

Universidad de Valladolid · Facultad de Filosofía y Letras

Trabajo de Fin de Grado



Le soufflé de la beauté oubliée:

El clasicismo en el románico pleno jacobeo

Clara Martínez Ceniceros

Tutor: Javier Castán Lanaspá

Índice

1. Introducción general. *Págs. 3-4*
 - 1.1 Contextualización espacio-temporal de los edificios que forman parte del estudio. *Pág. 5*
 - a. San Martín de Frómista. *Págs. 6-7*
 - b. La Catedral de Jaca. *Págs. 8-10*
 - c. San Isidoro de León. *Págs. 10-12*
 - d. Santiago de Compostela. *Págs. 12-14*
 - 1.2 Los debates de la historiografía. *Págs. 15-16*

- 2 La escultura románica del Camino Francés
 - 2.1 Las relaciones artísticas a través de los Pirineos. *Págs. 17-18*
 - 2.2 Talleres escultóricos y maestros singulares en el Camino de Santiago. *Págs. 19-23*
 - 2.3 ¿Centro o periferia? La expansión de la escultura en el Camino jacobeo. *Pág. 23*

- 3 Un taller de tintes clásicos en los albores del románico pleno. *Págs. 24-26*
 - 3.1 *Le soufflé de la beauté oubliée*. *Págs. 27-28*
 - 3.2 Algunas cuestiones iconográficas. *Págs. 28-30*
 - 3.3 El maestro de la Orestíada. *Págs. 30-31*
 - 3.4 El punto de partida: de la relación entre un capitel en Frómista y un sarcófago romano. *Págs. 31-37*
 - 3.5 La reinterpretación oscense: el maestro de Jaca. *Págs. 38-40*
 - 3.6 Un horóscopo en León. *Págs. 40-42*
 - 3.7 La meta de la peregrinación: Santiago de Compostela. *Págs. 43-44*
 - 3.8 Algunos esquemas de interés que sintetizan lo expuesto anteriormente. *Págs. 45-46*
 - 3.9 La continuación del clasicismo en el románico pleno. *Págs. 47-50*

- 4 Conclusiones. *Pág. 51*
- 5 Bibliografía. *Págs. 52-55*

1. Introducción general

El presente trabajo quiere centrar su estudio en las manifestaciones que tienen lugar en los albores del románico pleno, y que se desarrollan por lo tanto hacia el final del siglo XI y en el entorno geográfico que abarca el Camino de Santiago en sus vertientes francesa y española. En estos momentos plenomedievales tiene lugar el auge de una nueva escultura que rompe con los arcaísmos que encontrábamos en la Península Ibérica en los siglos inmediatamente anteriores, un declive escultórico que tiene lugar desde que los romanos abandonaron la que fue una de las provincias de su imperio¹. Francia y España son el escenario de ese nuevo auge artístico, propiciado por diversos factores del momento, que se combinan para dar lugar al tema de nuestro interés: el resurgir de una escultura de enorme calidad artística y marcado carácter clásico.

Se ha señalado el medio siglo que va del 1075 al 1125² como el marco al que restringir esa “escultura de peregrinación” que se desarrolla a lo largo del Camino y que está recogiendo de forma evidente rasgos e influencias ultrapirenaicas. Con respecto al desarrollo de la escultura en este ámbito, mucho se ha fantaseado también, y se ha querido interpretar el arte que tiene lugar en el Camino de un modo *biologicista*, propio de las corrientes historiográficas decimonónicas, pero que se ha hecho extensivo hasta nuestros días, que trata el Camino como una red arterial compleja. Si bien es cierto que un camino o ruta facilita un tráfico que permite explicar la difusión de ciertas formas e influencias artísticas, para poder entender el auténtico impacto del Camino habría que pensar en él no tanto como un simple vehículo, sino como empresa e institución³.

¹ DURLIAT, M., *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Comité d'études sur l'Histoire et l'Art de la Gascogne, Mont-de-Marsan, 1990.

² MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago” en *Compostellanum*, 30, 1985, pp. 395-430.

³ Es de esta manera, como una empresa entendida en su concepción amplia, como nos la define MORALEJO ÁLVAREZ, S., en “Modelos y copias en las relaciones hispano-francesas”, en

En estos momentos iniciales del románico pleno el Camino está en plena construcción, desde sus infraestructuras -puentes, albergues, hospitales...-, hasta la creación de burgos enteros. Es un momento de intensa demanda artística que propició una homogeneidad en el pensamiento y en el estilo, y también de artistas, quienes debieron de recorrer el Camino de cabo a cabo en más de una ocasión. En la ruta jacobea no faltó el trabajo para nuestros artistas, y en ella existía un ritmo marcado al compás de las campañas y demandas a partir de los diversos focos que iban floreciendo, y de los avances y parones de su construcción. El Camino era una empresa, y en consecuencia, también acabó por ser el vehículo idóneo para los trasiegos artísticos⁴.

Los trabajos escultóricos de estos momentos debieron de ser bien prolíficos, pues con el auge de la peregrinación hacia Santiago y la fluidez que esto estaba generando, propiciaron que se estableciese el escenario perfecto para que un hecho como este tuviese lugar. Por la extensión del presente trabajo, no vamos a poder referirnos a lo que el Camino de Santiago supuso verdaderamente en el transcurso temporal que tratamos en este trabajo, pero indicamos a continuación algunos estudios que consideramos oportunos para la profundización en este tema⁵.

ESPAÑOL BERTRÁN, F.; YARZA LUACES, J. (coords.), *Ve. Congrès espanyol d'història de l'art : Barcelona; 29 d'octubre al 3 de novembre de 1984* Vol. 1, 1987, págs. 89-112

⁴ MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Artistas, patronos y público en el arte...”, *ob. cit.*, pp. 395-430.

⁵ GAILLARD, G., *Les debuts de la sculpture romane espagnole: Leon, Jaca, Compostelle*. París, Paul Hartmann 1938; MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago” en *Compostellanum*, 30, 1985, páginas 395-430; YARZA LUACES, J., *Arte y arquitectura en España, 500-1250*, Cátedra, Madrid, 1987; DURLIAT, M., *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Comité d'études sur l'Histoire et l'Art de la Gascogne, Mont-de-Marsan, 1990; *El arte en el Camino: un recorrido artístico por el Camino de Santiago*, Madrid, Prensa Española General de Revistas, 1999; NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., *Santiago, la Catedral y la memoria del arte*, Consorcio de Santiago D.L., Santiago de Compostela, 2000; HUERTA HUERTA, P. L., *Maestros en el Camino de Santiago*. Aguilar de Campoo, Fundación de Santa María la Real 2010.

1.1 Contextualización espacio-temporal de los edificios que forman parte del estudio

Para poder obtener una idea aproximada sobre el panorama temporal y geográfico en el que nos vamos a mover en el presente trabajo, hemos visto muy necesaria la incorporación de una pequeña síntesis acerca de los edificios en los que nos vamos a detener a lo largo de este estudio. Vamos a tratar de esbozar de manera sumaria fundamentalmente la cronología de las construcciones que nos competen para facilitar también un orden temporal que nos haga comprender su desarrollo escultórico.

Nuestro marco se va a ceñir de esta manera a los enclaves de San Martín de Frómista, la catedral de Jaca, la colegiata de san Isidoro de León, y la catedral de Santiago de Compostela, edificios que supusieron importantes hitos a lo largo del Camino de Santiago. En cada uno de estos edificios trabajaron múltiples talleres, pero todos comparten una línea escultórica que se desarrolla entre finales del siglo XI y comienzos del XII⁶, caracterizada por volver los ojos hacia la antigüedad clásica. Todos estos focos citados son fundamentales en el desarrollo de nuestro arte; fueron burgos comerciales o artesanales florecientes, pero cabe destacar entre todos ellos, como centro más significativo, la villa de Jaca, cuya espléndida catedral, financiada con los aranceles de aduanas, se erigía en un burgo que estaba alcanzando entonces unas cotas de riqueza muy elevadas⁷.

⁶ MARTIN, T., “Escultura románica para un público laico: el maestro de la Orestíada de Frómista y sus contemporáneos” en *San Martín de Frómista, ¿Paradigma o historicismo? Actas de las jornadas conmemorativas del centenario de la restauración de San Martín de Frómista, 1895-1904* (Frómista, 17 y 18 de septiembre de 2004. José Manuel Rodríguez Montañés coord.), Salamanca, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2005, páginas 71-83.

⁷ MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Artistas, patronos y público en el arte...”, *ob. cit.*, pp. 395-430.

A continuación, realizaremos una breve contextualización de los edificios a los que se ha hecho referencia.

a. San Martín de Frómista

En el tercio final del siglo XI se erigen en tierra palentina diversos edificios que constituyen las primeras manifestaciones del románico pleno; acusan nuevas formas de construir y esculpir, consecuencia de la llegada de la orden de Cluny a la Península, y de la influencia y presencia de artistas ultrapirenaicos⁸. De entre todos estos maestros se ha destacado el que intervino en la iglesia de San Martín de Frómista, auténtico enclave en el que se produce una total renovación del arte de la talla y la arquitectura, explicable solamente por tratarse de una fundación apoyada y patrocinada, en sus privilegios y en su construcción, por la monarquía y la nobleza⁹.

San Martín de Frómista fue un monasterio dentro de una pequeña villa que se vio beneficiado por el mecenazgo real: fue el lugar de retiro de doña Mayor, viuda del rey Sancho el Mayor de Navarra. Se ha conservado el testamento de la viuda, fechado en el año 1066, en donde encontramos la donación a tres monjes de un monasterio que ya se había empezado a edificar, dotándolo con varias propiedades¹⁰. El documento menciona una iglesia existente, pero ese edificio al que se refiere sería difícilmente identificable con la actual iglesia, puesto que una fábrica de estructura tan compleja como la que hoy vemos en San Martín de Frómista, no podría atribuirse a momentos tan tempranos como es el año 1066¹¹. Va a ser en el mismo testamento donde doña Mayor invite a sus descendientes a velar por la prosperidad y el engrandecimiento de la

⁸ SENRA GABRIEL Y GALÁN, J. L., “Frómista”, en *Enciclopedia del románico, Palencia*, volumen II, Fundación de Santa María la Real, Aguilar de Campoo, 2002, pp. 1033-1050.

