a pesar de los anhelos de algunos, probablemente no exista en una forma singular y concreta.

En este estado de la cuestión deberé deslindar el terreno rocoso formado por la confrontación entre la teoría "ortodoxa" sobre la escultura española, como algo derivado necesariamente del arte de Francia, y el punto de vista "heterodoxo", es decir, la visión de la escultura de la Península Ibérica como algo que se desarrolló simultáneamente con la del norte de los Pirineos, como un arte al que pudieran haber contribuido la riqueza del talento local y las tradiciones². Aunque muchos investigadores preferirían pasar por alto la encarnizada polémica de la prioridad, sin embargo, muy pocos de los que estudian el arte de la España medieval pueden evitar este escollo.

El método más efectivo para comprender el presente estado de la investigación sobre la escultura románica española es revisar la manera en que se ha escrito la historia de este arte por los antiguos investigadores, ya que nos definen el campo tal y como lo conocemos hoy³.

EL PROBLEMA DE LA DEFINICIÓN.

El término "románico", tal como se le usa en las artes figurativas, ha sido frecuentemente fuente de debate⁴. Según nos enseñan, a mediados del siglo XI nació un nuevo tipo de arquitectura en los Pirineos. La arquitectura románica se caracteriza por edificios cubiertos por bóvedas de medio punto y decorados con escultura figurativa que representa los ideales de sus constructores, como habían hecho los romanos. Pero aquí subyace un problema: el historiador de las artes figurativas tiene que encajar sus observaciones dentro de un molde hecho para la arquitectura. De esta forma, el acoplamiento nunca puede ser totalmente razonable. Incluso en arquitectura el término es problemático cuando se emplea para el arte de la Península Ibérica. Al describir las estructuras ramirenses de Oviedo, por ejemplo, uno se pregunta el por qué estos edificios no entran en el canon de "románico"⁵. Sustituirlo por el término "protorrománico" para describir una "arquitectura románica que llegó antes del estilo medieval propiamente dicho" pudo ser una solución conveniente, pero evita el confrontamiento del problema esencial de la definición⁶. Implica una evolución lineal hasta el románico plenamente formado. Es más, el problema con los monumentos "protorrománicos" de la Península Ibérica es que su relación con el desarrollo de los monumentos románicos no está clara, especialmente cuando el románico se define como un fenómeno francés. Como lo expresó el mismo Conant: "...los estilos del sur de Europa que vienen entre el romano y el románico se podrían llamar simplemente románicos si nuestro hábito de pensar fuera distinto"⁷. Ha sido precisamente nuestro "hábito de pensar" lo que ha impedido un mejor entendimiento de la escultura románica, si tal fenómeno pudiera definirse claramente.

Una de las dificultades en el planteamiento tradicional del estudio de la escultura románica se debe al hecho de que nosotros mantenemos una distinción entre escultura monumental en piedra y otros varios materiales⁸. C. R. Dodwell señaló que en la Edad Media la palabra "escultor" también podría utilizarse para aquellos que trabajaron en madera, marfil, metales preciosos, cuero, cera, gemas y otros materiales. Por otra parte, el uso medieval del término confirma la relación formal de todos los materiales tridimensionales. Así, debemos reconocer que la separación que mantenemos entre

escultura monumental y mobiliario, imaginería, orfebrería y relicarios es una construcción artificial y moderna. Un argumento en contra de la estricta distinción que hacemos es que cuando tratamos de ver los orígenes de la escultura monumental pétreo tal y como se desarrolla durante el siglo XII, tenemos que mirar a otros materiales⁹. La costumbre de decorar paredes con grandes figuras de yeso quizá nunca se perdiera, como lo muestran el Bautisterio ortodoxo de Ravena, hacia 450-460; Santa Maria-in-Valle en Cividale, quizá del siglo VIII; y Saint-Riquier de Centula, posiblemente del siglo VIII. En la Península, relieves de estuco del siglo XI se encuentran en San Sadurn de Tabernoles¹⁰.

Otra área problemática en la definición de la escultura románica es la de la escala. ¿Por qué las esculturas de San Pedro de la Nave, producidas hacia 691, o la Cruz de Ruthwell, aproximadamente contemporánea, no se consideran románicas? ¿Porque las figuras son de escala pequeña? En números cabales, la mayoría de las esculturas producidas durante los siglos XI y XII son capiteles, que no son, en escala, monumentales. En otras palabras, ¿es el "románico" un período de tiempo históricamente definible, un estilo, una escala, un tema o un medio de acercarse a una audiencia potencial?

Si la respuesta es que existe un período "románico", éste parece que se definió por las formas arquitectónicas que emergieron durante el siglo XI y que fueron reemplazadas por las formas góticas que se desarrollaron en la Isla de Francia a mediados del siglo XII. Para la escultura, los capiteles y las portadas que decoraban la nueva arquitectura de este período se definen por su teórica subordinación al marco arquitectónico, una definición establecida por Henri Focillon en 1931¹¹.

La "ley del marco" como rasgo distintivo de la escultura románica fue cuestionada en 1932 por Meyer Schapiro en su crítica al trabajo de Baltrusaitis, estudiante de Focillon¹². Schapiro caracterizó la "ley del marco" como el resultado del método de enseñanza en el cual se concebía la composición artística como una "simetría dinámica". Según Schapiro, Focillon y Baltrusaitis hicieron de la escultura románica un arte formalista, reduciendo el contenido a un papel pasivo y desconectando la influencia recíproca entre el significado y la forma¹³. Para los que hemos leído Schapiro, o los que hemos tenido el privilegio de estudiar con él, hemos aprendido que, al contrario, durante la Edad Media el marco forma parte del medio ambiente de la obra de arte, respondiendo dinámicamente a las imágenes e ideas que enmarca. Se podría caracterizar este hecho como un acercamiento orgánico al proceso artístico, más bien que como un método predeterminado por "leyes" que no son necesariamente lógicas. A pesar de todo, el punto de vista de Focillon y de Baltrusaitis sigue siendo corriente.

Así, el dintel de Saint-Genis-des-Fontaines se enseña de manera que se adapte al punto de vista de Focillon: como uno de los ejemplares más primitivos de la escultura románica por su empleo sobre la puerta exterior de la iglesia, y porque las cabezas de las figuras son alargadas y llenan el espacio dejado por los arcos de herradura que las enmarca. A pesar de su estilo relacionado, el complejo programa monumental escultórico de Quintanilla de las Viñas no se considera románico porque fue creado para un interior, y no cae dentro del espacio de tiempo definido por la ortodoxia. Sin embargo, estos relieves presentan también todas las indicaciones de conformarse a la "ley del marco", y su elaborado programa, aunque no completamente entendido, estaba pensado para edificar al espectador. Así pues, la definición de la escultura románica como subordinada a la "ley" de un marco establecida por un contexto arquitectónico no puede aplicarse exclusivamente a los relieves producidos después de 1020¹⁴. De hecho, es un patrón artístico que se puede detectar en las artes de muchas épocas¹⁵.

Un rasgo clave es la elaboración de la portada de la iglesia. Por consiguiente, las portadas de Saint-Genis-des-Fontaines (1019-1020), Saint-André-de-Sorède (ca. 1020) y Arles-sur-Tech (1046) sí califican como experimentos que contribuyeron significativamente al desarrollo de la portada románica¹⁶. Podríamos añadir que la experiencia de las esculturas visigodas que sobreviven, como los capiteles de San Pedro de la Nave, el arco triunfal de Quintanilla de las Viñas y la pilastra historiada de San Salvador de Toledo pudieran haber formado parte de este experimento, ya que la herencia visigoda compartida por la población de ambas partes de los Pirineos debió tener un impacto duradero en los artistas de la región durante el siglo XI. El estilo figurativo no es el que se asociará a la nueva escultura románica; sin embargo, su ornamentación perdura.

¿Podríamos decir entonces que la escultura románica se define por su estilo? Presentaré otro relieve para ir al fondo de la cuestión. Se trata del crucifijo de piedra de la abadía de Romsey, Hampshire, Inglaterra, fechado hacia 1010. Esta figura, de casi dos metros de altura, es una de las varias figuras monumentales colocadas al exterior de las iglesias anglosajonas¹⁷. Sus formas redondeadas en relieve relativamente alto, sus grandes ojos mirando fijamente dan a la figura una corporeidad y una poderosa presencia comparable a la del Cristo de Bernardo Gilduinus, hacia 1096, de la iglesia de Saint-Sernin de Toulouse¹⁸. El Cristo de Toulouse, empotrado ahora en la pared del ambulatorio, probablemente estaría pensado para el interior de la iglesia¹⁹. Se describe el crucifijo de Romsey como anglosajón, no románico, porque precede a la invasión normanda de 1066. Y esta exclusión de la categoría de "románico" la justifica Hearn porque "a pesar de su gran tamaño,... la plasticidad es engañosa, ya

que simplemente continúa la tradición de la escultura en piedra que ha sobrevivido en Inglaterra desde la tardía antigüedad..."²⁰. El Cristo de Toulouse, en cambio, se reconoce como uno de los ejemplares más tempranos de la escultura románica: sería herejía excluirlo de esta categoría. Pero, ¿qué es lo que le hace ser románico? La composición, el estilo y los motivos recuerdan la escultura de la Galia romana²¹. La plasticidad del modelado, los animados rasgos, todo ello da a ambos relieves una presencia física que se dirige directamente al espectador. Sin embargo, a uno se le considera románico y al otro no.

He empezado intencionadamente esta discusión con el relieve de Toulouse porque casi todos los que han recibido un curso introductorio al arte medieval han visto el relieve de Toulouse y se les ha enseñado en la línea ortodoxa: en Toulouse nace la escultura románica. He escogido para la comparación el relieve inglés, no una escultura española, porque quería un ejemplo menos tradicional. En muchos aspectos, los problemas del arte inglés son muy semejantes a los de la Península Ibérica. Así describe Louis Grodecki el florecimiento de la escultura románica: "Durante el período que estamos estudiando, hubo una serie de tentativas experimentales o, como los ha llamado Focillon, 'experiences'... en el resurgimiento de la escultura en relieve adaptada a la arquitectura.... Estas tentativas experimentales tuvieron lugar sobre todo en Francia.... Las regiones del Oeste que permanecieron apartadas de las tendencias principales del arte de este tiempo [fueron] Inglaterra, el noroeste de España y el centro y sur de Italia"²². Como parece claro del aserto de Grodecki, los centros definidores de las artes durante el siglo XI se desarrollaron en la Europa otoniana: Francia, Alemania y norte de Italia. Por tanto, la "norma" para el siglo XI se define como arte otoniano y sus descendientes franceses. Parece que, para él la experiencia de escultura figurativa, capiteles historiados, columnas y arcos triunfales de la España visigoda y mozárabe no cuenta²³. Y la presencia de los logros esculturales islámicos en suelo europeo, como la pila de Játiva, no tuvo nada que hacer con el arte de la Europa cristiana, ya que ni siquiera es considerada.

¿Cómo pudo desarrollarse un punto de vista tan estrecho del arte románico? La respuesta está en que la escultura románica la definieron una serie de investigadores de Francia, elocuentes, persuasivos, hombres como Focillon y el gran iconógrafo Emile Mâle, quien proclamó: "La escultura monumental, descuidada por centurias, reapareció en el sur de Francia en el siglo XI"²⁴. Tal es la seguridad de esta declaración, la primera sentencia de su estudio sobre la iconografía del siglo XII, que vino a ser la teoría reconocida y ortodoxa.

La aceptación de este punto de vista no se debió exclusivamente al poder persuasivo de su argumento, sino a una maraña de circunstancias históricas. El estu-

dio de la escultura románica siempre ha estado teñido por acontecimientos políticos y celos nacionalistas en la Europa del siglo XX. Como la Edad Media fue el momento en que nacieron las instituciones que forman la Europa moderna, el identificar el lugar de nacimiento del nuevo arte dentro de las fronteras de una nación particular era una fuente potencial de orgullo. Durante la primera mitad del siglo XX Francia estaba en su cenit, mientras que España se encontraba en su nadir. Con la guerra civil española, y después de la victoria de Franco, España quedó aislada política e intelectualmente, provocando un rechazo hacia ella y hacia los estudios españoles por parte de los investigadores²⁵. Y el resultado pareció soportar la idea de que España había sido siempre una nación retrasada. En consecuencia, estudiosos como Mâle pudieron definir el arte medieval como un fenómeno francés y se aceptaran sus puntos de vista. De manera similar, otros problemas políticos del siglo XX, como la revolución rusa y el telón de acero, han hecho posible sostener una distinción artificial entre el arte bizantino y el de la Europa occidental²⁶. Así, durante nuestro tiempo, ha sido difícil mantener una visión integrada del desarrollo del arte medieval. Y, desafortunadamente, nuevas guerras mantendrán esta situación para todos aquellos que somos ahora adultos.

¿"SPAIN OR TOULOUSE?" O ¿LOS CAMINOS DE PEREGRINACIÓN?

El aserto de Mâle en 1922 de que la escultura monumental reapareció en Languedoc en el siglo XI provocó una respuesta decisiva por parte de Arthur Kingsley Porter. En 1924, Porter tituló su crítica al libro de Mâle "Spain or Toulouse? and Other Questions"²⁷. Así, el debate se centró en dos polos localizados a los dos lados de los Pirineos. Mâle no inventó la idea de que Francia fuera la cuna de la nueva escultura, pero fue un elocuente portavoz de este punto de vista²⁸. En su crítica, Porter demostró que la localización del nacimiento de la escultura románica en Languedoc era una teoría sin pruebas, un "lecho de Procusto", en el que se podían ajustar los hechos para encajar una teoría²⁹. Y detectó la enorme carga de patriotismo que conllevaba la visión de Mâle sobre el arte medieval³⁰. Muchos de los defectos concernientes al desarrollo de la iconografía del siglo XII que Porter indicó en el libro de Mâle han sido sostenidos en estudios posteriores³¹. Desafortunadamente, la apasionada prosa de Porter hizo fácil rechazar sus puntos de vista, frecuentemente legítimos, por argumentos aparentemente más racionales, aunque no menos subjetivos. Por ejemplo, comentando el trabajo de Porter, Marcel Durliat ha dicho recientemente que "...les archéologues français ... pratiquaient des méthodes infiniment plus

sures"³². Resulta demasiado simplista rechazar los argumentos de Porter como si no fueran más que una respuesta airada a la actitud insultante que Mâle tuvo hacia él³³. Gradualmente, el debate sobre "Spain or Toulouse" se fue disolviendo por el planteamiento general del impacto de la peregrinación en la transmisión del estilo, tñiendo el análisis del intercambio artístico entre la Península Ibérica y las diversas regiones galas al norte de los Pirineos³⁴. Así, el enfoque "ortodoxo" del arte medieval español derivó al estudio del arte francés tal y como se transmitió en el camino de peregrinación a Compostela, con Cluny como institución que proporcionó la fuerza motriz, teoría promulgada por Joseph Bédier³⁵.

El resurgimiento del interés internacional por el arte de la España medieval en los años de 1970 trajo consigo la vuelta en escena de la pregunta "Spain or Toulouse", calificada ya por Gaillard en 1938 como "irritante"³⁶. El problema lo puso sobre el tapete Tom Lyman, cuya intención era demostrar la validez del punto de vista de Gaillard, es decir, que tuvo lugar un continuo intercambio artístico "en ambas direcciones, al norte y sur de los Pirineos, durante las décadas de antes e inmediatamente después de 1100"³⁷. En su crítica a Lyman, Marcel Durliat coincide en afirmar que los talleres compostelanos y tolosanos se desarrollaron simultáneamente, aunque cuestiona el concepto de una "escuela" común para la escultura del Midi y del norte de España³⁸.

Lo importante para nuestro problema es el acuerdo entre Lyman y Durliat: que la polarización Toulouse-Compostela no es un campo fructífero para una investigación científica. Los capiteles de la capilla de San Salvador en el ábside de Santiago de Compostela se debieron esculpir bajo Diego Peláez entre 1075, fecha sugerida por los documentos para el inicio de la catedral románica, y 1088, cuando Diego Peláez fue depuesto de su sede episcopal³⁹. No hay documentos para el comienzo de la construcción de la iglesia románica de Saint-Sernin. Los investigadores asumen que se empezó poco después de que los canónigos fueran puestos bajo la regla de San Agustín, que debió ocurrir hacia 1077⁴⁰. Se supone que el famoso altar de Gilduinus fue el que se consagró en 1096, el primer documento probable de las actividades de este importante taller de Saint-Sernin⁴¹.

En su ensayo sobre los métodos de análisis de la escultura románica, Eliane Vergnolle ha hecho una importante anotación: que el problema de las fechas no se puede evitar enteramente, puesto que nuestro oficio es escribir historia. Sin embargo, cuando se consideran las fechas como un fin en sí mismas, se establece una polémica a un nivel superficial, sustituyendo juicios implícitos por una contemplación sobre la profunda naturaleza de la obra⁴².

Un ejemplo de análisis centrado en las fechas y en la prioridad de Francia sobre España es el tercero de la trilogía de artículos de los años 1970 sobre "Spain or Toulouse", escrito por John Williams. En su discusión sobre la cronología de Santiago de Compostela, Williams insiste en la validez de la pregunta "Spain or Toulouse?" porque se opone profundamente a la respuesta de Porter⁴³. Mientras que describe a Porter como alguien que tenía "un interés obsesivo por establecer las prioridades españolas", sus propias conclusiones relativas a la cronología de Santiago, dada la evidencia que presenta, no parecen menos predeterminadas. Williams insiste, como principio general, en la prioridad de Toulouse sobre Compostela. ¿Podemos realmente insistir en la prioridad de una portada sobre la otra cuando se presume, no está documentado, que la primera tiene un intervalo de tiempo de hacia 1100-1115 y la segunda, de hacia 1105-1112?⁴⁴. Para Williams, la relación cronológica de la fachada del transepto sur de Santiago y la portada sur de la nave de Saint-Sernin de Toulouse es un punto crucial que hay que confrontar y resolver, pero de una manera predeterminada, en favor de Toulouse⁴⁵. Quizá sea esta la única solución posible para alguien que escribe que "es un hecho que el arte medieval español tendía a ser provinciano"⁴⁶. El punto de vista de Williams sobre el "papel receptivo del arte peninsular" sostiene la teoría ortodoxa del arte medieval hispano⁴⁷.

Un enfoque más juicioso sería aquel que toma en cuenta el impulso del internacionalismo europeo en estos momentos y la creatividad de los artistas, tanto de origen español como ultrapirenaico, algunos de los cuales pudieran haber viajado y trabajado, efectivamente, a ambos lados de las montañas⁴⁸. Como ha sugerido Moralejo, estos estilos, vagamente relacionados, pueden caracterizarse como un estilo hispano-languedociano⁴⁹. Asociado con los caminos de peregrinación, fue un estilo internacional que resultó de unas tradiciones artísticas compartidas y unas ambiciones políticas que se expresaron en una afinidad visual entre lugares. El hecho de que encontremos semejanzas entre ellos no disminuye, con todo, la originalidad del arte producido en estos varios lugares, ya que las copias serviles son muy pocas y alejadas entre ellas. Quizá, una de las mejores aseveraciones de esta situación la ha hecho Moralejo: "La parte que tomó España en el renacimiento de la escultura monumental hay que buscarla no sólo en las supuestas raíces españolas que revelan algunas obras, ni el rechazo de estas fuentes nativas tampoco significa, por necesidad, un papel meramente receptivo por parte de España... sería un error pensar en la escultura románica como una importación extranjera, como lo fueron la liturgia romana y las reglas monásticas cluniacenses. Cuando el arte románico empezó a penetrar en España, aún estaba en un estado de formación. Lo que recibió España no fue un

producto estilístico definitivo, sino su materia prima, sus premisas, y ni siquiera todo esto. La principal reivindicación de España en el proceso del desarrollo de la escultura románica consiste en haber provisto un clima privilegiado social y cultural para su pleno desarrollo"⁵⁰.