⁹ BANGO TORVISO, I. G., *El arte románico en Castilla y León*, Bando Santander, Madrid, 2007.

¹⁰ MARTIN, T., “Escultura románica para un público laico...” *ob. cit.*, pp. 71-83.

¹¹ Ídem.

fundación de Frómista; este apoyo sostenido es el que, seguramente, podría explicar la calidad que hoy vemos en la iglesia románica¹². Así, en algún momento tras la muerte de doña Mayor, los descendientes de ésta tomaron las riendas de renovar y engrandecer la fundación palentina.

Por otra parte, tampoco se ha querido retrasar la datación del edificio más allá del año 1118, momento en el que la reina Doña Urraca donó el monasterio de Frómista al cenobio benedictino de San Zoilo de Carrión de los Condes -perteneciente al priorato de Cluny-. En estos momentos ya se habría culminado la construcción del edificio¹³, pero sin embargo no cabe duda de que, aun estando terminado, el hecho de que Frómista pasase a depender de un monasterio de la importancia de san Zoilo, ha propiciado su conservación y modificación a lo largo de los siglos¹⁴. A pesar de que hasta la fecha citada -1118- San Martín de Frómista no ingresa en la orden cluniacense de manera institucional, sí que hay indicios que llevan a encuadrar el arte que allí se desarrolla en el ambiente renovador de Cluny en torno a Tierra de Campos y todo el Camino de Santiago¹⁵. De nuevo, por la limitada extensión de este trabajo, no vamos a poder profundizar más en este edificio, pero remitimos en nota a diversos estudios para ahondar más en la construcción¹⁶.

¹² MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Capitel inspirado en un sarcófago con escenas de la Orestíada” en *Santiago, Camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela*, (cat. exp.), Santiago de Compostela, 1993, pp. 373-375.

¹³ MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Capitel inspirado en un sarcófago...”, *ob. cit.*, pp. 373-375.

¹⁴ MARTIN, T., “Escultura románica para un público laico...” *ob. cit.*, pp. 71-83.

¹⁵ MORALEJO, S., “San Martín de Frómista en los orígenes de la escultura románica europea” en *Jornadas sobre el románico en la provincia de Palencia, del 5 al 10 de agosto de 1985*, Palencia, 1986, pp.27-37.

¹⁶ SENRA GABRIEL Y GALÁN, J. L., “Frómista” *ob. cit.*, pp. 1033-1050 ; *Frómista 1066-1904. San Martín, centenario de una restauración*, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, Valladolid, 2004; RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J.M. (coord.), *San Martín de Fromista. ¿paradigma o historicismo?*, Actas de las jornadas en Frómista los días 17 y 18 de septiembre de 2004, Salamanca, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2005.

b. La Catedral de Jaca

Situar la cronología de la catedral de Jaca está siendo un objeto de estudio no poco complejo para los investigadores, puesto que durante mucho tiempo ha habido trabajos publicados que se han dejado llevar por documentos de dudoso valor que otorgaban a la catedral una excesiva antigüedad¹⁷.

Estudios posteriores han demostrado que nada pudo ser comenzado a construir en la catedral que fuese anterior a la creación del obispado de Jaca por el rey Sancho Ramírez (1063-1094)¹⁸, quien establece y dota a la catedral de un cabildo. No hay duda de que a partir de este hecho fue cuando pudo empezar a crecer un edificio como el que constituye la catedral románica jaquesa. También de esta manera, con un cabildo reformado según las prescripciones del sínodo romano de 1059¹⁹, se obtuvo el medio cultural en el que pudieron desarrollarse los grandes programas arquitectónicos e iconográficos del edificio²⁰. Este cabildo fue indudablemente ayudado por la familia real de Aragón, que aportó los recursos necesarios para la realización de una obra de semejante envergadura, por lo que se establecen los inicios de la construcción de ésta hacia el año 1080²¹.

De un minucioso examen del aparejo y de la decoración escultórica que en la catedral encontramos, se deduce también que los trabajos de construcción se prolongarían

¹⁷ Más concretamente, se ha atribuido en numerosas ocasiones el inicio de la construcción de la catedral al rey de Aragón Ramiro I (1035-1063), lo que suponía situar un monumento como la catedral de Jaca a mediados del siglo XI, casi la más temprana de Europa.

¹⁸ DURLIAT, M., “La Catedral de Jaca en el contexto del románico europeo” en *Signos. Arte y cultura del Aragón medieval*. (Cat. Exp.), Jaca-Huesca, 26 de junio al 26 de septiembre de 1993, pp. 95-101;

¹⁹ DURLIAT, M., “La Catedral de Jaca en el contexto...”, *ob. cit.*, pp. 95-101

²⁰ Ídem.

²¹ Ídem.

durante un periodo de tiempo bastante largo -unos cuarenta años probablemente-, aunque se sufrirían numerosas interrupciones y sucesivas reformas. En el momento que nos interesa, se han querido identificar dos grandes campañas: la primera se caracterizaría por el empleo de un material irregular, tallado con más rudeza; una segunda campaña presentaría una piedra perfectamente trabajada, con signos de cantero y rica escultura monumental, en la que encontramos la línea formal y estética que nos lleva a relacionar todos estos edificios. Esto mismo ha sido lo que ha permitido asegurar que los trabajos se iniciaron por el cuerpo de naves, pero que antes de que éstos se terminasen ya habrían llegado los maestros responsables de la segunda campaña, la que dio a la catedral su aspecto definitivo, dotándola de una triple cabecera de ábsides semicirculares y una monumental portada occidental²².

Un aspecto a destacar de esta catedral, que nos ayuda a comprender y aclarar tanto la cronología de la construcción como las relaciones sin fronteras que establecía el arte²³, es el hallazgo de un modillón situado en el ábside central de la catedral. Esta pieza, que representa un ángel saliendo de las nubes y blandiendo una cruz, fue reconocida por Serafín Moralejo como vinculada iconográfica y formalmente con imágenes talladas en capiteles y una mesa de altar de Saint-Sernin de Toulouse, consagrada en mayo de 1096²⁴, y que lleva la firma de su autor: el escultor Bernardo Gilduíno. Se verificaría de este modo la cronología propuesta para la cabecera de Jaca y la fluidez de relaciones existentes entre Toulouse y Jaca, con dos grandes iglesias en construcción a finales del siglo XI²⁵.

²² Ídem.

²³ Un tema al que más adelante le dedicamos su respectivo apartado.

²⁴ MORALEJO ÁLVAREZ, S., “La sculpture romane de la Cathédrale de Jaca: Etat des questions”, en *Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, 10, 1973, pp. 79-106, citado por DURLIAT, M., “La Catedral de Jaca en el contexto...”, *ob. cit.*, pp. 95-101.

²⁵ DURLIAT, M., “La Catedral de Jaca en el contexto...”, *ob. cit.*, pp. 95-101.

La escultura de la catedral de Jaca ha sido un punto de inflexión, una parada sorprendente en el Camino de Santiago que sigue fascinando a los historiadores²⁶. Nos presenta un nuevo sentido plástico que está en la línea de redescubrir el arte antiguo y la inspiración en el mismo.

c. Colegiata de San Isidoro de León

Otro de los edificios que hemos de contextualizar por su importancia en este trabajo es la Colegiata de san Isidoro de León. San Isidoro fue igualmente una importante casa religiosa situada en el Camino, pero con un rasgo añadido que la situó fuera de lo común, y es que además fue capilla, panteón y residencia de los reyes de León y Castilla²⁷. Los orígenes del conjunto monacal se remontan al reinado de Sancho I el Gordo (956-966), pero el templo fue restaurado ya con el monarca Alfonso V (994-1028), tras las campañas de Almanzor. Con la subida al trono de León de Fernando I (1016-1065), el edificio se convirtió en el epicentro político y religioso de los nuevos reyes. Para que este templo tuviese la dignidad real que merecía mostrar, Fernando I y su esposa doña Sancha iniciaron las campañas de reforma, lo cual incluía el traslado de las reliquias de San Isidoro de Sevilla a León, de donde se obtiene la nueva advocación del conjunto²⁸ -anteriormente se había dedicado a San Pelayo y San Juan Bautista²⁹ -.

²⁶ Para un estudio más detallado de la escultura de la catedral de Jaca remitimos a los siguientes estudios: GARCÍA GARCÍA, F. de Asís, “La portada occidental de la catedral de Jaca y la cuestión de las imágenes” en *Anales de Historia del Arte*, 2010, volumen extraordinario, pp. 69-89; MORALEJO, S., “La sculpture romane de la cathédrale de Jaca. Etat des questions.”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 10 (1979), pp. 79-106.

²⁷ MARTIN, T., “Escultura románica para un público laico...”, *ob. cit.*, pp.71-83.

²⁸ HERRÁEZ, M. V., “La escultura de san Isidoro de León y su relación con otros talleres del camino”, *De arte: Revista de Historia del Arte*, Nº12, 2013, pp. 41-58.

²⁹ HERRÁEZ, M. V., “La escultura de san Isidoro de León...”, *ob. cit.*, pp. 41-58.

Bajo el reinado de Fernando I, probablemente se hiciese un trazado para la iglesia de una basílica propia del siglo X, relacionada con el arte de los monarcas asturianos, de tres naves de pobre material, con triple cabecera plana. De la obra del Panteón Real que llega a nuestros días, finalmente se hicieron cargo los descendientes de Fernando y doña Sancha, sus hijas las infantas doña Elvira y doña Urraca³⁰. Esta última, que muere en 1126, según reza su epitafio, impulsó también la construcción del templo plenorrománico³¹, por lo que esto nos ayuda a fechar todo el conjunto.

Aún así, en las investigaciones que se han llevado a cabo en los últimos años sigue habiendo dicotomías a la hora de fechar las distintas partes del complejo medieval, difiriendo tanto en orden como en cronología. Es cierto que la periodización de las obras llevadas a cabo en León resulta fácilmente aceptable por la mayoría de los especialistas, pero no hay posibilidad de acuerdo en precisar lo realizado en cada momento, ni en la interpretación de las técnicas y estilos³². Estas diferencias, dada la limitada extensión del presente trabajo, no pueden ser tratadas aquí, por lo que nos limitamos a esbozar a grandes rasgos, las propuestas cronológicas que se han realizado en los últimos años, y remitimos en nota a la bibliografía específica para ahondar en estas y otras cuestiones³³; en este trabajo nos vamos a limitar a señalar algunos aspectos

³⁰ VIÑAYO GONZÁLEZ, A., “La real Colegiata de San Isidoro de León”, en *Enciclopedia del románico, León*, Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, 2002, pp. 534-566.

³¹ HERRÁEZ, M. V., “La escultura de san Isidoro de León...” *ob. cit.*, pp. 41-58

³² BANGO TORVISO, I. G., *El arte románico en Castilla y León*, Banco de Santander, Madrid, 2007.

³³ Para un estudio en profundidad de la Colegiata de San Isidoro de León: WILLIAMS, J., “San Isidoro in León. Evidence for a New History”, *Art Bulletin*, 55 (1973), pp. 171-184; WILLIAMS, J. W., “León and the beginnings of the spanish romanesque” en *The art of Medieval Spain, ad. 500-1200*, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1993, pp. 167-173; VIÑAYO GONZÁLEZ, A., “La real Colegiata de San Isidoro de León”, en *Enciclopedia del románico, León*, Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, 2002, pp. 534-566 ; MARTIN, T., *Queen as King: Politics and Achitectural Propaganda in Twelfth-Century Spain*, Leiden, 2006; BOTO, G., “Morfogénesis espacial de las primeras arquitecturas de San Isidoro.

de la escultura de la Colegiata leonesa, aquellos que contribuyan a nuestra reflexión sobre el desarrollo de los talleres escultóricos presentes en el Camino.

d. La catedral de Santiago de Compostela

En Santiago de Compostela se erigió una catedral en el que pasó a ser el lugar de peregrinación más importante en la Edad Media, fuera de Roma y Jerusalén³⁴. Para la historia del edificio son fuentes fundamentales la *Historia Compostelana* y el Libro V del *Códice Calixtino*³⁵.

La catedral románica de Santiago ha sido considerada, junto a Saint-Martin de Tours, Saint-Martial de Limoges, Sainte-Foy de Conques y Saint-Sernin de Toulouse, como uno de los más perfectos ejemplos de la denominada tipología *de peregrinación*³⁶: una iglesia de grandes dimensiones, con planta de cruz latina, una larga nave central y dos laterales también en los brazos del crucero, con tribunas que se prolongan en un amplio transepto, y un deambulatorio que corona una espaciosa capilla mayor³⁷.

Vestigios de la memoria dinástica leonesa”, en *Siete maravillas del románico español*, Aguilar de Campoo, 2009, pp. 151-193.

³⁴ MARTIN, T., “Escultura románica para un público laico...” *ob. cit.*, pp. 41-58.

³⁵ CARRERO SANTAMARÍA, E., “La catedral de Santiago (1075-1140): escultura monumental y mobiliario litúrgico” en *Enciclopedia del románico, A Coruña*, volumen II, Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, 2013, pp. 714-782.

³⁶ Aunque hay tendencias historiográficas que niegan la validez del término de “iglesia de peregrinación” (DURLIAT, M., *Introducción al arte medieval en occidente*, Madrid, 1980 y en MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Modelos y copias en las relaciones hispano-francesas”, en ESPAÑOL BERTRÁN, F.; YARZA LUACES, J., *Ve. Congrès espanyol d'història de l'art : Barcelona; 29 d'octubre al 3 de novembre de 1984* Vol. 1, 1987, pp. 89-112).

³⁷ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., “La catedral románica: tipología arquitectónica y narración visual” en NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., *Santiago, la catedral y la memoria del arte*, Consorcio de Santiago, 2000, pp.39-96.

Según Serafín Moralejo³⁸ la catedral fue, si no iniciada al menos planteada, en el año 1075, con motivo de un *concilio magno* celebrado en Compostela después de que Alfonso VI ofreciera para el comienzo de las obras el botín logrado en sus expediciones contra el reino de Granada. Esta propuesta de datación se confirma al encontrar una fecha en la Capilla del Salvador, en donde se da a entender que la iglesia fue iniciada treinta años antes de la consagración del altar en 1105³⁹. Se establecen además dos campañas constructivas. En la catedral compostelana se va a desarrollar, por tanto, una primera campaña escultórica entre los años 1075 y 1087, en donde se ha identificado la actuación de dos corrientes escultóricas más arcaicas que nuestro taller clasicista, pero que parecen estar preludiando lo que llegaría poco más adelante. Tras un parón en las obras⁴⁰, no se vuelve a tomar impulso hasta el año 1093, con el nombramiento de Diego Gelmírez como administrador y vicario de la diócesis⁴¹. Es entonces cuando se inicia una segunda campaña constructivo/escultórica, con algunas muestras escultóricas anteriores a 1105, en donde se detecta ya la mano de maestros escultores procedentes seguramente de Jaca y Loarre. Para Moralejo, esta segunda campaña duraría hasta la muerte del canónigo, en 1140, y sería en este periodo en el que se estaría desarrollando el taller escultórico que nos interesa en este trabajo. Esta segunda campaña, además, pertenece al periodo de madurez del arte denominado del Camino de Santiago, y es de nuevo Serafín Moralejo señaló la cantidad de referencias escultóricas de distintos

³⁸ MORALEJO ÁLVAREZ, S., “La imagen arquitectónica de la Catedral de Santiago” en *Il Pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura jacoepa* (Attí del Convegno Internazionale di Studi, Perugia, 1983), Perugia, 1985, pp. 37-61.

³⁹ CASTILLO, A. del, “Inscripciones inéditas de la Catedral de Santiago”, *Boletín de la Real Academia Gallega*, 15, 1926, pp. 314-317, citado por CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., “La catedral románica: tipología arquitectónica...” *ob. cit.*, pp. 39-96.

⁴⁰ MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Un reflejo de la escultura de Jaca en una moneda de Sancho Ramírez (+1094)”, en *Scritti di Storia dell’arte in onore di Roberto Salvini*, Florencia, 1984, pp. 9-35.

⁴¹ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., “La catedral románica: tipología arquitectónica...” *ob. cit.*, pp. 39-96.

centros del Camino que se pueden reconocer en la escultura compostelana que se desarrolla en esos momentos.

A la hora de establecer un orden cronológico en el románico pleno jacobeo, el debate continúa abierto en cierto modo, porque o bien se plantea la prioridad de la catedral compostelana frente a otros edificios franceses, o viceversa. Conques ha sido en general aceptado como el primero⁴², y Toulouse se ha señalado como el más rápido en las obras, pero la catedral compostelana ha sido ensalzada como la más perfecta⁴³.

Santiago de Compostela constituye un magnífico ejemplo para el estudio del despegue y desarrollo de la escultura monumental románica a finales del siglo XI y principios del XII. En tan solo unas décadas el edificio se convirtió en el lugar privilegiado donde los focos artísticos convergían junto con la llegada de talleres foráneos y locales que aunaban las emergentes experiencias escultóricas.

En torno a la catedral de Santiago hay una extensísima y riquísima bibliografía, pues esta basílica ha suscitado el interés de todos los investigadores del arte románico europeo. Señalamos en nota unas pocas referencias para ampliar el estudio de la misma, si es de interés⁴⁴.

⁴² DURLIAT, M., *La sculpture romane...*, *ob. cit.*

⁴³ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., “La catedral románica: tipología arquitectónica...” *ob. cit.*, pp. 39-96.

⁴⁴ LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago de Compostela*, (10 volúmenes), Santiago, Seminario Conciliar Central, 1983, [1898-1909]; GARCÍA IGLESIAS, J. M., *La catedral de Santiago de Compostela*, Xuntaza, A Coruña, 1993, CARRERO SANTAMARÍA, E., “La catedral de Santiago (1075-1140): escultura monumental y mobiliario litúrgico” en *Enciclopedia del románico, A Coruña*, volumen II, Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, 2013.

1.2 Los debates de la historiografía

En la tarea de revisión bibliográfica que hemos llevado a cabo para la realización de este texto, hemos podido observar una clara división entre los trabajos publicados por los distintos investigadores, una dicotomía que se concreta en la pugna por el origen de este interesante conjunto de edificios jacobeos, bien en Francia, bien en España. Hemos considerado necesaria la realización de un capítulo relativo a esta cuestión, que inevitablemente está presente en la mayor parte de los estudios que tratan el tema de nuestro Trabajo Fin de Grado.

Los primeros momentos de la escultura románica española conforman un tema especialmente delicado a la hora de hacer historiografía. No podemos pasar por alto que nos encontramos ante unas manifestaciones de una gran calidad artística, sorprendente en un momento muy temprano del plenorrománico. Asistir al nacimiento de una escultura de semejante calidad y ambición es asistir a un momento histórico de especial interés, y las distintas corrientes historiográficas van tratar de llevar por unos u otros caminos los argumentos para reconducir ese nacimiento a su propio terreno.