Cómo redefinir el papel de la peregrinación en relación con el desarrollo de la escultura románica ha sido, recientemente, el tema de un gran número de investigaciones. Los Años Santos de 1982 y 1993 han coincidido con un moderno resurgimiento de la peregrinación a Compostela y un estudio antropológico sobre el fenómeno de la peregrinación⁵¹. Al mismo tiempo, ha empezado a emerger una serie de ambiciosos estudios valorando las teorías clásicas⁵². En su penetrante análisis de la literatura sobre la peregrinación y el arte románico, Isidro Bango ha descrito las diferentes discusiones y desacuerdos como una "ceremonia de confusión"⁵³. La confusión reside en diversos factores, esencialmente en la conveniencia de usar el Camino como un punto de referencia en la discusión de los monumentos, prescindiendo de su relación con la ruta de peregrinación. La tendencia actual es dar importancia al desarrollo económico de la Península. Bango, en diversos trabajos, ha analizado la realidad de la existencia de los edificios que tópicamente se señalan como propios de la peregrinación en el camino de Santiago, y ha llegado a la conclusión de que, salvo la catedral compostelana, los demás no deben a la peregrinación su existencia, sino a las circunstancias sociológicas y económicas de cada lugar. Para las construcciones en torno a 1100, la conquista de Toledo en 1085, y las circunstancias de la repoblación fueron decisivas⁵⁴. Bango ha indicado cómo la peregrinación no modifica las características generales de los estilos⁵⁵. Por ejemplo, a pesar de que la peregrinación estaba en su punto álgido durante el desarrollo del arte gótico, este estilo no se atribuye en España a la peregrinación⁵⁶. Gerson y Shaver-Crandell sugieren que "es descarriado centrarse exclusivamente en las rutas jacobeanas de la Guía como conductos del arte románico... la correlación significativa está... entre la economía, las reliquias y las instituciones"⁵⁷. Señalan que mientras una teoría unificadora como la de la peregrinación a Compostela, promovida por Cluny, puede ser atractiva porque une fenómenos dispares dentro de una gran visión, el hecho es que muchas esculturas y edificios localizados en las rutas son heterogéneos⁵⁸. Instituciones que no estaban en el Camino también tuvieron reliquias, atraieron peregrinos internacionales y construyeron monumentos que también tuvieron impacto en estructuras más tardías. Santo Domingo de Silos es un ejemplo típico⁵⁹.

El marco de la peregrinación a Compostela como transmisor de un estilo escultórico tiene que sostenerse porque, por supuesto, hay algo de verdad en él. La evocación intencional de la misma jornada debió tener, en

parte, una motivación para las instituciones que tuvieron un interés lucrativo al identificarse a sí mismas como lugares asociados a la peregrinación y emplearon a ciertos artistas distintivos. Este escenario lo proporciona Moralejo al reconstruir la carrera de un artista que pudiera haber trabajado en Frómista, Jaca, Toulouse, León y Compostela, y que también pudiera haber viajado a Gascuña. Una carrera de este tipo cae dentro de las posibilidades, aunque es cuestionada por algunos⁶⁰. David Simon y Sonia Simon identificaron otro artista que parece haber trabajado en Jaca, León, Toulouse y Compostela⁶¹. Durante la segunda mitad del siglo XII, los artistas que produjeron el Pórtico de la Gloria bajo el maestro Mateo parece que se inspiraron en una serie de lugares a lo largo del Camino; en algunos no citados en la Guía del peregrino, como Silos; y en otros extranjeros que se pueden encontrar en Borgoña, Provenza, y, quizá, Italia⁶². La evocación de la Puerta del Cordero de León en Armentia lo han estudiado Margarita Ruiz Maldonado y Dulce Ocón⁶³. Más allá de los caminos de peregrinación, en los cuales se ha centrado la atención de los investigadores, se deberá prestar más atención a otros factores que existieron en la Península Ibérica, como la reconquista y la repoblación, que causaron movimientos de mucha gente por otros motivos que no fueron justamente los espirituales.

SAN ISIDORO DE LEÓN

Los capiteles del Panteón de los Reyes de San Isidoro de León representan el primer paso significativo en la creación de la escultura románica española. Hay, sin embargo, opiniones distintas referente a su fecha. La primera sostiene que Sancha y Fernando I llevaron a cabo la construcción de la nueva iglesia y del Panteón entre 1054 y 1067⁶⁴. La segunda mantiene que su hija Urraca fue la patrona que construyó el Panteón entre 1072-1101⁶⁵. Una postura intermedia sugiere que el Panteón lo empezaron Sancha y Fernando y que lo acabó su hija Urraca al mismo tiempo que amplió la iglesia⁶⁶.

Este intervalo de posibles fechas, hacia 1060-1100, es crucial para ver cómo entendemos el desarrollo de la escultura románica española. Una vez más, la pregunta es si los capiteles historiados del Panteón tienen que depender de Saint-Sernin de Toulouse, un punto de vista que exige que los capiteles del Panteón sólo pudieron ser producidos después de 1080⁶⁷.

Los eventos cruciales de las campañas constructivas de la iglesia y del Panteón son los siguientes: sabemos que en un momento indeterminado la reina leonesa Sancha, la última de su línea, persuadió a su esposo navarro-castellano de ser enterrado con su familia en el Panteón leonés⁶⁸. En 1063 se consagró la estructura

construida por Fernando y Sancha. Fernando murió en diciembre de este mismo año, después de haber hecho el ritual de la penitencia y fue enterrado en el Panteón. Sancha murió en 1067. Según el epitafio de 1101, su hija Urraca amplió la iglesia⁶⁹.

En un artículo que para algunos ha resultado muy convincente, John Williams concluyó que la iglesia de Fernando y Sancha de 1063 "fue concebida y ejecutada antes de la campaña que produjo el porche y el Panteón..." y que sus dos estilos, "uno local y otro importado,...fueron producto de períodos distintos"⁷⁰. Caracterizó el Panteón como "un completo rechazo de la tradición española"⁷¹. Puesto que Williams tiene razón al notar los cambios en las campañas constructivas y en los estilos, muy poco se ha añadido desde entonces a la discusión, considerándola cerrada. Sin embargo, persiste un importante número de preguntas, como las que levantó Antonio Viñayo González, canónigo archivero de San Isidoro⁷². Las empresas arquitectónicas de los Reyes de León son, como él ha señalado, de las mejor documentadas en la historia del arte medieval, y nadie cuestionó la relación de documento a monumento hasta Williams. Este autor toma los documentos y las inscripciones que mencionan la iglesia de Sancha y Fernando para significar que ellos no construyeron el Panteón que conocemos hoy, y que fue Urraca la que lo construyó al ampliar la iglesia. Pero: 1) Si los documentos mencionan en ambos casos sólo la iglesia ¿cómo es posible relacionar esta apelación únicamente a la campaña de Urraca y no a la de Sancha? 2) Si Urraca construyó el Panteón, ¿por qué, entonces, se colocó originalmente la inscripción concerniente al papel que jugó Sancha en el proyecto del edificio en uno de los pilares del porche del Panteón? Como investigadores, tenemos que recordar que un excesivo escepticismo es tan ingenuo como una excesiva credulidad. Y la historia, sin documentos, se vuelve pura filosofía, no ciencia práctica y empírica.

El marco para entender el arte de los reyes leoneses deriva de su intención de evocar la monarquía visigoda. Los historiadores lo interpretan de maneras distintas en el caso del Panteón. Desde hace más de veinte años, Bango ha venido sosteniendo que el Panteón de San Isidoro responde al tipo de cementerio real de tradición hispánica, según el realizado en Oviedo, del que la monarquía leonesa se sentía heredera⁷³. Williams mantiene que la arquitectura de Sancha y Fernando era "distinctly Spanish", es decir, se refiere a tradiciones asturianas⁷⁴. Caldwell sostiene que la ruptura del Panteón actual con la tradición arquitectónica local forma parte del programa de Sancha: la regeneración de su linaje leonés a través de la incorporación en él de su marido⁷⁵. Su intención en el Panteón era sugerir una continuidad con la crypta asturiana, y, al mismo tiempo, reflejar el Westwerk carolingio y ottoniano y el atrio-torre franco.

Así, Caldwell está de acuerdo con García Romo y Durliat de que se podría hacer una comparación fructífera del Panteón con Saint-Benoît-sur-Loire, especialmente en el sentido de la decoración escultórica; así no tiene que depender de Toulouse⁷⁶. En cierto sentido, esta postura contrasta con la que sostiene Bango. Este investigador ha indicado que las diferencias con la tipología arquitectónica de Saint-Benoît son radicales, mientras que las afinidades son tan sólo accidentales, debidas a la interpenetración con léxico románico de una estructura tradicional hispana⁷⁷. A pesar de las diferencias arquitectónicas, es este léxico románico nacido en lugares más antiguos que Saint-Sernin, como Caldwell señala, el que podría resolver el problema de "la precocidad incomprensible de los logros españoles" argumentado por Williams. Eliminaría también la contradicción que él notó entre "el aislamiento provincial" de las artes monumentales en León y "la impresión opuesta" del Panteón y las artes suntuarias producidas para Fernando y Sancha⁷⁸. Tal vez, las artes suntuarias nos podrían indicar algunos datos sobre la arquitectura de los reyes. Bango, al referirse al templo construido por Fernando I que Williams considera prerrománico escribe: "Al contemplar... el arca de las reliquias de San Isidoro, regalada por el monarca a la basílica leonesa, vemos cómo el esquema arquitectónico responde a un típico vano de edificio del románico pleno, especialmente en el tratamiento de la arquivolta con los tacos tan característicos de los primeros edificios de esta fase del estilo. El maestro eborario no ha hecho más que transmitirnos... un detalle de un edificio de su entorno"⁷⁹.

Varias interpretaciones interesantes y conflictivas se plantean en el Panteón de León. ¿Es el piso superior del actual Panteón el lugar donde Fernando hizo su penitencia, como se ha creído tradicionalmente y sigue manteniendo Caldwell? En este escenario, los capiteles historiados que sugieren una liturgia de difuntos y penitencial pudieran ser parte del programa de Sancha y Fernando. Sin embargo, aceptando la tesis de que Urraca construyera el Panteón soportaría el debate de Moralejo de que el contenido penitencial es un memorial a la piedad de Fernando⁸⁰.

Al considerar la fecha del Panteón y su escultura, un factor importante es el ambiente artístico de León. Como se sabe, Sancha y Fernando formaron un ambiente creativo y forjaron su propio estilo nuevo para expresar sus ambiciones imperiales⁸¹. Hemos visto que utilizaron formas imperiales y quizá también artistas del norte otoniano. Por eso se necesita hacer una cuidadosa comparación estilística entre las esculturas del Panteón y varios relieves y capiteles del norte. Como notó Robb hace 50 años: "It now remains to determine the relationship of the capitals of the San Isidoro Panteón to this background material"⁸².

Aunque se ha admitido el papel crucial de un patrón, como Oliba, en el desarrollo del Premier art roman, la atención del investigador se ha centrado en la peregrinación y en el papel que jugó Cluny en la creación del arte románico⁸³. Se ha reconocido la fuerza creadora del patronato real en León, pero no se ha estudiado el impacto que debió ejercer como fuerza conductora. Unido a ello se encuentran los mandatarios del reino de Navarra y Aragón en este momento crucial de la segunda mitad del siglo XI: Sancho el Mayor y sus descendientes, uno de ellos Fernando I y otro Sancho Ramírez de Aragón. En este grupo de ambiciosos gobernantes nace el arte románico en la Península Ibérica.

El impacto de la familia real de Aragón lo han estudiado Antonio Ubieta Arteta, Antonio Durán Gudiol y, más recientemente, Janice Mann, todos ellos desarrollando las observaciones que había hecho Gómez-Moreno⁸⁴. Sancho Ramírez utilizó conscientemente un nuevo, distinto y pleno estilo románico para marcar su dominio, como la capilla de San Pedro en el castillo de Loarre, claramente visible desde la más cercana ciudad musulmana. Bajo el punto de vista de Mann y de otros, la catedral de Jaca, San Pedro de Loarre y los nuevos ábsides de San Juan de la Peña se construyeron aproximadamente al mismo tiempo, hacia 1072-1095⁸⁵. Y acaeció un íntimo intercambio artístico entre ellos, especialmente entre Loarre y Jaca. Poco después le siguen muy de cerca Iguácel, Ujué y Santa Cruz de la Serós⁸⁶. Para Aragón, la peregrinación a Compostela fue una fuente menos probable en la introducción de las formas románicas que la voluntad del rey⁸⁷.

En efecto, nuestro conocimiento sobre el papel de la catedral de Jaca en relación con el arte románico ha sido fundamentalmente alterado por el cuidadoso estudio de los documentos hecho por Ubieta Arteta y por el estudio del estilo escultórico realizado por Moralejo. Aunque se creía que la catedral de Jaca fue consagrada en 1063, Ubieta Arteta establece como fechas razonables para el comienzo de su construcción entre 1077-1096, estando todavía en obras en el momento de la reconquista de Huesca⁸⁸. Hoy día se admite que el ábside estaba en obras hacia 1100⁸⁹. Según Moralejo, el estilo "jaqués" nació de hecho en Castilla, en Frómista, de un escultor que se inspiró en el sarcófago romano de Husillos. Este "maestro de Frómista" con su taller, que parece haber incluido al individuo que esculpió el canecillo al estilo de Gilduinus, trabajó después en Loarre, Jaca, León, Toulouse y Compostela⁹⁰.

No ha sobrevivido el conjunto monástico de Frómista, sólo la iglesia de San Martín. Sabemos que la viuda de Sancho el Mayor, Doña Mayor, se retiró al monasterio de San Martín y que su testamento de 1066 dice que

empezó a edificar el monasterio⁹¹. Gómez-Moreno, García Guinea, Bredekamp y Mann aceptan la fecha de 1066 como el comienzo del conjunto monástico, incluyendo la iglesia, que podría haberse terminado en algún momento de los años 1080⁹². Moralejo y Durliat rechazan el documento para la iglesia porque dicen que el testamento no especifica que construyera ella la iglesia⁹³. El hecho de que ella usara la palabra "monasterium" no debe excluir categóricamente la posibilidad de que se empezara la iglesia en ese momento. Además, Doña Mayor sí llegó a mencionar la villa que pobló alrededor de la iglesia de San Martín⁹⁴. El problema es que con tanta restauración como ha sufrido la iglesia, ¿se puede escribir una historia del edificio? En cualquier caso, la comparación estilística de la escultura ayuda a descifrar el misterio.

Se han hecho observaciones muy fructíferas sobre los dos escultores que trabajaron en San Martín de Frómista⁹⁵. Gómez-Moreno sugirió que el artista que trabajó en el ábside lo hizo también en Iguácel, Jaca y Nogal de las Huertas, proporcionando así la base de lo que desarrollarían después otros. Moralejo propone que el impacto del "maestro de Frómista", el artista que esculpió en el ábside el capitel de Orestes, se hizo sentir en Palencia y en el vecino Sahagún antes de 1093⁹⁶. Hace esta afirmación basado en la semejanza entre el estilo de la lauda del sarcófago de Alfonso Ansúrez, muerto en 1093, y algunos capiteles de Frómista, que él cree que fueron esculpidos antes⁹⁷. La comparación se fortalece con la escultura de San Zoilo de Carrión de los Condes que José Luis Senra añadió a este círculo⁹⁸. En un capitel descontextualizado de San Zoilo se encuentra la huella del artista de la lauda. También se halla allí, en la portada recientemente descubierta, un taller relacionado con los de Frómista y San Salvador de Nogal de las Huertas⁹⁹. Es significativo el enlace del patronato de estos monasterios. Doña Mayor, fundadora de San Martín, pudiera haber sido pariente de Doña Elvira, fundadora de San Salvador en los mismos años¹⁰⁰. A Elvira le sigue la mujer de Alfonso VI, Constanza (†1093), quien poseyó la villa de Nogal e incluso vivió allí¹⁰¹. Moralejo fecha el ábside de Nogal de las Huertas antes de 1093, cuando se convirtió en dependencia de Sahagún, o antes de 1109, cuando se colocó otra inscripción en el muro exterior norte de la capilla central, un *obit* de Alfonso VI¹⁰². La contemporánea de Constanza es Doña Teresa (†1093), quien entró en San Zoilo cuando murió su marido y lo donó a Cluny en 1076¹⁰³. La secuencia se podría resumir así: los capiteles del ábside de Frómista, 1080-1090; San Zoilo de Carrión, ca. 1080-1100; Nogal, antes de 1093-1109. El puente entre los monumentos palentinos y la lauda de Ansúrez (†1093) es el escultor del capitel de San Zoilo. En estas fechas, la tenencia de Carrión estaba a cargo de Pedro Ansúrez, el

padre de Alfonso¹⁰⁴. Nos podemos preguntar si encontró al escultor en Carrión, dado que la lauda sepulcral no puede ser su primera obra.

Un problema que hay que resolver es éste: si no se pueden aceptar los documentos concernientes a las fundaciones y construcción como contemporáneos de las estructuras que sobreviven, ¿por qué ocurrió una masiva reconstrucción en todos estos lugares en las últimas décadas del siglo XI, lo cual está curiosamente indocumentado¹⁰⁵? ¿Se debió a la reforma litúrgica?

La complicada historia arquitectónica de Jaca crea problemas similares a los discutidos antes para el análisis de la escultura¹⁰⁶. La mayor parte de los estudios se han centrado en el tímpano de la portada oeste¹⁰⁷. Es significativo que la portada, en su estilo e iconografía, es distinta de las portadas de Saint-Sernin. Esto indica que la catedral de Jaca o no buscó la unidad visual con los otros lugares a lo largo del Camino o precedió a las otras portadas. Moralejo enfatizó la función penitencial de la portada. Caldwell sugiere que el conjunto de imágenes penitenciales del tímpano podrían haber sido generadas por la celosa reforma agustiniana del obispo García (1076-1086). Ocón también ve a García como patrón. Analiza el crismón trinitario como manifestación de ortodoxia, quizá en respuesta a la imposición del rito romano, teniendo como propósito afirmar la doble naturaleza de Cristo. Simon propone que la duplex naturaleza de las imágenes del tímpano podría ser también un intento de describir la doble naturaleza de la ciudad de Jaca, capital y sede episcopal. En Jaca, a pesar de las pérdidas, existe amplio material en el porche, el claustro destruido y en la iglesia para estudiar. David Simon y Sonia Simon nos han proporcionado unas investigaciones prometedoras¹⁰⁸.

De algunos de los escultores del claustro jaqués sale también el sarcófago de Doña Sancha, ahora en Jaca¹⁰⁹. Desde el momento en que se trató de escribir la historia de la escultura románica española, este sarcófago se identificó como un monumento clave, quizá porque la data de su muerte (†1096) parece proporcionarnos una fecha de producción para la escultura¹¹⁰. Margarita Ruiz Maldonado ha publicado el único estudio hasta el presente sobre su iconografía, mientras que el análisis más amplio de su estilo se debe a David Simon¹¹¹. Según Simon, el sarcófago se esculpió como memorial a la poderosa Infanta años después de su muerte. Basándose en una cauta y conservadora fecha para los monumentos relacionados, coloca a los dos artistas que lo esculpieron en la segunda década del siglo XII¹¹². Con todo, muchos de los monumentos relacionados se empezaron antes de 1100. Por ejemplo, sabemos que la misma Sancha hizo una donación "ad opus ecclesiae" para su monasterio de Santa Cruz de la Serós en 1095; que su sarcófago se encontraba allí hasta que se trasladó a Jaca; y que los mis-

mos artistas que hicieron el sarcófago produjeron unos capiteles para esta misma iglesia¹¹³. En realidad, el espacio de tiempo (ca. 1095 - ca. 1120) podría corresponder a la carrera de un artista o de un taller. Siendo esto como es, el sarcófago de Doña Sancha y el tímpano del claustro de San Pedro el Viejo de Huesca, donde los mismos artistas también trabajaron juntos, nos proporcionan un puente desde el siglo XI hasta el XII¹¹⁴. Lo mismo se debe decir de una serie de monumentos: la escultura de la catedral de Jaca, la puerta de las Platerías de Santiago de Compostela y las portadas de San Isidoro de León¹¹⁵.

LA PRIMERA CAMPAÑA DE SILOS

El claustro de Santo Domingo de Silos, uno de los conjuntos escultóricos más bellos de la Europa medieval, ha sido escenario de batallas particularmente feroces en la guerra de las fechas. Con la explosión de los estudios sobre el románico español, el conjunto monástico está recibiendo ahora, para bien o para mal, la atención de los investigadores.

Dos de las contribuciones más importantes en la reciente literatura sobre la historia de la primera campaña de Silos se deben a Isidro Bango y Joaquín Yarza. Desde Whitehill, Bango ha sido el primero que ha intentado la reconstrucción de la historia de la iglesia, haciendo un fecundo y crítico uso del nuevo material proporcionado por las excavaciones¹¹⁶. Yarza hizo una sensible comparación de las primitivas esculturas del claustro silense con las del claustro de Moissac¹¹⁷. Esto debería hacer que se abandonara la tradicional y errónea comparación entre el claustro de Silos y los relieves de la fachada de Moissac, que son muy distintos, pero que, incluso recientemente, se han utilizado para fechar los relieves del claustro entre 1120-1130¹¹⁸. El argumento de Yarza apoya, de hecho, las fechas propuestas por Schapiro, como veremos más adelante.

En cierto modo, puede ser significativo que la historia del Silos románico empiece con el mismo grupo de patrones reales que construyeron los monumentos de León, Aragón y Palencia. El hijo de Sancho el Mayor, Fernando I, envió a Domingo a Silos en 1041¹¹⁹. La renovación estructural que él inició la continuó su sucesor Fortunio, quien canonizó a Domingo. La vida del Santo la escribió un miembro de la comunidad de Silos, Grimaldo, y es esta Vita la que nos proporciona una frustradora información respecto a las campañas constructivas de estos dos grandes abades¹²⁰.

La tradición del monasterio de que fue Santo Domingo quien construyó las galerías este y norte del claustro bajo se basa en la descripción de Grimaldo sobre el lugar del primer sepulcro del Santo y el cenotafio del ábaco que se encuentra en la galería norte, cerca de la sepultura origi-

nal. La polémica moderna sobre la fecha de estas galerías empezó con investigadores franceses, que no podían aceptar la posibilidad de que un claustro español pudiera haber precedido o incluso ser contemporáneo con el de Moissac¹²¹. De hecho, se dan intrigantes paralelos entre Silos y Moissac. En ambos claustros las inscripciones sirven como cenotafios de abades (Domingo †1073, Durando †1072); por consiguiente, ambos claustros cumplen funciones memoriales¹²². Porter ancló su teoría sobre la cronología de Silos en la inscripción del ábaco y pensó que las primitivas galerías del claustro estaban firmemente datadas¹²³. Algunos separaron los capiteles de los bajorrelieves, idea que se utilizó también para la escultura producida en la segunda campaña. Pero se puede demostrar que los mismos artistas trabajaron en los capiteles y en los bajorrelieves¹²⁴. Meyer Schapiro, basándose en detalles estilísticos e iconográficos, especificó los *termini* de 1080-1109 para la primera construcción del claustro, y este período de tiempo sigue siendo el más cuidadosamente razonado¹²⁵.

El artículo de Schapiro "Del mozárabe al románico en Silos" es un modelo a la hora de escribir historia de arte. Schapiro evita planteamientos formulistas al examinar la obra de arte y utiliza, por el contrario, una variedad de métodos apropiados para el problema particular que tiene entre manos. Su método, "la correlación crítica de las formas y significados de las imágenes con las condiciones históricas reinantes en la misma época y región", es sólido; pero, como en cualquier reconstrucción teórica, el resultado depende de la disposición interpretativa de cada uno¹²⁶.

Muy poco nuevo se publicó sobre Silos en los años siguientes a la aparición del artículo de Schapiro en 1939 hasta que apareció un caudal de nueva información en las décadas de 1960 y 1970¹²⁷. El año de 1988 fue el momento en que se juntó a los defensores de cualquier punto de vista sobre Silos para discutir sus ideas en dos simposios: uno en los Estados Unidos, organizado por Constancio del Álamo y por mí; el otro, organizado por la Abadía de Silos, fue publicado con el título *El románico en Silos*¹²⁸. La celebración del noveno centenario de la consagración de la iglesia de Silos en 1088 añadió una panoplia de nuevos argumentos a las diversas teorías sobre las fechas. A pesar de los desacuerdos, la discusión de la escultura de Silos se amplió al observar la relación de la Puerta de las Vírgenes con los monumentos de Palencia.

LA ESCULTURA ROMÁNICA TARDÍA EN ESPAÑA

Durante las décadas de hacia 1120-1140 se produjo un número de conjuntos esculturales de gran calidad, particularmente en Navarra. Este es precisamente el

momento en que se construyó el claustro de la catedral de Pamplona. Aunque los capiteles del destruido claustro de la catedral de Pamplona han tenido un impacto importante en la escultura española, tampoco se han estudiado hasta el grado que merecen¹³⁰. María Luisa Melero Moneo ha hecho un reciente y concienzudo análisis de su impacto en el arte de Navarra¹³¹. El claustro está documentado por primera vez en donaciones hechas antes de 1115, continuaba todavía en obras en 1127 y parece que duró diez o quince años más hasta que se terminó entre 1135-1142¹³². Melero identifica un taller con varios miembros, muchos de los cuales pudieran haber participado en la producción de un solo capitel¹³³.

Extrañamente, en este lugar, donde el contacto con el norte se puede demostrar claramente, se debate la relación artística entre los capiteles de Pamplona y las esculturas ultrapirenaicas. Se han sugerido comparaciones no sólo con Moissac, sino también con Saint-Etienne y La Daurade en Toulouse, Provenza y Aquitania¹³⁴. Durante el período de construcción de la catedral de Pamplona, al menos uno de los obispos, si no dos, fueron franceses. Gaillard señaló que hay impresionantes correspondencias visuales con Toulouse, pero que no se debe llevar la comparación demasiado lejos¹³⁵. La clave de la cuestión estriba precisamente en que cuando se dan tales semejanzas expresan una cultura compartida, no necesariamente una dependencia de un lugar sobre el otro. Los navarro-aragoneses tuvieron una estrecha relación con sus vecinos del norte, y esto se manifestó a través de alianzas eclesiásticas, militares y conyugales.

Sería informativo un estudio de los capiteles de Pamplona, ya que su influencia se extiende más allá de las fronteras del reino de Navarra, como, por ejemplo, a Soria y Santo Domingo de la Calzada¹³⁶. Relacionado con Pamplona está el intercambio internacional que ocurrió con Gilbertus de Toulouse, similar a lo que ocurrió con Gilduinus una generación antes. La Virgen de Solsona es un ejemplo innegable del contacto artístico entre el norte de España y la segunda generación de artistas de Toulouse. Moralejo señaló la relación entre Saint-Etienne de Toulouse y el claustro de Santa María de Solsona (Lérida)¹³⁷. También se ha relacionado con el mismo taller tolosano la portada de Ripoll¹³⁸. Azcárate e Íñiguez han analizado el sincretismo de la escultura navarra; es un principio fundamental no sólo para Navarra, sino también para todo el arte de la escultura románica española¹³⁹. No se trata de un copiar servil, sino de una integración creativa de las múltiples corrientes artísticas que flotaban por la Península.

El innovador conjunto de imágenes del sarcófago de Doña Blanca de Nájera (†1156) ilustra los conceptos medievales de amor, realeza y salvación¹⁴⁰. Deriva de las mismas corrientes artísticas que los capiteles de Pamplona: tradición local, Borgoña, Toulouse y la cultu-

ra cortesana de Aquitania. Parece que sólo trabajó un artista en este proyecto, aunque fue capaz de variar su estilo de acuerdo con las necesidades expresivas. Su mano también pudiera reconocerse en la portada de Santa María de Sangüesa, aunque modificada: en las figuras de los salvados y de los apóstoles debajo del Cristo del tímpano, incluso en las estatuas-columnas, firmadas por Leodegarius. Muchos han supuesto que era de origen francés¹⁴¹. Tan significativo como su carácter internacional es la originalidad que demuestra tanto en el tratamiento expresivo de la figura como en visualizar los conceptos teológicos y la experiencia humana.

Si es difícil definir cuándo empieza la escultura románica, de la misma manera resulta dificultoso determinar dónde marcar una línea entre el románico y el gótico¹⁴². Un perfecto ejemplo de esto lo tenemos en el hecho de que Leodegarius de Sangüesa y los tres grandes "maestros" de Oviedo, Ávila y Compostela se pueden caracterizar fácilmente como "góticos", ya que utilizan la forma característica estructural de la portada gótica, la estatua-columna. El término "de transición", utilizado frecuentemente para describir la escultura de la segunda mitad del siglo XII, es también problemático. No se puede rastrear una clara transición desde la Puerta de las Platerías de Compostela a la portada del Sarmental de la catedral de Burgos; más bien, se puede hablar de experimentos con el nuevo sistema¹⁴³. Tanto en la Península Ibérica como en Languedoc y Provenza, la escultura monumental continuó desarrollándose por un sendero independiente y creativo. El término "tardorrománico" reconoce el carácter distintivo de las esculturas producidas hacia los años 1130 a 1200, que son diferentes de las obras de hacia 1070 a 1120. Los estudios que definen nuestro conocimiento de la escultura románica tardía en España se deben José Manuel Pita Andrade, Georges Gaillard y Manuel Gómez-Moreno¹⁴⁴.

El arte tardorrománico comparte ciertos rasgos con el gótico. Se caracteriza por un estilo "dinámico", con macizas figuras de presencia poderosa, en posturas retorcidas y envueltas en agitados ropajes, y se encuentra tanto en Europa como en Bizancio¹⁴⁵. José Pijoán lo describió en 1925 como "románico barroco"¹⁴⁶. La corriente artística incluye monumentos como los de Silos tardío, Soria, Tudela, Ávila y Santiago de Compostela. Fuera de la Península, monumentos similares son Saint-Gilles-du-Gard, Arles, Senlis, y, en metalistería, la obra de Nicolás de Verdun¹⁴⁷. En muchos casos, se podría emplear tanto el término "gótico" como el de "románico". Otra etiqueta usada frecuentemente es la del "Estilo 1200"¹⁴⁸. Este término podría ser engañoso porque asocia el "estilo dinámico" con la vuelta del siglo, cuando estaba en boga mucho antes. El Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela representa la culminación de esta época en la Península, no su fuerza generadora.

Varias corrientes se unen para formar la escultura tardorrománica española integrando elementos indígenas e importados. Una parece que se origina en Burgos, probablemente en Santo Domingo de Silos, y se expande hacia el este, a través de Soria y Navarra hacia Aragón, desde donde va a alcanzar eventualmente Compostela. Una segunda, de carácter marcadamente borgoñón, aparece en Ávila, Carrión de los Condes, se propaga por todo el norte de Palencia, y vuelve a Lugo y a Compostela.

La segunda corriente ha sido clarificada recientemente por James D'Emilio¹⁴⁹. Desarrolla la idea propuesta por Gómez-Moreno de que esta corriente nació en San Vicente de Ávila, apareció en Santiago de Carrión de los Condes y floreció finalmente en Compostela¹⁵⁰. D'Emilio establece que las esculturas de la fachada de Carrión debieron esculpirse durante los años 1160, revisando ligeramente la cronología propuesta por Moralejo¹⁵¹. Esta corriente artística tiene una clara relación con los monumentos borgoñones, aunque la evidencia disponible hace difícil definir cuál fue exactamente el medio de transmisión¹⁵². El impacto de este estilo del norte de Palencia y Burgos entre los años 1160 a 1200 lo ha estudiado extensamente José Luis Hernando Garrido, que enfoca sus estudios en Aguilar de Campóo, San Andrés de Arroyo y el claustro gótico primitivo de Las Huelgas¹⁵³.

Para la segunda campaña del claustro de Silos, en la cual se construyeron las galerías sur y oeste, solía haber una contienda de fechas. Afortunadamente, lo que empezó por ser un enorme vacío en la opinión -un período de tiempo de hacia 1158 hasta 1230- se ha resuelto en gran parte. El problema fundamental en este caso consistía en si los relieves de Silos eran anteriores o posteriores al Pórtico de la Gloria del Maestro Mateo, completado en su mayor parte en 1188. La evidencia visual de los monumentos y la textual de los documentos sugieren que los relieves de la Anunciación y del Arbol de Jesé de Silos y de los capiteles relacionados debía estar en marcha en 1158, cuando el presupuesto monástico adjudicó fondos para las "*opera claustrum et domorum*"¹⁵⁴. La confraternidad de Silos con Osma condujo a un intercambio artístico, como testifican los capiteles de la sala capitular de la catedral de Osma¹⁵⁵. De aquí se propagó desde Silos y Osma hasta Soria, Navarra y, finalmente, al Pórtico de la Gloria¹⁵⁶. La serie de opiniones más curiosas referentes a la escultura tardía de Silos han sido propuestas por Lacoste. Fue Lacoste el que volvió a fechar muchos monumentos del norte de España hacia el año 1200 basado en su fecha propuesta para Silos, tan tardía, quizá, como del primer cuarto del siglo XIII¹⁵⁷. En 1989 revisó su fecha de los relieves tardíos datándolos ahora de hacia 1180, aunque sigue creyendo que son posteriores a la obra de Mateo¹⁵⁸. Ahora que Lacoste hizo la

merced al escultor de Silos de entrar en el siglo XII, mantiene, sin embargo, que el artista es de origen borgoñón¹⁵⁹. La documentación visual que provee no apoya bien estas opiniones. De manera similar, Dulce Ocón ha hecho comparaciones demasiado generalizadas con monumentos sicilianos, aunque algunas de sus sugerencias son interesantes¹⁶⁰.

Gaya Nuño y Gudiol Ricart caracterizaron la influencia de Silos sobre el arte castellano como "absoluta y absorbente", pero a esto habría que añadir el impacto de Soria¹⁶¹. La esfera de influencia de este estilo pudo haber nacido no sólo de la confraternidad entre Silos y Osma, sino que también parece estar unida al rey Alfonso VIII, de origen castellano-navarro, que creció en la ciudad de Soria. Que hubo un estilo distintivo soriano antes de la fusión con los motivos de Silos se puede demostrar en el claustro de San Pedro de Soria, empezado después de 1152. La iglesia de Santo Domingo de Soria, iniciada hacia el momento en que Alfonso VIII se casó con Leonor de Aquitania en 1170, resulta ser una fuente fértil para el arte tardorrománico de la Península, aunque este monumento no ha recibido la atención que se merece por parte de los estudiosos.

Como lo demostró Gaillard, las fuentes locales para el impresionante grupo de escultores que trabajó en la Península durante la segunda mitad del siglo XII son tan importantes como las importaciones foráneas; esto no significa hablar de dependencia¹⁶². Un lugar con una categoría plenamente internacional, como Santiago de Compostela, evoca intencionalmente este puesto con su arquitectura y decoración escultórica¹⁶³. El "misterio" de los grandes artistas que produjo la Península durante la segunda mitad del siglo XII queda resuelto si se acepta que el influjo de gente de orígenes diversos debido a las alianzas reales, a la reforma religiosa, a la reconquista y a la repoblación fueron destinados a generar innovación en las artes. Y el resultado fue, como lo notó Sauerländer, que España se encontró a sí misma entre los centros catalíticos que produjeron el "Classical revival" en Europa en las últimas décadas del siglo XII¹⁶⁴. El predominio del estilo castellano e iconografía en la mayor parte del norte cristiano marca la hegemonía política de su rey durante la segunda mitad del siglo XII.

Se ha demostrado en diversos estudios los estrechos lazos artísticos entre las regiones ligadas geográficamente del norte de Burgos, La Rioja, Navarra y Aragón. Los capiteles del ábside de la iglesia de peregrinación de Santo Domingo de la Calzada nos proporcionan una integración creativa de los motivos iconográficos y estilísticos encontrados en otros lugares, entre ellos, Silos y Pamplona¹⁶⁵. El Arbol de Jesé, descubierto recientemente en los pilares del ábside, deberá proporcionar un ímpetu para estudios sobre este monumento y sus relaciones artísticas¹⁶⁶. Como Santiago de Compostela, esta

catedral se identifica como lugar asociado a la peregrinación. Otros ejemplos de los lazos artísticos entre el noreste de Burgos, Navarra y Aragón demuestran la vida itinerante de los escultores. El primoroso friso en el interior de Santiago de Agüero (Aragón) probablemente sea de un artista castellano, como dice Lacoste¹⁶⁷. Bango identificó un artista aragonés que trabajó en Castilla, en Grado del Pico¹⁶⁸. Se puede trazar la carrera del Maestro de Riotirón quien reúne las tendencias artísticas de la zona fronteriza¹⁶⁹. Y la iglesia de Ahedo de Butrón (Burgos) muestra contactos con el estilo aragonés identificado bajo el nombre del "Maestro de San Juan de la Peña"¹⁷⁰.

El "Maestro/taller de San Juan de la Peña" ha recibido en los últimos años un intenso análisis. Aunque muchos han cuestionado la atribución de tantas obras a un solo individuo, ha sido difícil arrancar esta conveniente etiqueta de un estilo tan marcado. Lacoste mantiene la idea de un solo maestro que trabajaba con asistentes¹⁷¹. Propone que el artista fue entrenado en Santo Domingo de Soria, un aserto problemático¹⁷². Mientras está claro que este "artista" conocía Soria muy bien, parece demasiado fuerte insistir en que, de hecho, fuera entrenado allí, ya que su arte revela sus orígenes pirenaicos. Pamela Patton identifica no un solo individuo, sino un grupo que trabaja en un estilo unificado¹⁷³. Melero ha separado las diversas manos en tres talleres, el de Biota, el de San Pedro el Viejo de Huesca y el de San Juan de la Peña¹⁷⁴. Según Melero, la fuente de este estilo regional corresponde a la escultura en el interior del ábside de La Seo de Zaragoza, que se puede documentar hacia 1184-1188¹⁷⁵. La investigación más reciente tiende a confirmar la suposición de Porter, es decir, que trabajaron a finales del siglo XII¹⁷⁶.