Y es que cuando nos referimos a la escultura románica que surge en los reinos ibéricos y en el suroeste francés a finales del siglo XI, nos estamos refiriendo a una novedosa y casi chocante escultura que habla un nuevo lenguaje que rompe radicalmente con las anteriores manifestaciones artísticas que se desarrollan, en nuestro caso, en el territorio peninsular del siglo X⁴⁵. Tomando conciencia de la verdadera trascendencia de esta etapa artística, podemos comprender los enconados puntos de vista que a veces están presentes en los trabajos científicos sobre el arte de este periodo.

Nos estamos refiriendo concretamente al debate historiográfico al que estamos asistiendo en los últimos cincuenta años, en torno al nacimiento de la escultura románica en el llamado Camino Francés de peregrinación a Santiago de Compostela, una pugna que se mantiene totalmente vigente a día de hoy. Este tipo de enfrentamientos historiográficos que tratan de argüir y documentar el origen de tan

⁴⁵ MARTIN, T., “Escultura románica para un público laico...” *ob. cit.*, pp. 41-58.

importante momento artístico, hacen también en muchas ocasiones que el lector tenga que ser en extremo cauto ante la subjetividad parcial que pueden presentar muchos de estos estudios. Tras la consulta y lectura de la bibliografía, que es la base del presente trabajo, concluimos que es de importancia acercarse con prudencia a las distintas escuelas y corrientes historiográficas que tratan de colocar el epicentro de la escultura románica exclusivamente a uno u otro lado de los Pirineos.

No pretendemos en este trabajo en manera alguna decantarnos y vincularnos a ninguna de estas dos visiones historiográficas; nuestra intención es únicamente la de recoger los estudios científicos que nos llevan al conocimiento de esta escultura. Sin embargo, para la elaboración de este estudio se hace necesaria la asunción de una de las teorías, y por ello declaramos que nos encontramos muy cercanos a la hipótesis que establece un foco primigenio en Frómista, desarrollado por un maestro llegado del Mediodía francés⁴⁶. A partir de la adscripción que hacemos a esta interpretación, trataremos de desarrollar de la manera más objetiva posible nuestro trabajo, teniendo en consideración tanto las teorías francesas como las que se inclinan por un origen netamente español.

⁴⁶ Formulada por Serafín MORALEJO en su artículo “San Martín de Frómista en los orígenes...”, *ob. cit.*, pp.27-37, y continuada en otros trabajos posteriores de este y de su discípulo Francisco Prado-Vilar.

2. La escultura románica del Camino Francés

2.1 Las relaciones artísticas a través de los Pirineos

Cuando hablamos del auge del primer románico pleno y de su escultura, en España y el sur de Francia, debemos contextualizarlo y ubicarlo en un espacio geográfico que se corresponde aproximadamente con el Camino de Santiago, pues el desarrollo de esta escultura está determinado por las intensísimas relaciones artísticas que se desarrollaron, junto con las económicas, sociales y religiosas, en la vía de peregrinación. La apertura hacia Francia mediante la vía gascona, las nuevas alianzas con Cluny y Roma, los vínculos matrimoniales establecidos por Alfonso VI y Sancho Ramírez con la nobleza gala, el flujo de la peregrinación por la ruta jacobea y la Reconquista, con la consiguiente repoblación de viejos y nuevos burgos en la que abundaron los fieles franceses, hacen que no se pueda separar el nuevo estilo románico de las últimas décadas del siglo del XI, del transcurrir histórico del otro lado de los Pirineos⁴⁷.

Las fluidas relaciones de ida y de vuelta a través de los Pirineos son en estos momentos un acontecimiento de gran importancia, pues estas relaciones van a acabar imbricando a España en el ámbito en el que ese nuevo estilo, el románico, estaba comenzando a gestarse, que sería Francia. Pero con esto, no se está señalando que los reinos occidentales hispánicos recibiesen un producto acabado, sino una materia prima con la que trabajar, a la que transformar, no a la que aceptar pasivamente⁴⁸. De cualquier manera, los pasos y caminos abiertos por la Historia son a veces más cortos y directos de lo que puede determinar la propia realidad geográfica⁴⁹.

⁴⁷ MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Modelos y copias en las relaciones...”, *ob. cit.*, pp. 89-112.

⁴⁸ Ídem.

⁴⁹ MORALEJO, S., “San Martín de Frómista en los orígenes...” *ob. cit.*, pp.27-37

Fundamental en este sentido hubo de ser la figura de Bernardo de la Sauvetat, primer abad del Sahagún reformado. Bernardo habría sido anteriormente prior de Saint-Orens de Auch, en la Gascuña, en donde se encontraba un sarcófago paleocristiano conservado actualmente en el Musée des Agustins, de Toulouse, en donde se han reconocido ciertas particularidades formales e iconográficas que aparecen en la escultura de León y Jaca. No sería descabellado pensar que a través de este tipo de relaciones se llevase a cabo ese trasvase de artistas. Se ha querido ver además la influencia de los sarcófagos aquitanos en la escultura de Frómista o Jaca, estableciendo así más evidencias acerca de estos intercambios artísticos⁵⁰.

También se ha señalado el espléndido beato de Saint-Sever-sur-l'Adour ⁵¹ como una clave estilística para comprender el desarrollo del románico en el suroeste francés y el norte de España. En su repertorio ornamental parece reconocerse el desarrollo de la plástica monumental hispano-languedociana; su elegante grafismo incide en el arte de Bernardo Gilduíno, y parece también educar en el mismo gusto al maestro de Frómista-Jaca, en cuya obra vemos la inspiración en modelos antiguos⁵². Se trata pues de un interés naturalista por una fauna poco común, que veremos repetirse -como los leones-; animales propios de repertorios de fábulas, que se multiplican en las *marginalia* del beato. Esta miniatura constituiría el término de referencia más lejano para el desarrollo de nuestra escultura, pues hubo de realizarse entre el 1028 y el 1072 -más cercano a la última de las dos fechas-. Estas referencias gasconas vehiculadas a través de la red de influencias cluniacenses nos evidencian la permeabilidad artística entre Francia y España.

⁵⁰ Ídem.

⁵¹ Ídem.

⁵² Ídem.

2.2 Talleres escultóricos y maestros singulares en el Camino de Santiago

A lo largo de los estudios e investigaciones en torno a la Historia del Arte es común el problema que supone en muchas ocasiones establecer una secuencia determinada -de fechas, de autorías, de estilos- y no son pocas las veces que ese orden termina siendo desmontado con el paso del tiempo. Ya hemos señalado en anteriores ocasiones las tempranas fechas en que se desenvuelve el desarrollo de esta escultura, y va a ser este mismo hecho el que explique la evidente ausencia de documentación.

Los escultores -maestros, seguidores y simples canteros-, no fueron en ningún caso tenidos en consideración como artistas, y ello implica que la falta de información artística, sumada a la general escasez documental propia de los tiempos, sea aún más dramática. Esto, al fin y al cabo, supone un reto a la hora de estudiar autores y cronologías. Los historiadores han de hacer sus propuestas y atribuciones a partir de la única prueba tangible: el monumento como testimonio y documento.

Esta realidad determina por completo el modo de establecer la secuencia artística, que tiene que apoyarse exclusivamente en aspectos formales para determinar la trayectoria y estilo de unos u otros artistas. A partir de esa metodología, partiendo del afán humano que tiende muchas veces a caer en fantasías sobre el pasado, trataremos de ver cómo los investigadores y estudiosos han intentado reconstruir los talleres escultóricos, sus intervenciones y las personalidades de sus maestros.

En general, ante el miedo al vacío documental y la falta de referencias a personalidades únicas y nombres de maestros, la historiografía se inclina por establecer sus propuestas a través de la configuración y existencia -hipotética siempre, dado el vacío documental-, de talleres escultóricos⁵³, tratando de señalar siempre en ellos, aunque en la mayoría de las ocasiones de manera difusa, una figura de excepcional calidad a la cabeza, que sería

⁵³ Valga como ejemplo la siguiente referencia: HERRÁEZ, M. V., COSMEN, M. C., VALDÉS, M., “La escultura de San Isidoro de León y su relación con otros talleres del camino”, *De arte: revista de Historia del arte*, Nº12, 2013, pp. 41-58.

el maestro o artista principal. Se establece de esta manera una personalidad clara y concreta al frente de un taller o cantería, y a partir del magisterio de ese gran artista se formarían los maestros menores y aprendices, e irradiarían las formas a otros centros o talleres. Este es el caso que más nos vamos a encontrar en nuestro ámbito de estudio, puesto que la mayoría de los trabajos que hemos consultado abordan el tema escultórico a partir de la figura de los maestros⁵⁴, sin olvidar que, una vez que la influencia de estos se expande, el estilo y las formas llevadas a cabo por esa personalidad extraordinaria comienzan a diluirse y a tener menos fuerza en el taller.

Parece que en el pasado se recurrió en exceso al recurso de “maestros singulares”, -incluyendo en realidad muchas veces bajo esa misma personalidad a toda una generación-; hoy, sin embargo, se tiende quizá a abusar más del concepto más cómodo y abstracto del taller⁵⁵.

Por otro lado, desde la Antigüedad podemos encontrar nombres de artistas asociados a grandes obras promovidas por monarcas o emperadores, pero salvo sus nombres poca más información se puede tener sobre ellos⁵⁶. Durante la alta Edad Media esa escasez de nombres va a acentuarse todavía más, desapareciendo los nombres de los artistas y

⁵⁴ Ya desde el artículo de GARCÍA ROMO, F., “El problema del escultor románico: el maestro de Jaca” en *Mélanges offerts à René Crozet*, Tomo I, 1996, Poitiers, pp. 359-363, encontramos que se señala claramente la figura de un maestro-director. Posteriormente, con los estudios de Serafín Moralejo, esta figura basada en una excepcional personalidad se afianzará por completo, postura que también adoptará su discípulo Fernando Prado-Vilar en la continuación de esas investigaciones. Esta metodología de construir unas personalidades únicas se ha contagiado a la historiografía del arte más reciente: valga como ejemplo HUERTA HUERTA, P. L., *Maestros en el Camino de Santiago*, Aguilar de Campoo, Fundación de Santa María la Real, 2010.