El impacto de Castilla también se siente profundamente en Navarra. Lacoste sugiere que los artistas de San Miguel de Estella y San Nicolás de Tudela se entrenaron juntos, y que Silos fue la fuente principal de su estilo¹⁷⁷. Resulta difícil identificar un lugar concreto para la formación de los artistas del último cuarto del siglo XII precisamente porque nos encontramos ante un estilo verdaderamente trans-regional. Melero identifica un círculo de escultores que incluye los que produjeron los relieves del ábside de la Seo de Zaragoza y sugiere que pudieran haberse formado juntos, pero no en Silos¹⁷⁸. Quizá tengan raíces en Santo Domingo de Soria y en Sangüesa¹⁷⁹. Estas iglesias reales, claramente importantes intermediarios, sin embargo carecen de la fluidez que tienen las esculturas silenses. Por eso, estos escultores pudieran haber tenido un conocimiento de Silos (no necesariamente entrenamiento), al igual que lo tuvieron los escultores del Pórtico de la Gloria¹⁸⁰. Según la cronología que propone Melero, los monumentos relacionados con el ábside de la Seo de Zaragoza, como el

tímpano de San Nicolás, las primeras obras de la colegiata de Tudela y el Pórtico de la Gloria, se encontraban en obras más o menos avanzadas en la década de 1180. Esto sugiere un desarrollo rápido y unido para la escultura hispánica producida a finales del siglo XII, tanto en Galicia como en Aragón, y se distingue por una afición a la elaboración y a la plasticidad¹⁸¹.

La dirección tomada por el arte catalán en la segunda mitad del siglo XII corresponde al mismo interés en la complejidad compositiva. Las esculturas altamente conservadoras de los Pirineos, como, por ejemplo, Cuxa y Urgell, mantienen el carácter formal de las robustas esculturas de los artistas del primer románico¹⁸². Por eso, podríamos decir que la continuidad, más que la experimentación, es lo que caracteriza esta fase del arte catalán. La alianza de Cataluña con Aragón durante el siglo XII podría explicar la apariencia de los monumentos con reminiscencias de los artistas que trabajaron en Jaca. Se pueden encontrar reminiscencias de este estilo en Covet y quizá en la gran portada de Ripoll, aunque hay diferencias de opinión sobre este asunto y también sobre la fecha, hacia 1146 o dentro del tercer cuarto del siglo XII¹⁸³.

Dada la situación geográfica, una curva de tierra que abraza el Mediterráneo, Cataluña nos suministra las conexiones más claras con el arte medieval italiano. La carrera del maestro de Cabestany, cuyas obras se pueden encontrar a lo largo del creciente, tan adentro como Navarra en la Península Ibérica, es una indicación de los gustos compartidos de la región durante el último tercio del siglo XII¹⁸⁴. Los múltiples pliegues paralelos y una cierta ferocidad de expresión que caracterizan a este artista se puede ver como su legado a esta región; los dramáticos relieves de Tarragona podríamos describirlos como herencia suya¹⁸⁵. Juntamente con Castilla y Navarra, Cataluña conserva un rico tesoro de claustros románicos, entre ellos, los claustros historiados de la catedral de Gerona y San Cugat del Vallés, edificados no antes del último tercio del siglo XII, probablemente, durante la década de 1190¹⁸⁶.

ICONOGRAFÍA

La rica iconografía de la escultura románica española apenas ha empezado a ser explorada. Joaquín Yarza Luaces es uno de los pioneros en el campo. En su ensayo "Reflexiones sobre la iconografía medieval hispana" sienta materiales básicos para la investigación de la iconografía medieval: las fuentes escritas y orales, los artistas y los clientes o patrones¹⁸⁷. Yarza establece su fundamento en un método tradicional al identificar el tema citando el texto correspondiente, si bien entiende que esto no siempre es posible. Y aunque la estructura de los

estudios iconográficos debe fundarse en tal cimiento, lo que falta en algunos es el relleno de la estructura a través de la contextualización de la imagen. Con esto aludo a las circunstancias específicas sociales y culturales que produjeron una nueva imagen o que la llevaron a su popularidad. Sin esta sustancia conceptual, un estudio iconográfico corre el peligro de no ser más que una lista de imágenes interesantes superficialmente identificadas por algún texto o, simplemente, manifiestos sobre el simbolismo. El resultado es, más bien, como leer un catecismo.

El reconocimiento de que no siempre es posible identificar un texto escrito único como fuente definitiva de una imagen ha abierto las puertas a un entendimiento más amplio de la cultura medieval, pero es algo que se debe explorar con mucha precaución. Tal vez parece demasiado radical afirmar que los artistas y los clientes "jamás llegaron a traducir en palabras el pensamiento que anima un programa iconográfico" o que se "consideraría reiterativo" el hacerlo¹⁸⁸. Cuando discutimos la falta de documentos escritos en nuestro campo, tenemos que considerar que lo que no se hizo fue preservarlos en un archivo para la posteridad¹⁸⁹. La conservación de las notas del abad Suger sugiere un sentido de historia o un concepto de autoimportancia, distinto de la mayor parte de sus contemporáneos. Pero esto no significa que no se discutieran sus ideas o que no se pusieran por escrito o que no se hicieran nunca notas, dibujos o modelos¹⁹⁰. Había guías turísticos en Cluny y probablemente también en Santiago de Compostela que explicaban los monumentos a los visitantes, incluyendo clérigos, y había una larga tradición de inscripciones explicativas en el arte medieval¹⁹¹. Ejemplos notables incluyen el tímpano de Jaca, los relieves del claustro de Silos, las numerosas inscripciones del claustro de Moissac, el tímpano de Moradillo de Sedano y la escultura de San Miguel de Estella. En otros medios también se pueden contar las vidrieras de la catedral de Canterbury, cuyas inscripciones en verso se registraron varias veces durante la Edad Media¹⁹². La audiencia de estos monumentos no era monolítica; los clérigos educados y los aristócratas responderían cada uno de ellos de una manera muy diferente de la de los hermanos con menos cultura o el público general, y cada uno de ellos exigiría una explicación de tipo distinto.

Por otra parte, es correcto notar que las ideas se podían entender a un nivel intuitivo. La cultura monástica, tal como la describen Jean Leclercq y Marie-Dominique Chenu, desarrolló una "imaginación santificada", resultado de años de educación e inmersión en la religión¹⁹³. Una imaginación "santificada" por tal entrenamiento pudiera percibir los paralelos entre una situación local y los episodios bíblicos, por ejemplo¹⁹⁴. Además, esta cultura monástica y los sistemas de memoria medieval pro-

porcionaron los cimientos de la cultura literaria y visual de los siglos XI y XII¹⁹⁵. Su capacidad de invención derivaba en gran parte de la habilidad de captar ideas o formas existentes y recombinarlas en nuevas maneras¹⁹⁶. Este proceso pudiera ser la razón por la cual son posibles tantas interpretaciones del tímpano de Jaca. Sin embargo, este tipo de interpretación debe investigarse cuidadosamente y ha de estar firmemente soportada con textos contemporáneos, incluso si es difícil conseguir un argumento "sin costura" perfectamente construido.

Fue precisamente a la luz del ambiente monástico de Silos como se interpretaron los relieves del claustro. Schapiro basó su lectura de las esculturas y de los manuscritos de Silos en su conocimiento de la cultura monástica de este lugar y en las circunstancias especiales de la España cristiana. Sin embargo, su interés no se extendió a una lectura unificada de las imágenes del claustro, sino en aspectos particulares, como los músicos representados marginalmente en el ambiente de una ciudad amurallada sobre el arco que enmarca el relieve de la Duda de Santo Tomás. Para Schapiro estas figuras representan la intrusión de lo que él caracterizó como motivos seculares, urbanos, dentro del arte del monasterio, una intrusión atribuida a los escultores, que asume eran laicos. En este ensayo y en otro titulado "Sobre la actitud estética en el arte románico" Schapiro propone la idea de una libertad artística en la Edad Media y asume una oposición entre el arte sagrado y secular¹⁹⁷. La celebración del artista en los márgenes de la sociedad deriva en parte de los ideales artísticos, bohemios y marxistas de la primera mitad del siglo XX. Era apropiado que O. K. Werckmeister, también marxista, reexaminara recientemente las sugerencias de Schapiro¹⁹⁸. Werckmeister utiliza los textos de la liturgia romana e hispana de Silos como base para un penetrante análisis iconográfico de los relieves de la Duda de Tomás y Emaús. Al contrario de Schapiro, Werckmeister encuentra un significado bíblico en estos músicos y cuestiona el concepto de su "marginalidad", aunque él ve los relieves como un argumento dialéctico sobre la relación entre la comunidad monástica y la apertura a los peregrinos. La creativa combinación de conceptos de las liturgias romana e hispana y el ambiente monástico han sido citados también por otros¹⁹⁹.

La reforma litúrgica del siglo XI nos proporciona una clave para entender el carácter especial de la imaginería hispana. Aunque existe una tendencia por parte de muchos de utilizar la reforma litúrgica como algo absoluto para fechar las obras de arte (asumiendo un cambio inmediato en la forma), éste no fue el caso. Se siguió leyendo los antiguos manuscritos litúrgicos y quizá se utilizaran, a juzgar por sus glosas. Que se valoraba esta antigua tradición -y que se usara, quizá, ocasionalmente la antigua liturgia hispana- es evidente por el hecho de

que, en el siglo XIII, el bibliotecario de Silos registró los títulos que estaban fuera de sus manos: algunos se encontraban en la oficina del maestro de coro²⁰⁰. Por consiguiente, la reforma litúrgica no marcó un rechazo de la tradición local. Mientras la reforma litúrgica y el impacto de los monjes cluniacenses se manifiesta en monumentos como en la lauda de Alfonso Ansúrez del centro cluniacense de Sahagún, incluso aquí se puede descubrir una continuidad cultural, si uno escoge reconocerla. Moralejo examinó el estilo del sarcófago y sus imágenes a la luz de ambas fuentes, locales e importadas²⁰¹. En un análisis del impacto de las ideas cluniacenses sobre las imágenes, Deborah Hassig se muestra reluctante a admitir que algunas de las prácticas que analizó no tuvieran una fuente exclusiva galicana²⁰². Cuando los investigadores sean capaces de integrar ambos aspectos, continuidad y cambio, en las historias que escriben, entonces podremos apreciar la iconografía hispana.

Ciertamente, la riqueza del arte románico español deriva, en gran parte, de las circunstancias especiales de la Península Ibérica en este momento. Su naturaleza ha sido debatida por historiadores como Sánchez Albornoz, Castro y, recientemente, por Lineham²⁰³. La evidencia de las mismas obras de arte pudiera contribuir a resolver eventualmente estos conflictivos puntos de vista de la historia española. Por supuesto, la Península Ibérica comparte muchas tradiciones artísticas europeas. Así, los principios de la adaptación del arte romano al románico descritos por Adhémar se pueden aplicar fructíferamente al escribir la historia del arte español, como hizo Moralejo²⁰⁴. El análisis más detallado de la adaptación de un tema romano a la escultura románica española lo ha hecho Sonia Simon. Ella va más allá de la simple identificación de la forma hasta demostrar que el significado antiguo no se había olvidado²⁰⁵. Por otra parte, la Península Ibérica era un territorio compartido por musulmanes, cristianos y judíos y el impacto de este fenómeno para las artes sólo está empezando a ser explorado²⁰⁶. La coexistencia, no siempre pacífica, de estos tres "pueblos de la Biblia", tiene implicaciones interesantes en la iconografía de la portada cristiana²⁰⁷. La sugerencia de Melero de que muchos temas de la portada de Santa María de Tudela pudieran entenderse leyendo la escatología musulmana fue rechazada de plano por Beatriz Mariño, quien señaló que las imágenes pudieran derivar exclusivamente de fuentes cristianas. De hecho, uno se debe preguntar si el lenguaje visual de la portada no se intentó para comunicar con todos los grupos residentes en la ciudad. El uso enfático de imágenes del divino Cristo triunfante y de la Trinidad en Tudela y en los territorios cristianos de la Península pudiera entenderse fácilmente como un mensaje para los viandantes que no eran cristianos²⁰⁸. Williams identificó en el tímpano del Cordero de León las imágenes relacionadas con la

Reconquista y las circunstancias específicas de los reyes de León²⁰⁹. El estudio del tema del caballero victorioso de Margarita Ruiz Maldonado nos proporciona el impacto de la Reconquista en algunas de estas imágenes, además de las prácticas religiosas, los procedimientos legales y la literatura cortesana²¹⁰.

Lo que choca en el estudio de la iconografía de la portada hispana es precisamente la riqueza de imágenes distintivas y locales que se han encontrado, lado a lado, con el repertorio "internacional" compartido con las regiones del norte de los Pirineos²¹¹. Melero ha identificado fecundamente una serie de temas inusitados y sus fuentes textuales: el diablo aconsejando a Herodes, la mujer apocalíptica e imágenes de los escultores. La *proskynesis* la ha estudiado Bango. Su estudio no afecta tanto a la corriente estilística bizantinizante como a la contextualización icónica de las prácticas del homenaje vasallático introducidas en Occidente desde hace siglos²¹³. La genuflexión como una forma de adoración explica la postura del ángel arrodillado en la Anunciación de Silos²¹⁴. Como he sugerido, la combinación inusitada de adoración, Anunciación y Coronación manifiesta la invención de esta composición en el ambiente monástico. Yarza analizó la imagen internacional de la *psychostasis* y el peso de las almas; y una serie de imágenes sobre el tema lo ha reunido Garrido como evidencia del modo en que pudo propagarse el estilo y el tema a través de una región²¹⁵. Mariño ha realizado estudios sobre temas jurídicos y religiosos en las portadas, poniendo particular interés en el castigo de los pecadores²¹⁶. La formación de la iconografía de un santo, desde su realidad histórica hasta las imágenes convenientes a la sociedad de cada momento, ha sido analizada por Bango en la figura de San Lorenzo, representado en un capitel de Jaca²¹⁷.

Se ha producido una virtual avalancha literaria sobre el material considerado en otro tiempo como "marginal" y "secular": la flora y la fauna que constituyen la mayor parte de la ornamentación arquitectónica²¹⁸. Los canecillos y capiteles que forman la decoración arquitectónica, con sus animales míticos y temas obscenos, han sido el enfoque de varios estudios²¹⁹. El por qué tienen que aparecer representaciones de copulación, masturbación, exhibicionismo como parte significativa de la decoración de la iglesia no se ha explicado totalmente. Se sugiere que estos temas reflejan actitudes sexuales locales y un rechazo de la moralidad oficial, pero esto no puede explicar la importancia dada a estas figuras colocadas justamente bajo el tejado de la iglesia y en las ventanas. Gerardo Boto demuestra que las imágenes de algunos canecillos reflejan antiguos componentes festivos de carnaval, asumidos por la Iglesia cristiana²²⁰. L. G. Freeman y J. González Echegaray sugieren que estas representaciones no siempre pueden ser negativas, sino que pueden connotar con fuerzas de fertilidad y regene-

radoras, o incluso alegorías de la misma Iglesia, que, como prostituta, recibe a todo el mundo²²¹. Una explicación intrigante es la de Horste Bredekamp²²². Propone que utilizaron los capiteles y los canecillos de Frómista para educar a los peregrinos sobre las tentaciones y peligros que pudieran encontrar a lo largo del Camino de Santiago. Sugiere que la temática y la carnosidad del estilo hispanolanguedociano eran una estratagema para condenar el pecado carnal. De ahí la expansión de esta forma a lo largo del Camino de Santiago que sirvió con un propósito didáctico. Esta teoría es problemática, ya que el estilo no es menos carnoso en las representaciones de modelos con un papel positivo, como el Cristo y los apóstoles de Toulouse, Moissac y Huesca.

CONCLUSIÓN

En la introducción de este ensayo he indicado la necesidad de liberarse de aquellos "hábitos de pensamiento" que impiden el avance de entendimiento en nuestro campo. Estos "hábitos" incluyen el concepto de camino de peregrinación como conducto de cultura europea, especialmente francesa, dentro de una Península Ibérica retrasada. Desafortunadamente, la misma subordinación se ha introducido en el estudio de la escultura románica tardía con el concepto del "estilo 1200" y las sugerencias de que las mejores esculturas producidas en la Península reflejan necesariamente desarrollos foráneos. Quizá la reinterpretación del arte "indígena" es característica de la escultura románica, en oposición a la gótica, al menos en España. Por estos elementos "indígenas", el arte de la España cristiana se puede llamar un arte románico. Este arte de sincretismo integra las artes antiguas, documentos tangibles de un pasado muy estimado, y las nuevas, de una cultura ambiciosa, aristocrática y también internacional. La evocación de todas estas asociaciones

podiera proporcionar la clave para comprender el éxito del nuevo arte monumental. Ya sea cuestión o no de una mente directiva, como en el caso de los primeros monarcas, la difusión de la escultura y arquitectura románicas hizo ciertamente visible la unidad cultural en los territorios cristianos y creó una identidad distinta de la musulmana del sur. La mayor parte de las imágenes de las portadas del siglo XII se podrían entender como una declaración del triunfo cristiano tanto en lo espiritual como en lo militar. Al revisar la literatura, lo que salta a la vista es que los investigadores están siguiendo ahora vigorosamente el estudio de la escultura románica española. Ningún estado de la cuestión puede pretender ser completo, particularmente si se considera la explosión de publicaciones que han aparecido desde 1980. Sin embargo, todos los esfuerzos de los autores no servirán de nada si no se hace un índice sistemático de estas publicaciones y se facilita el acceso a la comunidad de investigadores. Por eso, los editores deben facilitar activamente la inclusión de sus publicaciones en los archivos de los centros nacionales bibliográficos, como la Biblioteca Nacional y el Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y, quizá, todavía más importante, en los repertorios internacionales, como la *Bibliographie de l'histoire de l'art o la International Medieval Bibliography*. El lado positivo de este aumento de investigadores es que se está estudiando un mayor número de monumentos. Sin embargo, también está claro que se debe ejercer un mayor control en la calidad de las publicaciones.

Pero lo que se necesita urgentemente, y es algo que no se ha hecho, son excavaciones científicas y cuidadosas en lugares clave, como Frómista y otros muchos monumentos. El estudio arqueológico, la materia prima de la historia de arte, nutre la exploración de la iconografía. Con este fundamento, los nuevos estudios quizá puedan proporcionarnos la base para resolver algunos de los problemas "ortodoxos".

NOTAS

* Este trabajo fue presentado en la Universidad Autónoma de Madrid en mayo de 1995. Para la investigación, Montclair State University me concedió un Separately Budgeted Research Grant en 1995.

** Quiero agradecer al Profesor Isidro Bango Torviso por haberme invitado a escribir este trabajo y presentarlo en la Universidad Autónoma de Madrid en mayo de 1995. Mi agradecimiento también a Constancio del Álamo por la traducción de este artículo. Asimismo, deseo dar las gracias a mis colegas por haberme enviado copias de sus publicaciones. Gracias, finalmente, a las bibliotecarias del CSIC, Instituto Diego Velázquez, y de la Biblioteca Nacional de Madrid por su inestimable ayuda, y a Montclair State University por haberme concedido el Separately Budgeted Research Grant de 1995.

¹ Fue Émile MALE quien promovió ambas ideas, *L'art religieux du XIIe siècle en France*, París, 1.ª ed. 1922. Mis citas se refieren a la traducción inglesa, *Religious Art in France: The Twelfth Century*, ed. Harry BOBER, trad. M. Mathews, Princeton, 1978. Véase cap. I, "The Birth of Monumental Sculpture: Influence of Manuscripts"; cap. V, "Enrichment of the Iconography: Sugar and His Influence"; y "Editor's Forward", esp. XX.

- 2 Fue Arthur KINGSLEY PORTER quien utilizó el término «ortodoxo» para caracterizar la teoría de que Toulouse fuera el centro generador de la escultura románica, «Spain or Toulouse? and Other Questions», *The Art Bulletin* 7 (1924-1925) 4.
- 3 Los estudios clásicos son los de Arthur KINGSLEY PORTER, *Spanish Romanesque Sculpture*, 2 vols., Florencia [1927]; Manuel GÓMEZ MORENO, *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid, 1934; José GUDIOL RICART y Juan Antonio GAYA NUÑO, *Ars Hispaniae* 5, Madrid, 1948. Los mejores resúmenes son los de Pedro de PALOL y Max HIRMER, *Early Medieval Art in Spain*, Munich y Londres, 1967; Joaquín YARZA LUACES, *La Edad Media*, Historia del arte hispánico 2, Madrid, 1980; *Arte y Arquitectura en España 500-1250*, 6.ª edición, Madrid, 1990; Isidro BANGO TORVISO, *Alta Edad Media. De la tradición hispanogoda al románico*, Madrid, 1989; *El románico en España*, Madrid, 1992; «Arquitectura y escultura monumental», *La cultura del románico. Siglos XI al XIII*, Historia de España Menéndez Pidal 11, Madrid, 1995, 345-414.
- 4 Recientemente Isidro G. BANGO TORVISO ha escrito sobre los inconvenientes para aceptar la expresión “románico” referida al arte de los siglos XI y XII en particular y, en líneas generales, sobre la historia de los estilos; “Crisis de una historia del arte medieval a partir de la teoría de los estilos. La problemática de la Alta Edad Media”, *Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria. Cuadernos de Sección Artes Plásticas y Monumentales* 15 (1996) 15-28. Para la historiografía del término “románico” ver: BOBER, “Editor’s Forward” (n. 1), vii-xii; Linda SEIDEL, *Songs of Glory: The Romanesque Façades of Aquitaine*, Chicago, 1981, 4-11, y bibliografía en nota 4, 83; Tina WALDEIER BIZZARRO, *Romanesque Architectural Criticism: A Pre-history*, Cambridge, 1992.
- 5 Kenneth John CONNAT, «Proto-Romanesque Architecture in Southern Europe», *Carolingian and Romanesque Architecture*, Nueva York, 1959, ed. rev., 1978, 87-93; BANGO, *Alta Edad Media* (n. 3), 16-17, 42.
- 6 CONNAT, *supra*, 87. Fue GÓMEZ MORENO (n. 3) el primero que propuso para estas construcciones el nombre de “protorrománico”, 55-56.
- 7 CONNAT (n. 5), 87. Frente a estas posiciones de ver en lo asturiano una manifestación protorrománica, Isidro G. BANGO TORVISO propone una lectura interpretativa de la cultura artística asturiana como manifestación de la tardoantigüedad, “La cultura artística de la monarquía astur, la última manifestación de la antigüedad”, *ASTURES*, Gijón, 1995, 171-185.
- 8 «The Meaning of ‘Sculptor’ in the Romanesque period», *Romanesque and Gothic: Essays for George Zarnecki*, Woodbridge, 1987, 1: 49-61.
- 9 Por ejemplo, en sus conferencias, Meyer Schapiro sugirió que la estatua-columna tuvo una relación visual muy fuerte con las figuras pintadas en los espacios verticales entre las ventanas en los interiores de los ábsides. Véase Willibald SAUERLÄNDER, “Die gestörte Ordnung oder “le chapiteau historié”, *Studien zur Geschichte der Europäischen Skulptur im 12/13 Jahrhundert*, Frankfurt, 1992, 1: 431-456.
- 10 Joaquín YARZA LUACES, “Escultura románica”, *Arte Catalán. Estado de la cuestión*, Actas del V Congreso Español de Historia de Arte, Barcelona, 1984, 121, 136-137, nota 9.
- 11 *L’art des sculpteurs romans*, París, 1931, 123-138; Eliane VERGNOLLE, «Chronologie et méthode d’analyse: Doctrines sur les débuts de la sculpture romane en France», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 9 (1978) 141-162, esp. 151-156.
- 12 Jurgis BALTRUSAITIS, *La stylistique ornementale de la sculpture romane*, París, 1931; Meyer SCHAPIRO, “On Geometrical Schematism in Romanesque Art”, *Romanesque Art*, Collected Papers 1, Nueva York, 1977, 265-284; traducido al castellano por M. L. Balseiro, “Sobre el esquematismo geométrico en el arte románico”, *Estudios sobre el románico*, Madrid, 1984, 307-326.
- 13 *Ibid.*, inglés: 268, 278, 283; castellano: 309-310, 319-320, 324-325.
- 14 A este respecto, Bango señaló cómo el hombre/arcada de Focillon tiene sus precedentes en el solar hispano, en las basas de San Miguel de Lillo, BANGO (n. 3), 114-115.
- 15 Ver, por ejemplo, la manera en que los relieves del Partenón de Atenas o las composiciones de Rafael para la Stanza della Segnatura en el Vaticano responden a sus marcos arquitectónicos.
- 16 Marcel DURLAIT, «Les Pyrénées et l’art roman», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 10 (1979) 153-174, sobre todo, 160-161; Mireille MENTRÉ, «Contribution aux recherches sur iconographie des éléments sculptés des façades de Saint-Genis-des-Fontaines et Saint-André-de-Sorède», *Les Cahiers de Saint-Michel-de Cuxa* 9 (1978) 163-170; Peter KLEIN, “Les Portails de Saint-Genis-des-Fontaines et de Saint-André-de-Sorède. I: Le Linteau de Saint-Genis”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 20 (1989) 121-159.
- 17 James LANG, *Anglo-Saxon Sculpture*, Aylesbury, 1988, 14, 22, 48-50; Lawrence STONE, *Sculpture in Britain*, 2.ª ed., Harmondsworth y Baltimore, 1972, 35-36, 40-41; Rosemary CRAMP, “Tradition and Innovation in English Stone Sculpture of the Tenth to the Eleventh Centuries”, *Kolloquium über spätantike und frühmittelalterliche Skulptur* 3 (1972) 139-148.
- 18 Jean CABANOT, «Le décor sculpté de la basilique de Saint-Sernin de Toulouse», *Bulletin monumental* 132 (1974) 99-145.
- 19 Véase un resumen de las varias propuestas que se han hecho en su uso, incluyendo un frontal, una capilla en la cripta y machones en el claustro, en M. F. HEARN, *Romanesque Sculpture*, Ithaca, Nueva York, 1981, 69-80. Hay que notar que su discusión está sobrecargada en favor de su propia tesis, de que escultores alemanes de marfil y de orfebrería están detrás del desarrollo de la escultura románica. Ver las reseñas de Willibald SAUERLÄNDER, *The Art Bulletin* 46/3 (1984) 520-522; y de Roger STALLEY, *Journal of the British Archaeological Association* 136 (1983) 146-150.
- 20 HEARN, *supra*, 26; George ZARNECKI, *English Romanesque Art 1066-1200*, Londres, 1984, 146.
- 21 HEARN, *supra*, 68-69, 78; Friedrich GERKE, «Der Tischaltar des Bernard Guilduin in Saint-Sernin in Toulouse», *Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der Geistes und Socialwissenschaftlichen Klasse* 7 (1958) 494-508.
- 22 «Architecture et décor monumental», *Le Siècle de l’an mil*, L’univers des formes 5, París, 1973, 6.
- 23 Sobre el aniconismo y las artes monumentales figurativas de la España medieval, véase Isidro G. BANGO TORVISO, “L’Ordo Gotorum” et sa survivance dans l’Espagne du Haut Moyen Age”, *Revue de L’Art* 70 (1985) 9-20; Jerrilynn D. DODDS, *Architecture and Ideology in Early Medieval Spain*, University Park, Pa., y Londres, 1990, 40, 141, nota 81. BANGO, *Alta Edad Media* (n. 3), 142-143, caracteriza como «popular» la escultura y la arquitectura producidas en este momento: “Serán uno de los factores fundamentales de la formación de la escultura altomedieval. Los relieves de San Pedro de la Nave, Quintanilla de las Viñas,... San Genis de Fontaines y la pila de San Isidoro de León son ejemplos de esta manera popular.... junto a unas obras que parecen denunciar el continuismo de esta manera de hacer.... otras... inspirándose en modelos antiguos... harían posible la realización de las grandes portadas de Jaca, León, Compostela, Toulouse, etc.” Compara este fenómeno al “dualismo plástico de la

Antigüedad”. Serafín MORALEJO cita la pila bautismal de San Isidoro de León como el «punto de partida de la escultura románica española», «The Tomb of Alfonso Ansúrez (†1093): Its Place and the Role of Sahagún in the Beginnings of Spanish Romanesque Sculpture», *Santiago, Saint-Denis, and Saint Peter: The Reception of the Roman Liturgy in León-Castille in 1080*, ed. B. Reilly, New York, 1985, 75.

24 MÂLE (n. 1), 3.

25 Investigadores con convicciones políticas muy profundas, como Meyer Schapiro, nunca más volvieron a España ni tampoco enviaron a sus estudiantes. El profesor Schapiro me confirmó esto en una entrevista que tuve con él en junio de 1987. Me gustaría expresarle aquí mi gratitud por comunicarme sus puntos de vista sobre este problema.

26 Robert NELSON, “Living on the Byzantine Borders of Western Art”, *Gesta* 35/1 (1996) 3-11.

27 *The Art Bulletin* 7 (1924-1925) 3-25.

28 Para la historiografía del arte románico español, ver John WILLIAMS, «El románico en España: Diversas perspectivas», *II Curso de Cultura Medieval: Alfonso VIII y su Época*, Aguilar de Campó, 1990, 9-20, esp. 9-12. Según Williams, Enrique Serrano Fatigati y Vicente Lampérez y Romea “aceptaron el hecho de que el estilo románico había nacido en Francia” en sus publicaciones de hacia 1900 en el *Boletín de la Sociedad de Excursiones de España*. No es fácil separar el concepto de la prioridad francesa del otro concepto de la unidad de los monumentos del Camino de Santiago. Émile BERTAUX ya emplea ambas ideas en «La sculpture chrétienne en Espagne des origines au XVIe siècle: la sculpture romane», *Histoire de l’art* 2/1, ed. A. Michel, París, 1906.

29 “Spain or Toulouse?” (n. 27), 4.

30 *Ibid.*, 3. Porter notó que durante la Primera Guerra Mundial Mâle escribió un libro de propaganda en el cual insistía en que la investigación y el arte francés eran superiores a los de Alemania. Para una comparación de las personalidades de Mâle y de Porter, véase Janice MANN, “Romantic Identity, Nationalism, and the Understanding of the Advent of Romanesque Art in Christian Spain”, *Gesta* 36/2 (1997, en prensa), “Visual Culture of Medieval Iberia”, ed. David L. SIMÓN y Dale KINNEY, número dedicado a las sesiones organizadas por Simon y patrocinadas por el International Center of Medieval Art en el XXXI International Congress on Medieval Studies, Western Michigan University, Kalamazoo, Michigan, en mayo de 1996.

31 Por ejemplo, Mâle propuso que el Arbol de Jesé se creó para las vidrieras de Saint-Denis, pero Porter indicó un origen anterior en manuscritos borgoñones, 15-16. Esto lo confirmó Arthur WATSON, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, Londres, 1934, 83-141; Elizabeth VALDÉZ DEL ÁLAMO, «Visiones y profecía: El Arbol de Jesé en el claustro de Silos», *El románico en Silos. IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro 1080-1980*, Stvdia Silensia, Series Maior, Abadía de Silos, 1990, 173-202, esp. 176-179.

32 *La sculpture romane de la Route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, 1990, 9.

33 John WILLIAMS, «“Spain or Toulouse?” A Half Century Later Observations on the Chronology of Santiago de Compostela», *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia de Arte, Granada 1973*, Granada, 1976, 562, nota 1. MÂLE empezó su reseña a la obra de PORTER, *Lombard Architecture* (New Haven, 1917), así: «Un Américain, M. Arthur Kingsley Porter, vient de consacrer quatre volumes à l’architecture lombarde», como si su nacionalidad fuera la información más importante en su crítica, “L’Architecture et la sculpture en Lombardie à l’époque romane. A propos d’un livre récent”, *Gazette des Beaux-Arts* 14 (1918) 35-46. Atacó a Porter porque no quiso reconocer el impacto de Francia en el arte de Italia; dice: “J’espère qu’il sera amené à les modifier ses opinions en examinant nos monuments, car sur cette grande question des origines de la sculpture moderne, il ne faut pas qu’il y ait une vérité américaine et une vérité française”, 46. Porter conocía bien los monumentos franceses. De hecho, el único extranjero invitado por el Gobierno francés durante la Primera Guerra Mundial para ayudar al Service des Oeuvres d’Art dans la Zone des Armées fue Porter, y sus publicaciones del año 1919 demuestran su simpatía hacia Francia, *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, ed. W. R. W. KOEHLER, Freeport, Nueva York, 1939, 1, xii, xx. Así que la acusación de que Porter fuera un nacionalista español, como afirma Williams, *supra*, 557, no refleja la realidad.

34 Isidro BANGO TORVISO, “El Camino jacobeo y los espacios sagrados durante la Alta Edad Media en España”, *Viajeros, peregrinos, mercaderes en el Occidente Medieval*, XVIII Semana de Estudios Medievales, Estella ‘91, 1992, 121-155; «El Camino de Santiago y el estilo románico en España», *Aspectos didácticos de Geografía e Historia (Arte)* 8, Zaragoza, 1994; Serafín MORALEJO, “On the Road: The Camino de Santiago”, *Art of Early Medieval Spain, A. D. 500-1200*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1993, 175-183; Anne SHAVER-CRANDELL, Paula GERSON, et al., *The Pilgrim’s Guide to Santiago de Compostela. A Gazetteer*, Londres, 1995, 97-101.

35 *Les légendes épiques. Recherches sur la formation de chansons de geste*, 2.ª ed., 4 vols., París, 1921.

36 *Les débuts de la sculpture romane espagnole: León, Jaca, Compostelle*, París, 1938, 233.

37 «The Pilgrimage Roads Revisited», *Gesta* 8/2 (1969) 30.

38 «The Pilgrimage Roads Revisited?», *Bulletin Monumental* 129/2 (1971) 120. Lyman no describió los estilos relacionados como “escuela”, tal y como sugirió Durliat.

39 MORALEJO, *Santiago, Camino de Europa: Culto y cultura en la peregrinación a Compostela*, Santiago de Compostela, 1993, 235, cat. 25-28, 286-289; DURLIAT, *supra*, 113; Kenneth John CONANT, *The Early Architectural History of the Cathedral of Santiago de Compostela*, Cambridge, Mass., 1926, 18; MORALEJO, “Notas para una revisión da obra de K. J. Conant”, *Arquitectura románica da Catedral de Santiago de Compostela*, trad. por J.G. Beramendi, Santiago de Compostela, 1983, 223-224.

40 DURLIAT, «Les données historiques relatives à la construction de Saint-Sernin de Toulouse», *Homenaje a Jaime Vincéns Vives*, Barcelona, 1965, 1: 237.

41 *Ibid.*, 237, nota 18.

42 VERGNOLLE (n. 11), 142.

43 WILLIAMS ““Spain or Toulouse?””(n. 33), 557.

44 Willibald SAUERLÄNDER, «Das sechste internationale Colloquium der Société française d’archéologie: Saint-Sernin in Toulouse», *Kunstchronik* 24 (1971) 341-347, esp. 346.

- 45 Como ha señalado MORALEJO, la secuencia de la construcción de Santiago es compleja, y una búsqueda simplística por una prioridad no puede describir la situación real; ver "Notas" (n. 39), 223-224; *Santiago, Camino* (n. 39), 288; «La Sculpture romane de la cathédrale de Jaca, État des questions», *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa* 10 (1979) 82, nota 16. Ver también Karen R. MATHEWS, "They wished to destroy the Temple of God": Responses to Diego Gelmírez's cathedral construction in Santiago de Compostela", tesis doctoral, University of Chicago, 1995.
- 46 "That Spanish medieval art tended to be provincial is a fact. The danger lies in forgetting or underestimating just how provincial it generally was", «Marcialis Pincerna and the Provincial in Spanish Medieval Art», *Hortus Imaginum: Essays in Western Art*, ed. R. Engass y M. Stokstad, Lawrence, Kansas, 1974, 29-36, ver p. 29.
- 47 «El románico en España: Diversas perspectivas» (n. 28), 9.
- 48 GAILLARD, *La sculpture romane espagnole 1, De Saint Isidore de Leon à Saint Jacques de Compostelle*, París, 1946, 19-21; SHAVER-CRANDELL y GERSON, *Guide and Gazetteer* (n. 34), 99-101.
- 49 «Une sculpture du style de Bernard Gilduin à Jaca», *Bulletin Monumental* 131 (1973) 7-16.
- 50 «Ansúrez» (n. 23), 79-80. Traducido del inglés.
- 51 Victor y Edith TURNER, *Image and Pilgrimage in Christian Culture. Anthropological Perspectives*, Nueva York, 1978.
- 52 Además de las obras mencionadas arriba, ver *Los caminos y el arte*, 3 vols., VI Congreso Español de Historia del Arte, 1986, Santiago de Compostela, 1989.
- 53 "El Camino de Santiago" (n. 34), 150-158.
- 54 «El Camino de Santiago» (n. 34), 157 y nota 63. O. K. Werckmeister, en una conferencia inédita «Romanesque Geopolitics», mantiene que no ha llegado a su debido tiempo «una síntesis política sobre la historia del arte románico», sugerencia que está en armonía con el planteamiento de Bango.
- 55 "El Camino jacobeo" (n. 34).
- 56 "El Camino de Santiago" (n. 34), 163-166. Henrik KARGE sí intenta atribuir el transepto saliente de la catedral de Burgos a su situación en el Camino, *La catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España*, trad. C. Corredor, Valladolid, 1995, 159-161. Véase la sugerencia hecha por Serafín MORALEJO en su reseña, *Goya* 220 (1991) 255. Ver también mi reseña en *Speculum* 72/2 (1997) 500-502.
- 57 *Guide and Gazetteer* (n. 34), 101.
- 58 *Ibid.*, 98.
- 59 *Ibid.*, 101. Véase Erik FISCHER, «Note on Possible Relation between Silos and the Cathedral of Ribe in the XIIIth Century», *Classica et Mediaevalia*, 9, fasc. 2 (1948) 216-230; Vicente ALMAZÁN, «Huellas jacobeanas en la cultura escandinavia», *Santiago, Camino* (n. 39), 186-187; Elizabeth VALDEZ DEL ÁLAMO, «Relaciones artísticas entre Silos y Santiago de Compostela», *Actas. Simposio Internacional sobre «O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo», 3-8 de Outubro de 1988*, Santiago de Compostela, 1990, 199-221.
- 60 MORALEJO, «San Martín de Frómista en los orígenes de la escultura románica europea», *Jornadas sobre el románico en la provincia de Palencia (5-10 agosto de 1985)*, Palencia, 1986, 27-37, esp. 36; BANGO, *Alta Edad Media* (n. 3), 130-132.
- 61 David L. SIMON, "The Doña Sancha Sarcophagus and Romanesque Sculpture in Aragon", tesis doctoral, The Courtauld Institute of Art, University of London, 1977, 119-121; Sonia C. SIMON, «Iconografía de un capitel del claustro de la catedral de Jaca», *Jaca en la Corona de Aragón (Siglos XII-XVIII)*, XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón, *Actas* (1995) 3: 426-427.
- 62 VALDEZ DEL ÁLAMO, «Relaciones artísticas» (n. 59), 199-221, y otros artículos en el mismo volumen por Michael WARD, 43-52; Neil STRATFORD, 53-82; James D'EMILIO, 83-102; Marilyn STOKSTAD, 181-198. Ver también MORALEJO, "Le origini del programma iconografico dei portali nel románico spagnolo", *Actas. Willigermo e Lanfranco nell'Europa romanica (Modena, 24-27 ottobre 1985)*, Módena, 1989, 35-51.
- 63 Margarita RUIZ MALDONADO, *La escultura románica alavesa: el foco de Armentia*, Bilbao, 1991; «Resonancias compostelanas en el Tetramorfos de Armentia», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»* 38 (1989) 5-24; Dulce OCÓN ALONSO, «El tímpano del Cordero de la basílica de Armentia», *Actas del Congreso de Estudios Históricos. La formación de Alava. 650 Aniversario del Pacto de Arriaga (1332-1982)*, Vitoria-Gasteiz (1985) 791-799; Paloma RODRÍGUEZ ESCUDERO y Dulce OCÓN ALONSO, «El valle del Mena en las rutas del Norte. Itinerarios alternativos en una vía secundaria», *Los caminos y el arte* (n. 52), 2: 163-169.
- 64 GÓMEZ-MORENO, *Románico* (n. 3), 58; GAILLARD, *Sculpture romane* (n. 48), 7; David ROBB, "The Capitals of the Panteón de los Reyes, San Isidoro de León", *The Art Bulletin* 27/3 (1945) 165-174; Antonio VIÑAYO GONZÁLEZ, *Leon roman*, trad. por N. Vaillant, La-Pierre-qui-Vire, 1972, 38-39; "El arte románico leonés. Nuevas cuestiones", *León Medieval. Doce Estudios*, León, 1978, 221-232; *San Isidoro de León. Panteón de Reyes. Albores románicos: arquitectura, escultura, pintura*, León, 1995; Isidro BANGO TORVISO, "El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 4 (1992) 93-132, esp. 104-5; Susan HAVENS CALDWELL, "Úrraca de Zamora and San Isidoro in León: Fulfillment of a Legacy", *Woman's Art Journal* 7/1 (1986) 19-25; "Queen Sancha's 'Persuasion': A Regenerated León symbolized in San Isidoro's Pantheon and its Treasures", *Acts of the Twenty-Sixth Annual Conference of the Center for Medieval and Early Renaissance Studies. The Roles of Women in the Middle Ages: A Reassessment*, SUNY, Binghamton University, 1992 (en prensa). Este último artículo formó parte de una sesión que organicé para el congreso, "Innovation and Commemoration: Aristocratic Women and the Arts of Eleventh- and Twelfth-Century Spain"; la sesión fue patrocinada por el Medieval Feminist Art History Project.
- 65 John WILLIAMS, "San Isidoro in León: Evidence for a New History", *The Art Bulletin* 55/2 (1973) 171-184; "León and the Beginnings of the Spanish Romanesque", *Medieval Spain* (n. 34), 167-173; "León: Iconography of a Capital", *Cultures of Power*, ed. T. Bisson, Filadelfia, 1995, 231-258; MORALEJO, "Portali" (n. 62), 36, 40-41.
- 66 DURLIAT, *L'Art roman en Espagne*, París, 1962, 17-18; BANGO, *Alta Edad Media* (n. 3), 134.
- 67 WILLIAMS compara los capiteles de la Puerta de los Condes de Saint-Sernin de Toulouse con los capiteles del Panteón para fecharlos después de 1080; "León: Iconography" (n. 65), 251. El ejemplo más sobresaliente, el del castigo de la Luxuria (mujer mordida por serpientes), se encuentra en el pórtico lateral que amplía el Panteón, y no en el Panteón propiamente dicho. Véase descripción y diagrama de los capiteles en VIÑAYO, *San Isidoro...Albores románicos* (n. 64), 12, plano, capitel 25; y 27-30.
- 68 Walter Muir WHITEHILL, Jr., *Spanish Romanesque Architecture of the Eleventh Century*, Oxford, 1941, 143-154.