⁵⁵ Es interesante la aportación que hace Serafín Moralejo en su citado artículo “Modelos y copias en las relaciones artísticas hispano-francesas”, donde señala que maestros como el de Frómista pudo haberse desplazado solo o con un pequeño grupo de artífices, pero de gran calidad, y que la constitución de talleres en torno a personalidades principales hubo de ser relativamente rápida.

⁵⁶ POZA YAGÜE, M., “El artista románico (canteros y otros oficios artísticos)”, *Revista digital de iconografía medieval*, vol. 1, N°2 (2009), pp. 9-22.

quedando únicamente los de los promotores como responsables absolutos de las obras. Esta es seguramente una de las razones principales del anonimato del artista medieval, y la creencia de que no elaboraban sus obras por el reconocimiento personal, sino *ad maiorem Dei gloriam*⁵⁷.

La epigrafía va a ser, en este caso, una de las fuentes documentales indispensables para identificar a posibles maestros en la época medieval. Sobre dovelas, cimacios o placas de marfil, es posible que encontremos fechas de consagración o reforma, así como las firmas o los nombres de sus responsables, promotores o autores. En este caso, el nombre suele aparecer junto al verbo *facere* conjugado en su tiempo pasado *-me fecit*⁵⁸.

En otras ocasiones, son fuentes documentales, como los registros notariales, las que nos permiten rastrear en cierto modo a estos artistas, dándonos a conocer los privilegios y beneficios que obtenían al llevar a cabo determinadas obras⁵⁹. También en la línea de lo documental, podemos encontrar algunos contratos de obra que determinan las condiciones establecidas entre promotores y artistas. En este último tipo de documento se hallan datos de gran interés, como qué partes exactamente se le encargan al artista, el plazo de tiempo en que se compromete a llevar a cabo las obras, etc⁶⁰.

Así pues, en este trabajo trataremos de seguir esa línea que ha tratado de reconstruir lo más completamente posible la personalidad de una figura, anónima, con una especial habilidad escultórica, que sería el denominado “Maestro de la Orestíada”⁶¹, y la

⁵⁷ POZA YAGÜE, M., “El artista románico...” *ob. cit.*, pp. 9-22.

⁵⁸ Ídem.

⁵⁹ Ídem.

⁶⁰ Ídem.

⁶¹ Esta denominación se establece ya desde el temprano e indispensable artículo escrito acerca de esta personalidad por MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca” en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, vol. 1, Granada 1973, pp. 427-434, aunque podemos encontrarle con otras denominaciones en estudios más recientes como en el artículo de PRADO-VILAR, F., “Del *maestro de Orestes-Caín* al *maestro del sátiro*: una conferencia sobre la belleza de la tragedia y la memoria del futuro” en

formación en torno a él de un taller, muy activo y de gran calidad. Pocas van a ser las ocasiones en las que nos encontremos ante una personalidad con nombre propio en este periodo de la Historia del Arte. Por ceñirnos a la ruta jacobea, cierto es que encontramos algunos nombres, pero tan sólo constituyen una mínima parte de la cantidad de personalidades que debieron de trabajar en estos momentos. Por citar algunos ejemplos, Gilduino, Leodegario o Mateo⁶², pondrían nombre propio a tres personalidades y tres modos de concebir la escultura en el Camino. Esteban sería otra de esas personalidades con nombre, pero la construcción de su personalidad resulta no ser tan firme como las anteriores.

No es raro además, que en las iglesias románicas encontremos varios talleres de distinta procedencia trabajando, que se sucederían conforme avanzasen las obras. Talleres de canteros y escultores se podrían encontrar probablemente sin dificultad en todas las ciudades, pero a la hora de encargar la decoración de las partes más importantes de la iglesia se buscarían los maestros de mayor calidad que se pudieran contratar⁶³. Por otra parte, hay que tener en cuenta el continuo deambular de estos artistas, pues cuando el trabajo finalizaba en una ciudad, el maestro, junto con su taller, tendría la necesidad de trasladarse a otra, y en esos traslados los caminos de los artistas podían bifurcarse, expandiendo sus influencias y aprendizajes por todo el territorio.

El periodo de desarrollo del románico pleno coincide además con un momento de expansión económica y gran actividad en los distintas etapas y centros del Camino, por lo que no hay duda de que fueron los desplazamientos de los grandes maestros y de sus talleres los que contribuyeron al crecimiento e intercambio de ideas artísticas; el trabajo de canteros y escultores dependía del ir y venir de un lugar a otro, y habían de llevar consigo un catálogo mental -tal vez incluso cuadernos de apuntes-, obligándose a

HUERTA HUERTA, P. L., *Maestros del románico en el Camino de Santiago*, Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo 2010, pp. 11-46, en donde el “Maestro de Orestes-Caín” hace referencia al “Maestro de Frómista-Jaca” de Moralejo y el “Maestro del sátiro” hace referencia al citado “Maestro Esteban”.

⁶² HUERTA HUERTA, P. L., *op.cit.*

⁶³ MARTIN, T., “Escultura románica para un público laico...”, *ob. cit.*, pp. 71-83.

ejercitar una memoria visual ávida que recogía e incorporaba lo que veía en sus lugares de trabajo o de paso⁶⁴.

2.3 ¿Centro o periferia? la expansión de la escultura del Camino jacobeo

En las últimas décadas, la visión acerca de la escultura del Camino de Santiago ha variado considerablemente. Atrás quedó la concepción de una línea cerrada cuyo radio se limitaba al paso por el Camino de Santiago. Las influencias y la permeabilidad de este desarrollo escultórico son una evidencia y una realidad a la que los investigadores en este campo no han podido cerrar los ojos como en algún momento anterior se trató de hacer⁶⁵. El Camino fue sin duda un lugar de intercambios y experiencias donde los maestros y talleres tuvieron su principal actividad, pero eso no fue en ningún caso una barrera que impidiera su irradiación a lo largo y ancho del Camino, de Este a Oeste, de Norte a Sur.

Las huellas de un mismo estilo pueden seguirse a lo largo del Camino, y esta es la labor que vamos a tratar de realizar a través de los recursos bibliográficos. Un viaje que iniciamos en Frómista como centro de irradiación, y que nos hará viajar en los dos sentidos por el conocido como “Camino francés”: la Catedral de Jaca, la de Santiago de Compostela, la colegiata de San Isidoro de León... y otros lugares periféricos -en sentido artístico- son focos artísticos que se nutrieron y configuraron gracias al deambular de maestros y talleres.

⁶⁴ Ídem.

⁶⁵ HUERTA HUERTA, P. L., *Maestros del románico en el Camino de Santiago*, Aguilar de Campóo, Fundación de Santa María la Real, 2010), *ob. cit.*, pp. 71-83.

3. Un taller de tintes clásicos en los albores del románico pleno

Desde hace unos años, la historiografía del arte ha señalado la presencia de una figura excepcional, un artista de gran calidad que trabajó en estos primeros momentos del románico a lo largo de la ruta jacobea en los edificios que ya hemos señalado. Los parecidos que estos investigadores han ido encontrando a lo largo del tiempo se han ido señalando, a veces con más y otras con menos acierto, y se han establecido ciertas teorías que más tarde se han ido desmontando o confirmando. De cualquier manera, todas esas teorías que se han ido construyendo acerca de una gran personalidad en esta ruta nos está señalando que verdaderamente hay un hilo conductor que cualquiera con cierta sensibilidad a las formas artísticas puede apreciar⁶⁶.

Cabe destacar en este sentido, la extrema “generosidad” que en los primeros estudios atribuía una extensa obra, a una única y destacada personalidad. El historiador del arte Manuel Gómez Moreno, en su libro sobre el arte románico español, señala la presencia de un maestro en numerosos edificios del siglo XI, al que atribuye la cabecera de Frómista, ciertos trabajos en la Catedral de Jaca y en el cuerpo de naves de San Isidoro de León⁶⁷. Con cierta prudencia se aproximaba Gómez Moreno aún a la hora de establecer una tesis que no dejaba de construirse mediante “castillos en el aire”, pues se basaba en su capacidad para observar esculturas y relacionarlas por sus semejanzas formales o iconográficas.

Unos años más tarde, el historiador Francisco García Romo afirmaba con mayor contundencia que “es sabido que, según Gómez Moreno, el maestro de Jaca es el mismo que el de Loarre, de la cabecera de Frómista y de la parte más antigua de las naves de

⁶⁶ DURLIAT, M., “La Catedral de Jaca en el contexto...” *ob. cit.*, pp. 95-101.

⁶⁷ GÓMEZ MORENO, M., *El arte románico español: esquema de un libro*, Madrid, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1934.

San Isidoro de León, con sus portadas del cordero y septentrional del crucero; al menos a nosotros nos parece innegable”⁶⁸.

Estos primeros investigadores algo vieron que les llamó la atención y les hizo proponer semejantes tesis, quizá un tanto exageradas y carentes de pruebas, y establecidas todavía sin la realización de análisis estilísticos suficientemente rigurosos⁶⁹.