- 69 WHITEHILL, *Ibid.*, 151, nota 1.
- 70 «New History» (n. 65), 177; confirma este punto de vista en “León: The Iconography” (n. 65), 249.
- 71 “New History”, 173.
- 72 VIÑAYO (n. 64), “Nuevas cuestiones”, esp. 224-229; *San Isidoro...Albores románicos*, 30.
- 73 Isidro G. BANGO TORVISO, “Atrio y pórtico en el románico español: concepto y finalidad cívico-litúrgica”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 40- 41 (1975) 175-188, esp. 180; “Espacios para enterramientos privilegiados” (n. 64), esp. 101.
- 74 WILLIAMS (n. 65), “León and the Beginnings” y “León: The Iconography”, 238.
- 75 “Queen Sancha’s ‘Persuasion’” (n. 64).
- 76 FRANCISCO GARCÍA ROMO, «Los pórticos de San Isidoro de León y de Saint-Benoît-sur-Loire y la Iglesia de Sainte Foy de Conques», *Archivo Español de Arte* 28 (1955) 207-236. Para Saint-Benoît, hacia 1020-1030, véase Eliane VERGNOLLE, *Saint-Benoît-sur-Loire et la sculpture du XIe siècle*, París, 1985. WILLIAMS compara los soportes del Panteón con otra estructura de hacia 1030, la cripta de Saint-Etienne d’Auxerre, “León: The Iconography” (n. 65), 249.
- 77 Según BANGO, “el panteón leonés no es un pórtico de paso, sino una estructura cerrada a la que se accede desde la nave”, “Espacios para enterramientos privilegiados” (n. 64), 99, nota 30; 104-105 y figs. 14-15. Escribe también: “La comparación resulta mucho más sugestiva si se tiene en cuenta que en ambos edificios se produce una escultura híbrida entre las formas conservadoras del pasado plástico inmediato y la afloración de unos planteamientos”, “El Camino jacobeo” (n. 34), 145.
- 78 WILLIAMS, “New History” (n. 65), 177, nota 20; 179.
- 79 “Arquitectura y Escultura”, *Historia del Arte de Castilla y León, Arte románico*, Valladolid, 1994, 9-212, esp. 21.
- 80 MORALEJO, “Portali” (n. 62), 41.
- 81 ROBB, “Capitals” (n. 64), 168-173; WILLIAMS, “León and the Beginnings” (n. 65), 167-173; “León: The Iconography” (n. 65); HAVENS CALDWELL, “Urraca of Zamora” (n. 64), 19-21.
- 82 ROBB, “Capitals” (n. 64), 173.
- 83 MORALEJO, «On the Road» (n. 34), 175, 179-180, 182. BANGO ha señalado cómo la primera impronta de lo cluniense en la arquitectura hispana correspondió a la interpretación que se hizo de la iglesia de Cluny II en Saint-Michel-de-Cuxa, durante la segunda mitad del siglo X. Se trataba de un característico prototipo templario románico interpretado con las prácticas constructivas de la tradición local, “La part oriental dels temples de l’abat-bisbe Oliba”, *Quaderns d’Estudis Medievals* (1988) 51-66. Para otros estudios, véase *Gesta*, 27/1-2 (1988): Thomas W. LYMAN, «The Politics of Selective Eclecticism: Monastic Architecture, Pilgrimage Churches, and ‘Resistance to Cluny’», 82-92; O. K. WERCKMEISTER, «Cluny III and the Pilgrimage to Santiago de Compostela», 103-112. Américo CASTRO tomó una postura extremista cuando comparó «los designios imperiales» de los cluniacenses con los de Bonaparte en el siglo XIX. *The Spaniards*, trad. de W. King y S. Margaretten, Berkeley, 1971, 433.
- 84 ANTONIO UBIETO ARTETA, «Ramiro I de Aragón y su concepto de la realeza», *Cuadernos de historia de España*, 20 (1953) 45-62; ANTONIO DURÁN GUDIOL, *La iglesia de Aragón durante los reinados de Sancho Ramírez y Pedro I (1062-1104)*, Publicaciones del Instituto Español de Estudios Eclesiásticos en Roma, monografía n.º 6, Roma, 1962; «Arquitectura Altoaragonesa. Siglos VIII-XI», *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval*, Huesca (1993) 87-93; MORALEJO, «Portali» (n. 62), 39; JANICE MANN, “San Pedro at the Castle of Loarre. A Study in the Relation of Cultural Forces to the Design, Decoration and Construction of a Romanesque Church”, tesis doctoral, Columbia University, 1991.
- 85 MANN, *Ibid.*, 147-155.
- 86 ANTONIO DURÁN GUDIOL y Jesús María CAAMAÑO MARTÍNEZ proponen secuencias ligeramente diferentes, «El románico pleno en el Alto Aragón. Arquitectura», *Signos* (n. 84), 92- 93, 104-107.
- 87 MANN, “San Pedro” (n. 84), 121-122. Difiere de MÁLE que dijo que «la civilización llegó a España por el Camino de Santiago», *Twelfth Century* (n. 1), 302. En este sentido está de acuerdo con la propuesta general de Bango que, en el caso aragonés, refiere cómo la catedral de Jaca es uno de los ejemplos evidentes en los que se ve que las peripecias de su proceso constructivo nada tienen que ver con las peregrinaciones y sí con la realidad de sus comitentes, BANGO, “El camino jacobeo” (n. 34), 142-143.
- 88 «L’art roman en Aragon au XIe siècle», *L’information d’histoire de l’art*, 9 (1964) 158-160; «La catedral románica de Jaca: problemas de cronología», *Pirineos*, 17-18 (1961- 1962) 125-137; «El románico de la catedral jaquesa y su cronología», *Príncipe de Viana*, 25 (1964) 187-200.
- A pesar de la falsificación de los documentos, los pasajes concernientes a la campaña constructiva pudieran estar basados en una auténtica descripción de una fuente más antigua, Susan HAVENS CALDWELL, «Penance, Baptism, Apocalypse: The Easter context of Jaca Cathedral’s west tympanum», *Art History* 3/1 (1980) 25-42. Cita a Durán Gudiol y al mismo Ubieto Arteta, nota 28, p. 37. Véase también Domingo J. BUESA CONDE, *El Espejo de nuestra historia. La diócesis de Zaragoza a través de los siglos*, Zaragoza, 1991-1992, 170-172.
- 89 MORALEJO, «État des questions» (n. 45), 79-81, 85; HAVENS CALDWELL, «Penance» (n. 88), 25-42; David L. SIMON, «El tímpano de la catedral de Jaca», *Actas del XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, Huesca (1995) 3: 407- 419.
- 90 MORALEJO, «Bernard Gilduin à Jaca» (n. 49), 7-16; “Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca”, *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Granada 1973*, Grandada, 1976, 1: 427-433; «État des questions» (n. 45), 82-85; «Frómista» (n. 60), 29-30.
- 91 «...in hoc monasterio sancti Martini quem edificare cepi in Fromesta». FRANCISCO SIMÓN y NIETO, «Los antiguos campos góticos VII», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 2 (1894-1895) 167, nota 1.
- 92 GÓMEZ-MORENO, *Románico* (n. 3), 84-87; Miguel Angel GARCÍA GUINEA, *El románico en Palencia*, 4a. ed., Palencia, 1990, 90-93; *San Martín de Frómista*, Palencia, 1988, 5-8; Horst BREDEKAMP, «Wallfahrt als Versuchung. San Martín in Frómista», *Kunstgeschichte—aber wie?*, Berlín, 1989, 221; Carlos ARROYO, *San Martín de Frómista visto piedra a piedra*, Valladolid, 1994, 9-10; Jesús HERRERO y Carlos ARROYO, *Arquitectura y simbolismo de San Martín de Frómista*, Palencia, 1995, 15; JANICE MANN, “Architectural Innovation and the Patronage of Royal Women in the Christian Kingdoms of Eleventh-Century Spain”, artículo en preparación. Esta conferencia también formó parte de la sesión que organicé para el congreso en Binghamton University en 1992 (n. 64).
- 93 MORALEJO, «Ansúrez» (n. 23), 76-77; «Frómista» (n. 60), 30; DURLIAT, *La route de Saint-Jacques* (n. 32), 280.

- 94 «...dimitto de meas hereditates: nempe illam populationem quam ego populavi circa pisam sic ecclesiam, ...in illa domo de sancto Martino tribuo...» SIMÓN Y NIETO, "Campos" (n. 91), 167, nota 1.
- 95 GÓMEZ-MORENO, *Románico* (n. 3), 86-89.
- 96 En "Notas...Conant" (n. 39), 223, dice entre 1080-1090; en *Santiago, Camino* (n. 39), 375, afirma que en torno a 1090.
- 97 MORALEJO, *Medieval Spain* (n. 34), cat. 107, 234-235; «Frómista» (n. 60), 30-31. El padre de Alfonso Anárez, Pedro, que utilizó el sarcófago de Husillos para su propio enterramiento, no había muerto todavía en 1101, cuando hace su testamento. Sin embargo, el sarcófago romano se conocía y se copió antes de este momento, según la cronología de Moralejo, «Anárez» (n. 23), 83, nota 13.
- 98 "La portada occidental recientemente descubierta en el monasterio de San Zoilo de Carrión de los Condes", *Archivo Español de Arte* 67/265 (1994) 57-72, esp. 64, 69.
- 99 GÓMEZ-MORENO, *Románico* (n. 3), 82, 87; GARCÍA GUINEA, *Palencia* (n. 92); SENRA, *Ibid.*
- 100 GÓMEZ-MORENO, *Románico* (n. 3), 83 y lám. XCVI.
- 101 MORALEJO, «Frómista» (n. 60), 31.
- 102 *Ibid.*, 30-31; Francisco SIMÓN Y NIETO, «El monasterio de San Salvador de Nogal», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 1 (1904) 305-306; GÓMEZ-MORENO, *Románico* (n. 3), 83; GARCÍA GUINEA, *Palencia* (n. 92), 84-89.
- 103 Difiero de la opinión de SENRA en que la condesa Teresa no hubiera tenido nada que ver con San Zoilo una vez que dió el monasterio a Cluny en 1076, a pesar de la impermisibilidad de quedarse allí. Su interés por el lugar del panteón familiar en San Zoilo pudiera expresarse en las donaciones que hizo para apoyar la construcción, como lo acredita su obituario de 1093, aún después de que se retiró al monasterio borgoñón de Marcigny. Sus lazos con Borgoña refuerzan la posibilidad de que pudiera haber participado en la construcción motivada por el nuevo rito. SENRA, "La portada occidental" (n. 98), 67.
- 104 SENRA, *Ibid.*, 59, nota 4.
- 105 Los historiadores se están dando cuenta de que el proceso por el que se seleccionaron los documentos que sobreviven es complejo en extremo y que implicó decisiones conscientes sobre qué patronos había que recordar, así como pérdidas accidentales; Patrick J. GEARY, *Phantoms of Remembrance*, Princeton, 1994, 15-16, 19, 21 y capítulo 3, «Archival Memory and the Destruction of the Past»; Karl H. MORRISON, *History as a Visual Art in the Twelfth Century Renaissance*, Princeton, 1990, esp. "History as an Art of the Imagination", 20-36; "The Hermeneutic Role of Women: A Silence of Comprehension", 154-159, 194-195.
- 106 Marcel DURLIAT, «La catedral de Jaca en el contexto del arte románico europeo», *Signos* (n. 84), 95-101; David SIMON, "The Doña Sancha Sarcophagus" (n. 61), esp. 54-104, 183-187; Willibald SAUERLÄNDER, "Über der Komposition des Weltgerichtes-Tympanon in Autun", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 29/4 (1966) 261-294, esp. 262-263, y 285, nota 11.
- 107 MORALEJO, «Portali» (n. 62), 35-36, 43-44; «État» (n. 45), 93-97; «Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la catedral de Jaca», *Homenaje a Don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado. Estudios Medievales*, 1, Zaragoza, 1977, 173-198; HAVENS CALDWELL, «Penance» (n. 88); Dulce OCÓN ALONSO y Paloma RODRÍGUEZ ESCUDERO, «Los tímpanos de Jaca y Santa Cruz de la Serós, una pretendida relación modelo-copia», *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, Barcelona, 1984, 259-263; OCÓN, «Problemática del crismón trinitario», *Archivo Español de Arte* 56 (1983) 242-263; SIMON, "Tímpano" (n. 89), 407-419.
- 108 Además de la bibliografía citada antes, véase David SIMON, «Daniel and Habbakuk in Aragón», *Journal of the British Archeological Association*, 33, 3ª serie, 1975, 50-54; Sonia C. SIMON, «Iconografía de un capitel del claustro de la catedral de Jaca», *Actas, Aragón* (n. 89), 423-436; *Early Medieval Spain* (n. 34), cat. 88, 207-209; «Un chapiteau du cloître de la cathédrale de Jaca, representent la psychomachie», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 12 (1981) 151-157; «David et ses musiciens: Iconographie d'un chapiteau de Jaca», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 11 (1980) 239-248.
- 109 D. SIMON, "The Doña Sancha Sarcophagus" (n. 61), 183-186.
- 110 PORTER, «The Tomb of Doña Sancha and the Romanesque Art of Aragón», *Burlington Magazine* 45 (1924) 165-179; *Ars Hispaniae* 5 (n. 3), 145-149. Margarita RUIZ MALDONADO sugiere que el sarcófago se esculpió poco después de la muerte de Sancha, aunque no se centra en la fecha en su artículo «La contraposición <<Superbia-Humilitas>>. El sepulcro de Doña Sancha y otras obras», *Goya* 146 (1978) 75-81. Jesús María CAAMAÑO MARTÍNEZ comenta que «no creemos haya que retrasarse más allá de los primeros lustros del siglo XII», "El románico pleno", *Signos* (n. 84), 107.
- 111 RUIZ MALDONADO, *supra*; D. SIMON, *Early Medieval Spain* (n. 34), cat. 105, 229-232; «Ateliers roman et style roman», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 12 (1981) 159-160; «L'art roman, source de l'art roman», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 11 (1980) 249-267; «Le Sarcophage de Doña Sancha à Jaca», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 10 (1979) 107-124; «The Doña Sancha Sarcophagus" (n. 61).
- 112 Como él mismo señala, los monumentos no están datados por fuentes primarias, así, la fecha propuesta puede ser sólo aproximada; «The Doña Sancha Sarcophagus» (n. 61), 186-187. Su teoría ha sido aceptada en *Signos* (n. 84), 272 y por YARZA, *La Edad Media* (n. 3), 131-133.
- 113 CAAMAÑO MARTÍNEZ, "El románico pleno", *Signos* (n. 84), 106-107. SIMON sugiere que hubo dos fases de construcción o de decoración de la iglesia, y que las esculturas relacionadas con el sarcófago y la catedral de Jaca son de la segunda fase y más tardías que las donaciones de Doña Sancha en 1094 a Jaca en 1094 y a Santa Cruz de la Serós en 1095; «The Doña Sancha Sarcophagus" (n. 61), 150-155.
- 114 SIMON, "L'art roman" (n. 97), 112-114. Jacques LACOSTE, «La escultura románica en Aragón en el siglo XII», *Signos* (n. 84), 114 y nota 5, 119.
- 115 John WILLIAMS intentó fechar la puerta del Cordero tan tardía como de los años 1140, «Generaciones Abrahæ: Reconquest Iconography in León», *Gesta* 16/2 (1977) 3-14, esp. 10-11. Últimamente se ha retractado de esta postura y describe el tímpano como "among the earliest of Romanesque tympana", atribuyéndolo a Urraca y a la segunda década del siglo XII, en "León: The Iconography" (n. 65), 231, 256. La literatura mantiene unas fechas que varían entre 1108 a 1120; YARZA, *La Edad Media* (n. 3), 120; MORALEJO, «Portali» (n. 62), 36-38; Roberto SALVINI, «Conques, Compostella e León. Problemi di cronologia alle origini della scultura romanica», *Romanesque and Gothic. Essays for George Zarnecki*, Woodbridge, 1987, 1: 175-177.
- 116 BANGO, «La iglesia antigua de Silos: del prerrománico al románico pleno», *El románico en Silos* (n. 26), 317-376. En el mismo volumen, véase también Antonio E. MOMPLET, "Sistemas de cubiertas en la iglesia de Silos", 495-500.

- 117 YARZA «Elementos formales del primer taller de Silos», *El románico en Silos* (n. 26), 105-148; ya lo había propuesto en *La Edad Media* (n. 3), 122-124. Yo propuse comparaciones similares en mi conferencia inédita «The Cloister in 1088» en el simposio de *Silos in 1088* (véase más abajo).
- 118 MORALEJO, «El claustro de Silos y el arte de los caminos de peregrinación», *El románico en Silos* (n. 26), 214. Sigue a GAILLARD, «L'église et le cloître de Silos: Dates de la construction et de la décoration», *Bulletin Monumental* 91 (1932) 75-77; GÓMEZ-MORENO, *Románico* (n. 3), 97-101. Moralejo basa también esta fecha en la correspondencia que él ve entre el texto de Pedro Abelardo y las mujeres con panderetas que aparecen en el marco del relieve silense de la Duda de Tomás, «Da Mariae tympanum»: de Peter Abelardo al claustro de Silos», *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Barcelona, 1988, 453-456. Abelardo, lo mismo que los artistas de Silos, depende de imágenes de músicos en los Salmos y otros pasajes del Antiguo Testamento. Ver O. K. WERCKMEISTER, «The Emmaus and Thomas Pillar of the Cloister of Silos», *El románico en Silos* (n. 26), 154-156, esp. 156, nota 54.
- PÉREZ CARMONA atribuyó el presupuesto del monasterio de 1158, que menciona las obras en el claustro, a la primera campaña, fechando la mayor parte de la escultura de la provincia de Burgos de acuerdo con este punto de vista, *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos* (1959) 3a ed., 1975, 129, 224. Para una crítica, véase VALDEZ DEL ÁLAMO, «Nova et Vetera in Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign», tesis doctoral, Columbia University, 1986; Ann Arbor, University Microfilms, 1988 (#8906496) 25-36, 242, 249.
- 119 Tradicionalmente, la historia documental del monasterio de Santo Domingo de Silos se da como empezando en 919 o 945, según la fecha de una donación de Fernán González, conocida por un Vidimus de Alfonso X de 1255; Marius FÉROTIN, *Recueil des chartes de l'Abbaye de Silos*, París, 1897, 1-4; Miguel VIVANCOS GÓMEZ, *Documentación del Monasterio de Santo Domingo de Silos (954-1254)*, Burgos, 1988, XXV, LXII-LXIII, 3-5. Recientemente el documento ha sido caracterizado como «apócrifo», con el fin de atribuir a un héroe la restauración del monasterio. Manuel ZABALZA DUQUE, «Escrituras de fundación de los monasterios de Arlanza y Silos. Problemas sobre su autenticidad», *Boletín de la Institución Fernán González*, 74/211 (1995/2) 333-361. El autor sugiere que «tal falsificación bien pudo tener lugar en la cancellería de Fernando I o incluso en épocas posteriores del siglo XII...», 360-361. Sin embargo, cabe la posibilidad de alguna tradición o realidad detrás del documento de una fuente más antigua, a pesar de sus auténticas interpolaciones o ajustes. Véase el caso de Jaca más arriba, (n. 88).
- 120 WILLIAMS ha tratado de desacreditar a Grimaldo enfatizando el hecho de que este autor utiliza fórmulas hagiográficas estandarizadas, «El románico en España: Diversas perspectivas» (n. 28), 14-16. El uso de frases formulistas no es base legítima para rechazar la información del texto, aunque es cierto que Grimaldo se debe leer con cautela. Vitalino VALCÁRCCEL, *La <Vita Dominici Silensis> de Grimaldo*, Logroño, 1982, analiza la estructura literaria de la Vita, pero no desacredita la información al respecto, 91-97.
- 121 Émile BERTAUX fue el primero en llamar la atención de los historiadores de arte sobre la importancia del claustro de Silos y estableció este punto de vista, «La sculpture chrétienne en Espagne» (n. 28), 223-228.
- 122 La inscripción del claustro de Moissac se acepta como indicadora de su terminación hacia 1100. Véase Meyer SCHAPIRO, «The Romanesque Sculpture of Moissac», *Romanesque Art* (n. 12), 136-137, 139, castellano: 158, 160; Leah RUTCHICK, «Sculpture Programs in the Moissac Cloister: Benedictine Culture, Memory Systems, and Liturgical Performance», tesis doctoral, University of Chicago, 1991; Régis de la HAYE, *Apogée de Moissac: l'abbaye clunisienne Saint-Pierre de Moissac à l'époque de la construction de son cloître et de son grand portail*, Maastricht/Moissac, 1995.
- 123 *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, 10 vols., Boston, 1923, I: 44-58, esp. 45, 55.
- 124 YARZA, «Elementos formales» (n. 117), 107-109; VALDEZ DEL ÁLAMO, «Nova et vetera» (n. 118), 33-36; «Visiones y profecía» (n. 31), 173-202.
- 125 «From Mozarabic to Romanesque in Silos» 1939, *Romanesque Art* (n. 12), 58; 62; nota 170, 93; nota 215, 99-100; castellano: 79; 82; nota 170, 111; nota 215, 116-118.
- 126 *Ibid.*, 28-29; castellano: 38.
- 127 Rafael TORRES CAROT y Joaquín YARZA LUACES, «Hallazgos románicos en el claustro de Santo Domingo de Silos», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 37 (1971) 191-193; YARZA, «Nuevos hallazgos románicos en el monasterio de Silos», *Goya* 96 (1970) 342-345; Constancio DEL ÁLAMO, *El claustro románico de Silos*, Madrid, 1983, 10-13, 17; VALDEZ DEL ALAMO, «Relaciones artísticas» (n. 59), 205-206; «Nova et vetera» (n. 118), 63-71, 176-188, 215-217, 343-345.
- 128 «Silos in 1088» tuvo lugar en el XXIII International Congress on Medieval Studies, 5-8 de mayo de 1988, Kalamazoo, Michigan. Lo patrocinó el International Center for Medieval Art, con una subvención del Comité Conjunto Hispano-Norteamericano para la Cooperación Cultural y Educativa. *El románico en Silos* tuvo lugar en Burgos del 25 al 29 de septiembre de 1988.
- 129 Peter KLEIN, «La Puerta de las Vírgenes: su datación y su relación con el transepto y el claustro», *El románico en Silos* (n. 26), 297-315. John WILLIAMS lo observó originalmente en una conferencia inédita, Kalamazoo, 1987. Janice MANN lo notó independientemente, «The Romanesque Transept at Santo Domingo de Silos», conferencia inédita, «Silos in 1088», Kalamazoo, 1988.
- 130 D. SIMON, *Medieval Spain* (n. 34), cat. 96, 216-218.
- 131 «La sculpture du cloître de la cathédrale de Pampleune et sa répercussion sur l'art roman navarrais», *Cahiers de civilisation médiévale* 38 (1992) 241-246; *La escultura románica en Navarra*, Cuadernos de Arte Español 31, Madrid, 1992.
- 132 UBIETO ARTETA, «La fecha de la construcción del claustro románico de la catedral de Pamplona», *Príncipe de Viana* 11/38-39 (1950) 77-83; GOÑI GAZTAMBIDE, «La fecha de la terminación del claustro románico de la catedral de Pamplona», *Príncipe de Viana* 25/96-97 (1964) 281-283; MELERO, «La sculpture» (n. 131), 242, 244-245.
- 133 MELERO, «La sculpture» (n. 131), 243-244.
- 134 D. SIMON, *Medieval Spain* (n. 34), 218. Francisco ÍÑIGUEZ ALMECH, «Sobre tallas románicas del siglo XII», *Príncipe de Viana* 29/112-113 (1968) 185.
- 135 «Introduction», *Navarre roman*, La-Pierre-qui-vire, 1967, 20-21; MELERO, «La sculpture» (n. 131), 244; Marie LAFARGUE, *Les chapiteaux du cloître de Notre-Dame la Daurade*, París, 1940, 92; Kathryn HORSTE, «The Passion Series from La Daurade and Problems of Narrative Composition in the Cloister Capital», *Gesta* 21/1 (1982) 51-52 y notas 77-78; *Cloister Design and Monastic Reform in Toulouse: The Romanesque sculpture of La Daurade*, Oxford, 1992, 158, nota 3.
- 136 Además de la bibliografía citada arriba, Mercedes JOVER HERNANDO, «Los ciclos de la Pasión y Pascua en la escultura monumental románica en Navarra», *Príncipe de Viana* 180 (1987) 7-40.

- 137 «La fachada de la sala capitular de La Daurade de Toulouse. Datos iconográficos para su reconstrucción», *Anuario de Estudios Medievales* 13 (1983) 179-204; «De Sant Esteve de Tolosa a la Daurade: Notes sobre l'escultura del claustre romànic de Santa Maria de Solsona», *Quaderns d'estudis medievals* 7 (1988) 104-119.
- 138 Xavier BARRAL i ALTET, "La sculpture a Ripoll au XIIIe siècle", *Bulletin Monumental* 131/4 (1973) 316, 353-354.
- 139 José María de AZCÁRATE, «Sincretismo de la escultura románica navarra», *Príncipe de Viana* (1976) 131-150; ÍÑIGUEZ, «Tallas románicas» (n. 134); GAILLARD, «Influences françaises ou caractères espagnols dans quelques sculptures romanes de Castilla», *Actes du XIXe Congrès international d'histoire de l'art*, París, 1958, 84-86; «Le Porche de la gloire à Saint-Jacques de Compostelle et ses origines espagnoles», *Cahiers de civilisation médiévale* 1/4 (1958) 465-473; «Sculptures espagnoles de la seconde moitié du douzième siècle», *Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art: Studies in Western Art, I, Romanesque and Gothic Art*, Princeton, 1963, 142-149; VALDEZ DEL ÁLAMO, «Relaciones artísticas" (n. 59), 212-222.
- 140 VALDEZ DEL ÁLAMO, «Lament for a Lost Queen: The Sarcophagus of Doña Blanca in Nájera», *The Art Bulletin* 78/2 (1996) 311-333; Rocío SÁNCHEZ AMEJEIRAS, «Ecos de la Chanson de Roland en la iconografía del sepulcro de Doña Blanca (†1156) en Santa María la Real de Nájera», *Epíthale* 2 (1990) 206-214.
- 141 SÁNCHEZ AMEJEIRAS, *Ibid.*, 206; YARZA, *Edad Media* (n. 3), 176, 178, 180; *Ars Hispaniae* 5 (n. 3), 156; PORTER, *Spanish Romanesque* (n. 3), 2: 29. ÍÑIGUEZ, *Arte medieval navarro*, Pamplona, 1973, 3: 9-10, 17, es más reservado, lo mismo que MELERO, *Navarra* (n. 131), 17-18, afirmando ambos solamente que Leodegarius estaba familiarizado con los monumentos franceses. Esperamos que cuando Beatrix Müller acabe su tesis doctoral pueda proyectar nueva luz sobre la formación del estilo de Sangüesa.
- 142 José María AZCÁRATE, *El protogótico hispánico*, Madrid, 1974; Joan AINAUD, "Escultura románica", y la "Discusió de les ponènecies", *Lambard. Estudis d'Art Medieval* 1 (1977- 1981) 61-76.
- 143 AZCÁRATE, *supra*, 14, 55, rechaza el término «de transición» por las mismas razones. Sin embargo, al contrario de lo que él opina, pienso que el término «protogótico» se apoya demasiado en el modelo evolutivo, y esto es engañoso. Paul WILLIAMSON sí utiliza los términos "protogótico" y "de transición", ver *Gothic Sculpture 1140- 1300*, New Haven y Londres, 1995, 119, 123. De otra parte, comparar con el vocabulario despectivo que escoge DURLIAT, «La dernière sculpture romane méridionale: Une mutation avortée», *La France de Philippe Auguste. Le temps de mutations. Colloque Internationale. CNRS*, París, 1982, 949. El marco arquitectónico de la escultura de esta época puede ser definido de una manera menos problemática tal como explica BANGO en edificios que permiten definir un lento proceso constructivo que desmiente tesis tradicionales, "El Monasterio de Santa María de Moreruela", *Studia Zamorensia. Arte Medieval*, Zamora, 1988, 61-116; "La catedral de Lleida. De la actualización de una vieja tipología templaria, conservadurismos y manierismos de su fábrica", *Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes*, Lleida, 1991, 29-37.
- 144 PITA ANDRADE, *Los Maestros de Oviedo y Ávila*, Madrid, 1955; GAILLARD, en especial el artículo «Sculptures espagnoles» (n. 139); GÓMEZ-MORENO, «Problemas del segundo período del románico español», *El Arte Románico*, Barcelona, 1961, XXXV-XXXVIII.
- 145 Recientemente, NELSON (n. 26), y otros artículos en este volumen dedicados a "Perspectives on Byzantium"; Otto DEMUS, *Byzantine Art and the West*, Nueva York, 1970, «The Birth of Gothic», 163-204; Ernst KITZINGER, «Byzantium and the West in the Second Half of the Twelfth Century: Problems of Stylistic Relationships», *Gesta* 9/2 (1970) 49-56. Ver también VALDEZ DEL ÁLAMO, "Nova et Vetera" (n. 118), 194, 313-319, 225-227.
- 146 «Romanesque Baroque», *The Art Bulletin* 8/1 (1925) 251- 254.
- 147 Ver *O Pórtico da Gloria* (n. 59), para recientes resúmenes sobre las artes de Europa hacia 1160-1200.
- 148 Louis GRODECKI, «Les problèmes de la peinture gothique», *Critique* 98 (julio 1955) 610-624, citado por Madeline CAVINESS, *The Early Stained Glass of Canterbury Cathedral*, Princeton, 1977, 48. Véase Wilibald SAUERLÄNDER, «Exhibition Review, 'The Year 1200', A Centennial Exhibition at The Metropolitan Museum of Art», *The Art Bulletin* 53 (1971) 506-516; «1188. Les contemporains du Maestro Mateo», *O Pórtico da Gloria* (n. 59), 7-42; y "L'Estil 1200 i L'Art Català", Barcelona 10-12 de marzo de 1988, *Lambard* 5 (1989- 1991), las contribuciones de YARZA, BARRAL i ALTET, AINAUD de LASARTE, esp. 82, Jordi CAMPS i SORIA e Imma LORÉS i OTZET, "Una Línia d'influència occitana reflectida en l'escultura del presbiteri de la catedral de Tarragona", 53-78.
- 149 «Tradición local y aportaciones foráneas en la escultura románica tardía: Compostela, Lugo y Carrión», *O Pórtico da Gloria* (n. 59), 83-101, esp. 90.
- 150 GÓMEZ MORENO, «Segundo período» (n. 144), XXXV; Margarita VILA DA VILA, «El románico de Ávila», tesis doctoral, Santiago de Compostela, 1991. Actualmente, Daniel RICO CAMPS está haciendo su tesis doctoral sobre San Vicente de Ávila.
- 151 «Tradición local» (n. 149), 90; PORTER, *Spanish Romanesque* (n. 3), 2: 28; *Ars Hispaniae* 5 (n. 3), 252; MORALEJO, «Esculturas compostelanas del último tercio del siglo XII», *Cuadernos de Estudios Gallegos* (1973) 294-310, esp. 306-309.
- 152 Neil STRATFORD, «<Compostela and Burgundy?> Thoughts on the Western Crypt of the Cathedral of Santiago», *O Pórtico da Gloria* (n. 59), 53-83; Margarita VILA DA VILA, «Sobre las relaciones entre la catedral de Santiago y el primer románico abulense», *I Coloquio de Historia Medieval: Galicia en la Edad Media*, Santiago de Compostela, 14-17 de julio de 1987.
- 153 «Aspectos estilísticos y formales de la escultura tardorrománica del monasterio de Santa María la Real en Aguilar de Campóo (Palencia). Fuentes de inspiración e irradiación de modelos», tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 1993; «Elementos tardorrománicos en la iglesia de Santa María la Real de Aguilar de Campóo (Palencia)», *Alfonso VIII* (n. 28), 235-252; «Las claustillas de Las Huelgas, San Andrés de Arroyo y Aguilar de Campóo: los repertorios ornamentales y su eclecticismo en la escultura del tardorrománico castellano», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 4 (1992) 53-74. Véase también Clementina Julia ARA GIL, «El monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campóo», *Jornadas sobre el románico en la provincia de Palencia*, Palencia, 1986; María Isabel BRAVO JUEGA y Pedro MATESANZ VERA, *Los capiteles del monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campóo (Palencia) en el Museo Arqueológico Nacional*, Salamanca, 1986.
- 154 VALDEZ DEL ÁLAMO, «Relaciones artísticas", (n. 59), 200; "Nova et Vetera" (n. 118), 37-38, 96-101, 273-276.
- 155 YARZA, «Nuevas esculturas románicas en la catedral de Burgo de Osma», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* 34-35 (1969) 217-229; VALDEZ DEL ÁLAMO, «Nova et Vetera" (n. 118), 254; «Relaciones artísticas" (n. 59), 202-203; «Triumphal Visions and Monastic Devotion: the Annunciation of Santo Domingo de Silos», *Gesta* 29/2 (1990) 167-188; Félix PALOMERO ARAGÓN, «Aproximación a la escultura románica del claustro de la catedral del Burgo de Osma y sus relaciones con el claustro silense», *El románico en Silos* (n. 26), 535- 551.