El trabajo de revisión acerca del enigma de ese maestro al que tantas obras le fueron atribuidas fue el que emprendió Serafín Moralejo. Este investigador establece un orden bien distinto con respecto a ese “maestro de Jaca”, al que sitúa primeramente en Frómista, desarrollando su actividad en el cenobio palentino, para trasladarse a continuación a Jaca, solo o en compañía de un pequeño pero cualificado taller⁷⁰, en contra de lo defendido hasta entonces, que establecía en Jaca el foco primigenio del que partía esa escultura. Y yendo más allá, fue Moralejo también quien trató de relacionar no sólo las obras románicas entre sí y con sus autores, sino la procedencia de esa inspiración clásica tan llamativa, estableciendo los puentes que unían la escultura romana con la escultura románica. Su gran capacidad de observación le llevó a identificar la fuente de un capitel de Frómista en un sarcófago romano que en el siglo XI se encontraba en la cercana abadía de Husillos, próxima a la iglesia de Frómista. En ese sarcófago se narraba la historia de Orestes, un mito de la antigüedad clásica, y su trascendencia fue enorme porque de él parece partir el hilo conductor que en cierto modo nos guía por el desenvolvimiento de parte de la escultura del Camino.

Otros historiadores como Marcel Durliat⁷¹ o Georges Gaillard⁷² continúan estableciendo el origen de esta escultura primero en Jaca, apreciando la de Frómista como “menos

⁶⁸ GARCÍA ROMO, F., “El problema del escultor románico: el maestro de Jaca (Jaca, Loarre, Frómista y León)” en *Mélanges offerts à René Crozet*. Poitiers, 1966, tomo I, páginas 359-363.

⁶⁹ DURLIAT, M., “La Catedral de Jaca en el contexto...”, *ob. cit.*, pp. 95-101

⁷⁰ MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Sobre la formación del estilo escultórico...”, *ob. cit.*, pp. 427-234.

⁷¹ DURLIAT, M., “La Catedral de Jaca en el contexto...”, *ob. cit.*, pp. 95-101

joven y creativa”⁷³. Fascinado por la originalidad del edificio jaqués, el historiador del arte francés, Marcel Durliat, nos habla de un escultor genial, responsable de la temprana escultura de la catedral. Se refiere así a un maestro que, acompañado de un taller menos dotado, marcó las pautas, y siguió desarrollándose de manera que con el paso del tiempo desembocó en los trabajos escultóricos del claustro de la misma catedral, de unos niveles de calidad artísticos todavía más elevados. Esta tesis que otorga a Jaca la prioridad parece más bien la consecuencia de la imagen consagrada de una escultura románica que penetra a través de los pirineos aragoneses desde Toulouse para ir avanzando gradualmente hacia el oeste por el Camino de Santiago⁷⁴.

Sumándonos a la teoría propuesta por Moralejo, que establece el foco primigenio en Frómista, trataremos de seguir la huella del taller de este maestro, sin dejar de lado las aportaciones científicas de otros autores, con todo lo que puedan enriquecer nuestro estudio.

En definitiva, la escultura que en estos momentos se desarrolla ha llamado la atención a diferentes investigadores, y las características en cierto modo unitarias que presenta son las que han hecho a todos ellos tratar de establecer la trayectoria y aportaciones de ese misterioso taller. Muchas preguntas carecen todavía de respuesta, y tal vez algunas se deban a los problemas que hemos tratado de señalar al comienzo de este trabajo: la falta de documentación, y quizá también la orientación, a veces sesgada, de la historiografía... todos ellos son factores que influyen directamente en las investigaciones realizadas alrededor de este tema.

3.1 Le soufflé de la beauté oubliée

⁷² GAILLARD, G., *Les débuts de la sculpture romane espagnole: Leon, Jaca, Compostelle*, París, Paul Hartmann, 1938.

⁷³ DURLIAT, M., “La Catedral de Jaca en el contexto...”, *ob. cit.*, pp. 95-101.

⁷⁴ MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Un reflejo de la escultura de Jaca...” *ob. cit.*, pp. 9-35.

Fueron los particulares rasgos clasicistas que se dejan ver en algunas esculturas de este temprano románico pleno los que van a marcar la caracterización y definición de su escultura. Algunos investigadores trataron de encontrar la fuente de la que beben estas obras maestras medievales. Fue ese extraordinario fenómeno artístico de “supervivencia de la Antigüedad” lo que hizo que el profesor Serafín Moralejo, como se ha señalado más arriba, diese con una de las claves para esclarecer el origen de la escultura románica hispana -la constatación de la inspiración de un artista medieval en una obra clásica-⁷⁵, a partir de la comparación entre dos obras que han llegado a nuestros días y cuya similitud es la prueba más evidente que sienta las bases sobre la permeabilidad entre el clasicismo y el románico. La intensidad con la que esas imágenes clásicas retornan a la vida la podemos observar en algunos monumentos punteros en el Camino de Santiago: Frómista, Jaca, León, Compostela... aunque apenas tenemos datos documentales de sus escultores responsables, es posible trazar una línea común a todas ellas que parece arrancar, indudablemente, de uno de los primeros maestros activos en la iglesia de Frómista.

Se ha señalado que este maestro habría llegado a Tierra de Campos acompañando a su patrón desde la zona del suroeste francés⁷⁶, una zona que precisamente había desarrollado a lo largo del siglo XI un gusto naturalista antiquizante. Los investigadores nos indican de este modo, que este maestro hubo de tener una formación previa, antes de llegar a Frómista, basada en el estudio de la plástica de la tardo-antigüedad a través de piezas que sobrevivían: sarcófagos reutilizados como el de Saint-Clair, en donde se ha querido ver en una de sus caras laterales decorada con las tentaciones de Adán y Eva, modelos para ensayar la representación del cuerpo humano desnudo⁷⁷. Más adelante veremos cómo nuestro artista, al llegar a Husillos, descubriría una obra de gran brillantez plástica que seguramente superaba todo aquello que podía haber visto antes.

⁷⁵ PRADO-VILAR, F., “Del maestro de Orestes-Caín...” *ob.cit.*, pp. 11-46.

⁷⁶ Ídem.

⁷⁷ Ídem.

Ante él esa obra supuso un reto al que se enfrentó con la determinación que sólo los creadores convencidos de su talento pueden tener⁷⁸.

En definitiva, queda claro que la admiración y el impacto por esas formas plásticas y profanas que llegaron a los ojos de los artistas bajomedievales no fueron en absoluto desestimadas⁷⁹. El interés hacia lo antiguo, en este caso referido a los escultores, fue una potente fuente de inspiración, y los artistas no pudieron por menos que admirar y aspirar a imitar las formas, volúmenes, composición y belleza que veían representadas en dichas obras.

3.2 Algunas cuestiones iconográficas

Muy interesante respecto al impacto de las obras paganas de la antigüedad clásica en las obras religiosas medievales y su cambio de forma para adaptarse a esos nuevos temas, es la teoría que desgrana Serafín Moralejo acerca de la reinterpretación de todos esos antecedentes plásticos paganos⁸⁰. No es en absoluto una cuestión baladí, pues es precisamente esa toma de contacto con imágenes de la Antigüedad y la transformación de estas mismas en una nueva plástica e interpretación cristiana lo que tiene lugar en nuestro taller y maestro. Así, la incidencia de estas “imágenes dadas”, como las

⁷⁸ Ídem.

⁷⁹ MARTIN, T., “Escultura románica para un público laico...”, *ob. cit.*, pp. 71-83.

⁸⁰ Esta teoría aparece desarrollada en MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la Catedral de Jaca” en *Homenaje a don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado de Zaragoza* (Zaragoza, 1977) páginas 173-198.

denomina el propio Moralejo, sobre las fórmulas iconográficas resultantes pueden ser distinguidas en escala ascendente en diversos modos y grados de intensidad:

1. Estilísticamente, se pueden tomar iconografías ya fijadas respaldadas por la tradición, que se redactan en una nueva morfología sin que afecte a su contenido.
2. En otras ocasiones, es el impacto de fuentes visuales extrañas lo que puede determinar que en temas ya consolidados aparezcan motivos anómalos poco frecuentes que entren en contradicción con las fuentes escritas.
3. Estos influjos anteriores pueden llevar a la consagración de una nueva iconografía, que haga adoptar una nueva formulación sugerida por un modelo ajeno al contenido de lo representado.
4. Esas “imágenes dadas” en ocasiones pueden facilitar que un texto, en donde se desarrolle una historia o pasaje, que no había sido codificado hasta el momento, sea suscitado precisamente por esa nueva imagen, como una ocasión óptima para visualizarlo. Según Moralejo, este es un caso muy frecuente en la creación iconográfica; no se trata de que un artista busque la imagen adecuada, sino que es la propia imagen la que “sale a la luz” e impulsa el carácter creativo de un artista.
5. Finalmente, según el profesor Moralejo, puede darse el caso de que, sin necesidad de textos preexistentes, se cuente con la propia fuerza de la imagen como generadora del pensamiento, que acaba engendrando *a posteriori* su propio texto que lo justifique. Son muchos los casos conocidos de imágenes mal interpretadas que luego llevan a leyendas hagiográficas e incluso a la existencia misma de santos. Estas anomalías son en realidad una dinámica normal en la vida de las imágenes, no es extraño que sea la propia imagen la que genere y suscite un significado.

En el caso de nuestro estudio, es destacable que el maestro de Frómista, al que luego nos referiremos con mayor profundidad, parece un artista absolutamente abrumado por un modelo, una imagen que respeta en lo posible incluso en cuanto a su estructura y realizando solo unas pequeñas modificaciones. Es por esto que se ha señalado a

Frómista como el punto de partida de un taller⁸¹, porque en las versiones posteriores el modelo va siendo asimilado y desarticulado en imágenes susceptibles de significados más precisos e iconografías más reconocibles⁸².

3.3 El Maestro de la Orestíada o Maestro de Orestes-Caín⁸³

El maestro de la Orestíada o de Orestes-Caín, es el nombre que se le ha venido dando al célebre escultor que aparece en primer lugar en la iglesia de San Martín de Frómista y que más adelante podemos rastrear en distintos puntos del Camino. Trató de incluir desnudos en sus obras, con un tratamiento plástico de gran calidad, inspirado sin duda en los modelos de la antigüedad clásica. Del repertorio de escultura romana que el escultor pudo conocer, se ha señalado como especialmente influyente un sarcófago romano cercano a Frómista, en la abadía de Husillos con la historia de Orestes⁸⁴, de donde proviene la denominación que se le ha dado al artista, y de donde, como ya se ha señalado, está su imprescindible fuente de inspiración. Las imágenes del sarcófago de Husillos fueron además adaptadas por el maestro de Frómista y sus discípulos a

⁸¹ MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Sobre la formación del estilo escultórico...”, *ob. cit.*, 427-434.

⁸² MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico...”, *ob. cit.*, 173-198.

⁸³ El maestro al que nos referimos ha sido denominado de varias maneras, pero hemos decidido finalmente tomar esta denominación, en primer lugar porque es la más reciente, y porque ha sido propuesto por uno de los grandes investigadores en este tema (PRADO-VILAR, F., “Del maestro de Orestes-Caín...”, *ob. cit.*, pp. 11-46, discípulo del profesor Serafín Moralejo, sigue su estela y continúa persiguiendo a este maestro del románico).

⁸⁴ MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Sobre la formación del estilo escultórico...” *ob. cit.*, 427-434.

infinidad de nuevos contextos, adaptándolas para contar historias bíblicas, escenas de pecados, etc.⁸⁵

El hecho de que podamos reconocer la “firma” de este escultor en las iglesias más importantes a lo largo del Camino, nos da una pista de lo bien conocido que hubo de ser a finales del siglo XI. Las esculturas del maestro de la Orestíada aparece además en los puntos clave de las iglesias, allí donde se requerían escultores de mayor calidad por la visibilidad y la importancia de los lugares, como portadas o tramos orientales próximos al altar.

De esta manera, partiendo de Frómista con el maestro de la Orestíada, realizaremos un recorrido por algunos de los puntos más relevantes en el Camino de Santiago, como son Compostela, Jaca o León, en donde podremos ver cómo nuestro artista (y su taller) dejó verdaderamente huella en el arte de su tiempo. Unos desnudos con las piernas abiertas y bien trazadas, siguiendo la estela del Sarcófago de Husillos, son los que podremos rastrear a lo largo de nuestro viaje.

3.4 El punto de partida: de la relación entre un capitel en Frómista y un sarcófago romano.

Nuestro punto de partida en este viaje escultórico va a tener lugar, siendo así consecuentes con la adscripción que ya hemos manifestado hacia la teoría del profesor Serafín Moralejo, en la iglesia palentina de San Martín de Frómista, en donde ya se ha señalado claramente el germen de un taller que estaría trabajando en la cabecera de la iglesia en torno al año 1090⁸⁶. Si bien este maestro de la Orestíada no fue el único

⁸⁵ MARTIN, T., “Escultura románica para un público laico...” *ob. cit.*, pp. 71-83.

⁸⁶ MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Capitel inspirado en un sarcófago...”, *ob. cit.*, pp. 373-375.

escultor que trabajó en Frómista, sí que ha sido el que más calidad imprime en sus esculturas⁸⁷.

El investigador Francisco Prado-Vilar imagina de la siguiente manera⁸⁸ la toma de contacto que nuestro escultor pudo tener con el sarcófago romano: un día del año 1088 un artista penetró en la penumbra en la abadía de Husillos, a tan solo 25 kilómetros de Frómista, en donde se encontraba un sarcófago romano⁸⁹ (fig. 1) que representaba con increíble fuerza plástica una tragedia de la antigüedad clásica: el drama de Orestes⁹⁰. Para cuando a este artista le fue encargada parte de la decoración escultórica de la iglesia de Frómista, las formas se habían quedado petrificadas en su mente y ya habían pasado a formar parte de su repertorio visual. Evidencia del impacto de la pieza sobre el maestro escultor lo tenemos en el capitel del asesinato de Abel que encontramos en la cabecera de San Martín de Frómista. El peculiar clasicismo que encontramos en los contornos de esta pieza han llevado a los investigadores⁹¹ a identificar la fuente de la que bebe con el Sarcófago de la Abadía de Husillos, hoy en el Museo Arqueológico Nacional, y que representa el tema de la “Orestíada” (fig. 3).

⁸⁷ MARTIN, T., “Escultura románica para un público laico...”, *ob. cit.*, pp. 71-83.

⁸⁸ PRADO-VILAR, F., “Del maestro de Orestes-Caín...”, *ob.cit.*, pp. 11-46

⁸⁹ Ídem.

⁹⁰ Ídem.

⁹¹ MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Sobre la formación del estilo escultórico...”, *ob. cit.*, pp. 427-434.



Fig. 1. Sarcófago romano procedente de la abadía de Husillos, Palencia. Medios del siglo II d. C., Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

La similitud entre el Sarcófago de Husillos y el capitel de Frómista es evidente cuando los observamos de manera conjunta, y queda claro el paralelismo formal que establece el capitel palentino con el sarcófago romano. Las dos grandes telas, que describen amplias curvas en los lados del capitel, resuelven de manera exquisita la organización de las caras de la pieza. En el lado derecho, la tela surge de las fauces de un león, yendo un paso más allá en la representación⁹².



⁹² MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Sobre la formación del estilo escultórico...”, *ob. cit.*, pp. 427-434.

Fig. 2. Esquema realizado por el profesor Serafín Moralejo, publicado en MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y de Jaca”, *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte* Vol. 1, Granada 1973, páginas 427-434. Desarrollo del capitel de la cabecera de San Martín de Frómista.

El capitel que representa el drama bíblico de la lucha entre los hermanos Caín y Abel, se encontraba en el lado de la Epístola del arco triunfal del ábside mayor. Actualmente, su lugar lo ocupa una reproducción en yeso⁹³, y el original lo podemos encontrar en el Museo de Palencia. En este capitel se ha querido ver la mejor ilustración de las referencias que se toman en la plástica monumental de los siglos XI y XII de la antigüedad clásica. También se ha establecido esta escultura como la génesis de un estilo que se expandirá en el románico jacobeo⁹⁴.

Así, nuestra escultura se mantuvo en secreto, conservada durante siglos bajo una gruesa capa de estuco blanco que cubría el interior de la iglesia, y que no fue retirada hasta llegar al año 1900⁹⁵. Por aquel entonces, ocho siglos más tarde de que el capitel fuese

⁹³ Es interesante destacar que en la reproducción que encontramos hoy en la iglesia Abel es representado con los órganos sexuales femeninos, cuando en la imagen original se ven claramente unos genitales masculinos. Esto se debe a que en el momento de la restauración existía otra interpretación iconográfica, que era la de un hombre luchando contra las tentaciones de las mujeres. Resulta reiterativo a lo largo de la historia del arte este modo de interpretar los desnudos, como si en la Edad Media solo pudiesen utilizarse para ser rechazados y representar el pecado. Queremos hacer hincapié en la interpretación iconográfica de Serafín Moralejo (MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Sobre la formación del estilo escultórico...”, *ob. cit.*, pp. 427-434) y la de Francisco Prado-Vilar (PRADO-VILAR, F., “Del *maestro de Orestes-Caín...*”, *ob.cit.*, pp. 11-46.) y en la evidencia de que si tanto Caín como Abel aparecen en un desnudo integral es debido sin duda a la influencia del sarcófago romano y de los cuerpos de la antigüedad clásica. Otros investigadores, en este caso la profesora Therese Martin, interpretaron este capitel en su momento como “una condena de la lujuria y de la ira”, una teoría que ha sido desestimada por Prado-Vilar en sus últimas publicaciones sobre el tema.

⁹⁴ MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Capitel inspirado en un sarcófago...” *ob. cit.*, pp.373-375.

⁹⁵ PRADO-VILAR, F., “Del *maestro de Orestes-Caín...*”, *ob.cit.*, pp. 11-46.

labrado, fue encontrado en un exquisito estado de conservación, pues el olvido y la protección que le había proporcionado la gruesa capa de estuco hicieron que no se perdiera ni un ápice de sus perfectas formas. Sin embargo, los acontecimientos históricos no quisieron que este capitel llegase así a nuestros días, y pocos años después de su descubrimiento, durante la Guerra Civil, el capitel fue ultrajado y golpeado: la intolerancia y la insensatez humana destrozaban la tal vez insoportable belleza de unos cuerpos desnudos. No deja de ser paradójico que sea la ira de la premonición de una guerra fratricida que se acercaba por aquel entonces la que convirtiese en víctima un capitel que narra, precisamente, la lucha entre dos hermanos: Caín y Abel⁹⁶.



Fig. 3. A la izquierda, la reconstrucción del capitel de la Orestíada que podemos encontrar hoy en Frómista. A la derecha el capitel original, en su estado actual, conservado en el Museo Provincial de Palencia.

Resulta interesante establecer un punto de inflexión en lo que verdaderamente supone esta pieza, pues todas las posteriores teorías de hacia dónde va la escultura románica

⁹⁶ Ídem.

irradian precisamente de este capitel⁹⁷. Lo que se destaca es el proceso de traducción que lleva a cabo en esta obra el maestro, una traducción compleja por lo distinto de ambos lenguajes estilísticos, así como la adaptación al reducidísimo marco escultórico que ofrece el capitel frente al frontal del altar.⁹⁸ Estos dos rasgos junto con la gran calidad que presenta la escultura son los que determinan que quien realizó este y otros capiteles de Frómista es el maestro románico de mayor calidad que trabaja en la iglesia palentina.

Es la constancia documental de que el Sarcófago de Husillos se encontraba en esa abadía palentina, a tan solo unos 25 kilómetros de Frómista⁹⁹, lo que hace que establezcamos San Martín como el punto originario de esta escultura. La reinterpretación de Orestes, la fluidez que tendrá esa figura desnuda con las piernas abiertas la podremos ver en varios puntos a lo largo del camino, que han sido considerados como “contaminados” por este primer núcleo de Frómista, y explicaría la difusión de algunos de los motivos del sarcófago de Husillos en lugares muy distantes de la abadía palentina¹⁰⁰.