- 156 VALDEZ DEL ÁLAMO, «Relaciones artísticas» (n. 59), 199-202 y notas 10, 12. Están de acuerdo: SAUERLÄNDER, 22, nota 38; Neil STRATFORD, 62, 67, nota 52; Marilyn STOKSTAD, 191, nota 13, todos en el mismo volumen, *Actas. O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo*; WILLIANSO, *Gothic Sculpture* (n. 143), 118, 123.
- 157 «La sculpture à Silos autour de 1200», *Bulletin Monumental* 131/2 (1973) 101-128.
- 158 «Nouvelles recherches à propos du second maître du cloître de Santo Domingo de Silos», *El románico en Silos* (n. 26), 473-474.
- 159 *Ibid.*, 478; “La escultura románica en Aragón”, *Signos* (n. 84), 118. Lacoste va tan lejos que sugiere que los artistas que produjeron las obras maestras como Carrión de los Condes, Ávila, Oviedo, Compostela y Silos ¡vinieron del norte de Francia! Véase VALDEZ DEL ÁLAMO, “Relaciones artísticas” (n. 59), 205-207; BANGO, «Tardorrománico», *La cultura del románico* (n. 3), 410; Joaquín YARZA LUACES, *El Pórtico de la Gloria*, Madrid, 1984, 26-27, 48-49.
- 160 «Los ecos del último taller de Silos en el románico navarro-aragonés y la influencia bizantina en la escultura española en torno al año 1200», *El románico en Silos* (n. 26), 501-510; «Alfonso VIII, la llegada de las corrientes artísticas de la corte inglesa y el bizantinismo de la escultura hispánica a fines del siglo XII», *Alfonso VIII* (n. 28), 307-320.
- 161 *Ars Hispaniae* 5, 255. Para Soria, el libro de GAYA NUÑO sigue siendo indispensable, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946. Estudios más recientes: Elena SÁINZ, «Silos y el románico soriano», *El románico en Silos* (n. 31), 429-446; Anne ZIELINSKI, «Silos y San Pedro de Huesca estudiados de nuevo», *Archivo Español de Arte*, 54/213 (1979) 1-28. Zielinski trató de establecer una estrecha relación entre Silos y el claustro soriano, aunque en su tesis doctoral tomó una postura diferente. Estoy de acuerdo con su primer planteamiento, es decir, que no están relacionados, ver «Relaciones artísticas» (n. 59), 203, 210, nota 31.
- 162 «Sculptures espagnoles» (n. 139).
- 163 Para el Pórtico de la Gloria, ver: Ernst H. BUSCHBECK, *Der Pórtico de la Gloria von Santiago de Compostela. Beiträge zur Geschichte der französischen und der spanischen Skulptur im XII Jahrhundert*, Berlín, 1919; José Manuel PITA ANDRADE, “Un capítulo para el estudio de la formación artística del Maestro Mateo. La huella de Saint-Denis”, *Cuadernos de Estudios Gallegos* (1952) 371-383; “Varias notas para la filiación artística del Maestro Mateo”, *Cuadernos de Estudios Gallegos* (1955) 373-403; Gaillard, “Le Porche de la Gloire” (n. 139); Marilyn STOKSTAD, “The Pórtico de la Gloria of the Cathedral of Santiago de Compostela”, tesis doctoral. University of Michigan, Ann Arbor, 1957; “Forma y fórmula: reconsideraciones del Pórtico de la Gloria” *O Pórtico da Gloria*, 181-197; Michael WARD, «Studies on the Pórtico de la Gloria at the Cathedral of Santiago de Compostela», tesis doctoral, New York University Institute of Fine Arts, 1978; “El Pórtico de la Gloria y la conclusión de la catedral de Santiago de Compostela”, *O Pórtico da Gloria*, 43-52; YARZA LUACES, *El Pórtico de la Gloria* (n. 156), 1984; Serafín MORALEJO, «Le Porche de la Gloire de la Cathédrale de Compostelle: Problème de sources et d’interprétation», *Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa* 16 (1985) 109; para la bibliografía reciente, ver *O Pórtico* (n. 59).
- 164 «1188», *O Pórtico da Gloria* (n. 59), 18-19.
- 165 ÍÑIGUEZ, «Tallas románicas» (n. 134); José Gabriel MOYA VALGAÑÓN, *Etapas de construcción de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Logroño, 1991.
- 166 He podido ver brevemente estos relieves tan inusitados. La imagen de la *Paternitas* es del mismo tipo que las de Tudela y Santiago de Compostela, aunque varían en cada lugar. El estilo de la figura parece relacionarse con la escultura de Santo Domingo de Soria y el grupo de relieves concebidos con amplias figuras que encontramos en el norte de Burgos y Soria, como, por ejemplo, en Villasayas. La representación de David recuerda el relieve de La Daurade de Toulouse y del sepulcro procedente de Villafilar, ahora en Cisneros, véase Clementina Julia ARA GIL, “Un grupo de sepulcros palentinos del siglo XIII”, *Alfonso VIII* (n. 28), 47, fig. 10. Esperamos ver los resultados del simposio que está organizando Isidro Bango sobre Santo Domingo de la Calzada en enero de 1998.
- 167 “La escultura románica en Aragón”, *Signos* (n. 84), 119.
- 168 «El maestro de Grado del Pico: Un maestro románico aragonés en Castilla», *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Granada 1973*, Granada, 1976, 1: 283-291.
- 169 VALDEZ DEL ÁLAMO, «The Epiphany Relief from Cerezo de Riotirón», *The Cloisters: Studies in Honor of the Fiftieth Anniversary*, New York, 1992, 111-145.
- 170 Para Ahedo, VALDEZ DEL ÁLAMO, *Ibid.*, 144, nota 41.
- 171 «Le maître de San Juan de la Peña - XIIe siècle», *Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa* 10 (1979) 175-190, esp. 177- 178; “La escultura románica en Aragón”, *Signos* (n. 84), 118.
- 172 MELERO no acepta esta idea, «El llamado ‘taller de San Juan de la Peña’: problemas planteados y nuevas teorías», *Locus Amoenus* 1 (1995) 47-60, esp. 54, 56.
- 173 «The Cloister of San Juan de la Peña and Monumental Sculpture in Aragon and Navarre», 2 vols., tesis doctoral, Boston University, 1994.
- 174 «El llamado ‘taller’” (n. 172), 50.
- 175 «Problemas de la escultura navarra en el románico tardío: El claustro de la colegiata de Tudela y el maestro de San Nicolás. Puntualizaciones sobre su filiación», *Alfonso VIII* (n. 28), 118.
- 176 PORTER, *Spanish Romanesque* (n. 3), 2: 30; CROZET, «Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon. VII. Sur les traces d’un sculpteur», *Cahiers de Civilization Médiévale* (1968) 41-57; LACOSTE, «Maître» (n. 171), 186-189; PATTON, “The Cloister” (n. 173), 162-177; MELERO, “El llamado ‘taller’” (n. 172), 57.
- 177 LACOSTE, «San Miguel de Estella», *Homenaje a José María Lacarra*, Zaragoza, 1977, 5: 101-132, esp. 119-122; para opiniones distintas, ver VALDEZ DEL ÁLAMO, «Nova et Vetera» (n. 118), 261-264; MELERO, *Navarra* (n. 131), 30;
- 178 Melero, *Navarra* (n. 131), 31.
- 179 MELERO, «Problemas de la escultura navarra en el románico tardío», *Alfonso VIII* (n. 28), 118, 130, nota 58; «La iglesia de Santa María Magdalena de Tudela. Aproximación estilística a su escultura», *Príncipe de Viana* 47/178 (1986) 357-358; «La escultura románica de Tudela y su continuación», tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, 1988; *Escultura románica en Tudela, fines del siglo XII y principios del XIII*, en prensa.

- 180 Melero no acepta el planteamiento de Lacoste de que el estilo del claustro de Tudela derive de San Juan de la Peña, derivado a su vez del de San Miguel de Estella, y últimamente de Silos. Acepta que la galería oeste del claustro parece sugerir «conocimiento o coincidencia» con el grupo de Silos-Compostela, “Problemas de la escultura navarra”, *supra*, 112-113, 122, nota 10, 12.
- 181 Otros ejemplos son la Puerta del Obispo y el sepulcro de la Magdalena de la catedral de Zamora; Margarita RUIZ MALDONADO, “Dos obras maestras del románico de transición: «La Portada del Obispo y el sepulcro de la Magdalena»”, *Studia Zamorensia* (Anejos 1), *Arte Medieval en Zamora*, Zamora, 1989, 33-60.
- 182 BANGO, *El románico en España* (n. 3), 50-51; YARZA, “Escultura románica”, *Arte catalán. “Estado de la cuestión”*, *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, Barcelona, 1984, 117-145.
- 183 PORTER, *Spanish Romanesque* (n. 3), 1: 73; *Ars Hispaniae* 5 (n. 3), 145; GAILLARD, «Ripoll», *Congrès archéologique de France. Catalogne*, sesión 117, París, 1959, 144-159; Xavier BARRAL i ALTET, «La sculpture à Ripoll» (n. 138), 355; YARZA, “Escultura románica”, *supra*, 124; “Aproximación estilística e iconográfica a la portada de Santa María de Covet”, *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, 1987, 182-230, trad. castellana de “Aproximació estilística i iconogràfica a la portada Santa María de Covet”, *Quaderns d'estudis medievals* 3, 1/9 (septiembre 1982) 535-556.
- 184 DURIAT, «Le maître de Cabestany», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 4 (1973) 116-127; Vasanti KUPFER, «The Iconography of the Tympanum of the Temptation of Christ at the Cloisters», *Metropolitan Museum Journal* 12 (1978) 21-31; Jaume BARRACHINA, «Dos relleus fragmentaris de la portada de Sant Pere de Rodes del mestre de Cabestany», *Quaderns d'Estudis Medievals* 1 (1980) 60-61; David L. SIMON, «Romanesque Art in American Collections. XXI. The Metropolitan Museum of Art. Part I: Spain», *Gesta* 23/2 (1984) 152-155; *Early Medieval Spain* (n. 34), cat. 161, 163, 313-315.
- 185 Jordi CAMPS i SORIA, *El claustre de la catedral de Tarragona: Escultura de l'ala meridional*, Barcelona, 1988; Francesca ESPAÑOL BERTRAN, *El mestre del frontal de Santa Tecla i l'escultura románica a la Catalunya Nova*, Barcelona, 1988.
- 186 Inma LORES OTZET, *El claustre romànic de San Pere de Rodes. De la memòria a les restes conservades: Una hipòtesi sobre la seva composició escultòrica*, 1994; “Escultura gironina del cercle del claustre de la Seu de Girona: Alguns fragments de la Catedral i del Museu d'Art”, *Estudi General* 10 (1990) 71-92; «Els capitells historiatos del claustre de Sant Cugat del Vallès», tesina, Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, 1986.
- 187 *Cuadernos de Arte e Iconografía* 2/3 (1989) 27-46. Su artículo sobre Covet (n. 183), sirve de modelo “estilo- Schapiro” para la relación de la forma con lo significado.
- 188 “Reflexiones”, 28.
- 189 Véase GEARY y MORRISON, n. 105.
- 190 Por ejemplo, parece evidente que al autor de la *Guía del peregrino* o bien le explicaron verbalmente los planos de Santiago o le enseñaron planos o una maqueta de algún tipo, BANGO, «Las llamadas iglesias de peregrinación o el arquetipo de un estilo», *El Camino de Santiago, Camino de las Estrellas*, Santiago de Compostela, 1994, 72.
- 191 SHAVER-CRANDELL y GERSON, *Guide and Gazetteer* (n. 34), 15, 31; ver también su edición crítica, vol. 2, capítulo 9, nota 22 (en prensa). Para Cluny, véase Wolfgang BRAUNFELS, *Arquitectura Monacal en Occidente*, trad. por M. Faber-Kaiser, Barcelona, 1974, 80-81. Agradezco a Paula Gerson esta información. Véase, además, la *Statua Petri Venerabilis*, 23, que menciona visitas al claustro; ed. G. CONSTABLE, *Corpus Consuetudinum Monasticorum*, VI, Siegburg, 1975, 60, citado por O. K. WERCKMEISTER, «The Emmaus and Thomas Pillar of the cloister of Silos», *El románico en Silos* (n. 31), 149-172. Para la tradición de las inscripciones, ver PRUDENTIUS, *Dittochaeron*, ed. H. J. Thomson, II, Cambridge, Mass., 1953, 346-371, esp. 353, citado por CAVINESS, *The Early Stained Glass of Canterbury Cathedral* (n. 148), 117, nota 71.
- 192 CAVINESS, 115-120.
- 193 Jean LECLERCQ, *Love of Learning and the Desire for God: A Study of Monastic Culture*, 3a. ed., trad. C. Misrahi, Nueva York, 1982, 75; M.-D. CHENU, *Nature, Man, and Society in the Twelfth Century*, ed. y trad. J. Taylor y L. K. Little, Chicago, 1968. Este fenómeno pudiera caracterizarse por los sociólogos como «aculturación».
- 194 Un ejemplo actual puede ser el siguiente: durante una misa que celebró en Nueva York en 1995, el papa Juan Pablo II comentó: «Ayer estaba lloviendo, la lluvia es vida. Hoy hace mucho viento, el viento es la presencia del Espíritu Santo».
- 195 Mary CARRUTHERS, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, 1990; Jacques LE GOFF, *L'imaginaire médiéval*, París, 1985. Para la aplicación de estas teorías al arte románico, véase VALDEZ DEL ÁLAMO, “Triumphal Visions”(n. 155); RUTCHICK, “Moissac” (n. 122).
- 196 CARRUTHERS, *supra*, 5, 86-91; CHENU, *Introduction à Saint Thomas*, 3ra. ed., París, 1974, 248-249, citado por Carruthers, 289, nota 12. Otro ejemplo es la composición del centón en la liturgia, la combinación de una selección de líneas de un Salmo (o una variedad de fuentes) dentro de un nuevo orden con el propósito de esclarecer un pensamiento particular. P. FERRETI, *Esthétique grégorienne, ou traité de formes musicales de chant grégorien* I, París, 1938, 110.
- 197 *Estudios sobre el románico*, Madrid, 1984, 13-36.
- 198 «The Emmaus and Thomas Pillar» (n. 191), 149-172; «Jugglers in a Monastery», *Oxford Art Journal* 17/1 (1994) 60-64; *Citadel Culture*, Chicago, 1991, 40-43, trad. inglesa de *Zitadellenkultur*, Munich, 1989.
- 199 En *El románico en Silos* (n. 31): VALDEZ DEL ÁLAMO, “Profecía”, 173-183; James BLAETTLER, «The Foot: A Monastic Metaphor at Silos», 451-464; Malka BEN-PECHAT, «L'iconographie de l'Ascension dans le programme des six bas reliefs sous une lumière théologique et liturgique», 465-471; véase también VALDEZ DEL ÁLAMO, «Triumphal Visions» (n. 155).
- 200 M. FÉROTIN, *Histoire de l'Abbaye de Silos*, París, 1897, 262-264; VALDEZ DEL ÁLAMO, “Nova et Vetera” (n. 118), 103-105.
- 201 «Ansúrez» (n. 23).
- 202 “He Will Make Alive Your Mortal Bodies: Cluniac Spirituality and the Tomb of Alfonso Ansúrez” *Gesta* 30/2 (1991) 140-153, esp. 148, notas 71-75; VALDEZ DEL ÁLAMO, “Lament” (n. 140), 323, nota 66.
- 203 Peter LINEHAN, *History and the Historians of Medieval Spain*, Oxford, 1993, reseñado por T. F. Glick, *Speculum* 70/3 (1995) 652-654.

- 204 Jean ADHÉMAR, *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français*, Londres, 1939; MORALEJO, "Reutilización e influencia de los sarcófagos antiguos en la España medieval", *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani del medioevo (Pisa, 5-12 settembre 1982)*, Marburg, 1984, 187-203.
- 205 "Iconografía" (n. 108); M. PIN i PLANELL, «Persistència i transformació del clàssic en el romànic català: Ariadna i Tauroboli», *LAMBARD* 2 (1981-1983) 139-154.
- 206 Vivian B. MANN, Thomas F. GLICK, Jerrilynn D. DODDS, eds., *Convivencia*, Nueva York, 1992; DODDS, «Islam, Christianity, and the Problem of Religious Art» y O. K. WERCKMEISTER, «Art of the Frontier: Mozarabic Monasticism», *Early Medieval Spain* (n. 34), 27-37, 121-132; WERCKMEISTER, "The Muslim Horseman in the Gerona *Beatus*: A Paradigm for the History of early Medieval Art in Spain", *Gesta* 36/2 (en prensa, n. 30).
- 207 MELERO, "Los textos musulmanes y la Puerta del Juicio de Tudela (Navarra)" *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, Barcelona, 1984, 203-215; MARINO, "Sicut in terra et in inferno": La Portada del Juicio en Santa María de Tudela", *Archivo Español de Arte* 246 (1989) 157-168.
- 208 OCÓN, "Problemática" (n. 107), 260; VALDEZ DEL ÁLAMO, "Visiones" (n. 26), 182.
- 209 "Generaciones Abrahám" (n. 115).
- 210 *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*, Salamanca, 1986.
- 211 Susan HAVENS CALDWELL, "The Introduction and Diffusion of the Romanesque Projecting Single-Portal Unit in Northern Spain", tesis doctoral, Cornell University, 1974; MORALEJO, "Artes figurativas y artes literarias en la España medieval: Románico, Romance y Roman", *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español 17/32-33* (1985) 61-70; "Portali" (n. 62).
- 212 "El diablo en la matanza de los Inocentes: una particularidad de la escultura románica hispana", *D'Art* 12 (1986) 113-126; "La Mujer Apocalíptica y San Miguel: modelos miniados en San Miguel de Estella", *Lecturas de Historia de Arte*, Ephialte (1994) 166-173; "Überlegungen zur Ikonographie des 'Bildhauers' in der romanischen Kunst. Einige Beispiele der Bauplastik auf der Iberischen Halbinsel", *Diskurse zur Geschichte der Europäischen Bildhauerkunst. Colloquien zur Skulptur des 12. und 13. Jahrhunderts*, Frankfurt, 1994, 1-12.
- 213 BANGO, "Sobre el origen de la Prosquinesis en la Epifanía a los Magos", *Traza y Baza* 7 (1978) 25-37.
- 214 VALDEZ DEL ÁLAMO, "Triumphal Visions" (n. 155).
- 215 YARZA, "San Miguel y la balanza. Notas iconográficas acerca de la psicostasis y el pesaje de las acciones morales", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 6-7 (1981) 5-36; José Luis GARRIDO, "La *Visitatio Sepulchri* y la psicostasis en una portada tardorrománica de Villanueva de la Peña (Palencia)", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (1994) 279-294.
- 216 "In Palencia non ha battala pro nulla re." El duelo de villanos en la iconografía románica del Camino de Santiago", *Compostellanum* 31 (1986) 349-364; "Iudas mercator pessimus. Mercaderes y peregrinos en el arte medieval", *Los caminos y el arte* (n. 52), 3: 31-43; "El Infierno del Pórtico de la Gloria", *O Pórtico da Gloria* (n. 59), 383-395.
- 217 "Iconografía de San Lorenzo en España hasta el siglo XVI. De la realidad histórica a la ilustración de una leyenda hagiográfica", *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1985, 369-419, esp. 371, 374.
- 218 Margarita VILA DA VILA «Motivos del bestiario en la escultura románica abulense», *Cuadernos de Arte e Iconografía* 2/3 (1989) 166-173; Francesca ESPAÑOL, «El sometimiento de los animales al hombre como paradigma moralizante de distinto signo: la 'ascensión de Alejandro' y el 'Señor de los animales' en el románico español», *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, Barcelona, 1984, 1:43-64; Ruth BARTAL, «La coexistencia de los signos apotropaicos cristianos y paganos en las entradas de las iglesias románicas», *Archivo Español de Arte* 262 (1993) 113-131.
- 219 María Inés RUIZ MONTEJO, «La temática obscena en la iconografía del románico rural», *Goya* 147 (1978) 136-146; Angel DEL OLMO GARCÍA y Basilio VARAS VERANO, *Románico erótico en Cantabria*, Palencia, 1988; Francisco J. PÉREZ CARRASCO, «La Iglesia contra la carne. El programa contra la lujuria esculpido en la iglesia de Cervatos», *Historia* 16 16/196 (1992) 5-60, 62-66; «Lujuria, Redención y conciencia individual en un programa iconográfico en torno a 1200. La iglesia de Revilla de Santullán (Palencia)», *Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte*, León, 1992, 1: 77 ss.
- 220 "El disfraz de ciervo y otros testimonios del carnaval en San Miguel de Fuentidueña", *Locus Amoenus* 1 (1995) 82-93.
- 221 «Organización simbólica en la escultura románica: I. Ensayo sobre las iglesias de Cantabria», *Bulletí de la Real Academia Catalana de Belles Arts Sant Jordi* 4-5 (1990-1991) 105-145, esp. 141-142.
- 222 «Wallfahrt als Versuchung» (n. 92), 244-248.