La verdadera aportación que hace el sarcófago de Husillos no es nutrir de un gran repertorio de imágenes a los escultores, sino proporcionar la materia prima para fundamentar su estilo. El capitel de Frómista supone un momento fundamental en el proceso de construcción de un nuevo estilo –el románico-, a partir de las bases de otro anterior –el romano-.¹⁰¹ La precoz vocación hacia el bulto redondo que muestra la

⁹⁷ Este camino de la escultura es al que se dedicó a estudiar en profundidad en gran parte de sus trabajos el profesor Serafín Moralejo, quien probablemente ha llevado a cabo la mayor parte de las investigaciones que aquí vamos a seguir.

⁹⁸ MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Sobre la formación del estilo escultórico...” *ob. cit.*, pp. 427-434.

⁹⁹ Ídem.

¹⁰⁰ MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Sobre la formación del estilo escultórico...” *ob. cit.*, pp. 427-434.

¹⁰¹ Ídem.

escultura románica temprana puede comprenderse en parte por la toma de contacto con estos modelos que nutrieron de clasicismo el románico pleno y que, por la intensidad de su impacto y precocidad, ha jugado un importante papel.

Siguiendo la interpretación de Serafín Moralejo¹⁰², el capitel vendría a representar lo siguiente: en la cara frontal, encontramos el préstamo más claro que toma el capitel del sarcófago, el personaje central con las piernas abiertas; semeja el Orestes blandiendo el puñal que aparece en la obra romana. Esta figura estaría representando a Caín. A su lado, asimilando el gesto de terror de la Nodriz en el sarcófago, aparece Abel. Tras Orestes y en el suelo, un personaje que representaría la Furia se arrastra desde el suelo. La Furia del sarcófago es en Frómista un personaje que aparece blandiendo la serpiente del remordimiento. No hay duda de que los mórbidos desnudos de las figuras, el movimiento de las telas y el patetismo expresivo del sarcófago se grabaron en la mente de nuestro artista para dar lugar a su propio *Orestes* bíblico.

Una vez que hubo finalizado sus trabajos en la cabecera, este hipotético Maestro de Orestes-Caín pudo haber abandonado la empresa de Frómista, puesto que en el resto de la iglesia no se ha encontrado su rastro, y el resto del programa escultórico pudo ser desarrollado por seguidores de mano más mediocre u otros talleres que se incorporarían conforme avanzasen las obras. El siguiente paso de este artista se ha establecido en Jaca, donde se debió de constituir un taller más homogéneo y estable, cuya irradiación alcanzaría posteriormente otros lugares a lo largo de la ruta jacobea, en donde se le ha podido seguir la pista: hacia el Este con Loarre y Toulouse, y hacia el Oeste con León y Compostela.¹⁰³

¹⁰² Ídem.

¹⁰³ MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Sobre la formación del estilo escultórico...” *ob. cit.*, pp. 427-434.

3.5 La reinterpretación oscense: el Maestro de Jaca¹⁰⁴

Establecer Frómista como foco inicial es asumir al mismo tiempo que la escultura palentina no es una consecuencia de la que se desarrolla en la catedral aragonesa, como se ha mantenido por diversos investigadores, sino que fue ésta la que recibió de Frómista un estilo elaborado que luego daría lugar a un “sello” peculiar¹⁰⁵. Mientras en el capitel de Frómista vemos el impacto inmediato del sarcófago romano, en Jaca vemos una fase donde la pieza romana ya se ha desarticulado más.¹⁰⁶ Es necesario matizar que quizá no sea en este caso el mismo artista; lo que tratamos de exponer es cómo irradia la influencia de este escultor, desde San Martín hasta otros lugares del Camino, como iremos viendo más adelante.



Fig. 4. Capitel de la portada sur de la catedral de Jaca que representa el Sacrificio de Isaac.

La presencia del taller de Frómista en la catedral de Jaca ha sido fechada en el año 1094¹⁰⁷, fecha de la muerte del monarca Sancho Ramírez, momento en el que la fábrica de la catedral está lo suficientemente avanzada como para que un taller escultórico comenzara a trabajar en la ornamentación.

¹⁰⁴ De nuevo tomamos la nomenclatura interpretada por Francisco Prado-Vilar en “Del *maestro de Orestes-Caín...*”, *ob.cit.*, pp. 11-46.

¹⁰⁵ MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Sobre la formación del estilo escultórico...” *ob. cit.*, pp. 427-434.

¹⁰⁶ ÍDEM.

¹⁰⁷ MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Un reflejo de la escultura de Jaca...” *ob. cit.*, pp. 9-35.

En la catedral jaquesa vamos a encontrar un ejemplo concreto del impacto del sarcófago, aunque es evidente que la similitud no es tan intensa¹⁰⁸. Es necesario que nos traslademos a la portada sur de la catedral, en donde encontramos un capitel (fig. 4) que refleja los ecos de Caín y Abel en Frómista. En este caso, el tema de la “Orestíada” se ha traducido al Sacrificio de Isaac, donde la figura del sacrificado se erige como un descendiente de Orestes, mientras Abraham retira dramáticamente su cuchillo enfundado en largo paño que imita los cortinajes que veíamos en los laterales del capitel de Frómista. El Maestro de Jaca no duda en diseccionar los modelos y realizar de forma más libre distintas variaciones, adaptando las formas romanas a esta historia bíblica, cuyo dramatismo culmina en la figura desnuda de Isaac en la esquina de las dos caras del capitel, plasmando lo angustioso que debía haberle resultado a Abraham su obediencia¹⁰⁹. No estamos ante una escena forzada, sino ante un acto de creación y recreación artística: mientras que el Maestro de Orestes-Caín toma el patetismo formal y emotivo y lo traslada al capitel de Frómista, en el Maestro de Jaca, sea o no el mismo, estamos ya ante una dimensión más psicológica, un registro óptico que genera nuevas interpretaciones¹¹⁰.

Es interesante apreciar que tanto antes como después de Jaca, el tema del Sacrificio de Isaac fue tratado como poco más que una seca y grotesca representación, ajena a toda valoración humana. En cambio, en esta representación de la catedral aragonesa, nos encontramos con un cambio, con un patetismo digno de una tragedia familiar griega. Es también este hecho el que de nuevo nos remite al sarcófago romano con la tragedia del Orestes en Husillos¹¹¹.

¹⁰⁸ MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Sobre la formación del estilo escultórico...”, *ob. cit.*, pp. 427-434.

¹⁰⁹ MARTIN, T., “Escultura románica para un público laico...”, *ob. cit.*, pp. 71-83.

¹¹⁰ PRADO-VILAR, F., “Del *maestro de Orestes-Caín*...”, *ob.cit.*, pp. 11-46.

¹¹¹ MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Artistas, patronos y público en el arte...” *ob. cit.*, pp. 395-430.

Se ha señalado también¹¹² la presencia del Orestes de Husillos en otro de los capiteles de la portada occidental, en el lado derecho de la arquivolta externa. En este capitel aparece figurado un ángel, que con el índice de su diestra parece dar una orden a un personaje de menor tamaño al que sujeta por los cabellos. Este último personaje vuelve su cabeza a la voz del ángel, y aparece apoyando su mano derecha en la rodilla de un tercer personaje sedente al que entrega un objeto redondo y aplanado, quien lo recibe con una expresión de sorpresa, con una enfática palma extendida de la mano izquierda. También aparecen dos cabezas identificadas como dos leones que rellenan el espacio residual del capitel. Se trata, interpretado por Serafín Moralejo, de la segunda condena de Daniel y la asistencia divina prestada por mediación de Habacuc y un ángel.

Es precisamente la figura de ese ángel, con piernas tensas y abiertas en compás, instalada de manera magistral en el centro del capitel, en donde se ha querido reconocer uno de tantos descendientes del Orestes del sarcófago de Husillos. El ángel aparece protagonizando de forma casi caprichosa el capitel, pues en realidad el tema principal, Daniel y los leones, se trasladan a una cara lateral ante un desconcertante protagonismo del ángel¹¹³.

3.6 Un horóscopo en León

En el caso de la basílica de san Isidoro de León, el maestro y su taller pusieron su talento al servicio de la puerta del Cordero, la entrada mayor a la basílica, en donde encontramos ese particular toque clasicista en uno de los relieves que forman parte del zodiaco instalado en la parte superior de la portada. Se trata más concretamente del relieve de Acuario, en donde aparece representado un hombre desnudo que vierte agua,

¹¹² MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico...”, *ob. cit.*, pp. 173-198.

¹¹³ ÍDEM.

y que de nuevo aparece heredando la postura en aspa de Orestes: piernas y brazos abiertos en un desnudo integral.



Fig. 5. De izquierda a derecha: Piscis, Acuario, Capricornio y Centauro. Esculturas de la puerta del Cordero en San Isidoro de León.

Una vez más nuestra referencia es Moralejo, quien observó en este Zodíaco leonés una inspiración en el sermón del obispo Zenón IV de Verona en el siglo IV, en donde se cristianizaba el zodiaco, otorgando a cada signo un significado espiritual¹¹⁴. Es en cuatro de estos signos del zodiaco de San Isidoro en donde nos vamos a centrar, puesto que es en los que se atisba la presencia del friso de Orestes del Sarcófago de Husillos:

- Centauro, que según Zenón es “el diablo mismo, armado e hiriendo los corazones humanos”. Aparece de esta misma forma en León: un centauro con la cabellera desordenada que está lanzando flechas. Sin embargo, los cristianos no debían tener nada que temer a este signo, nos dice Zenón, porque ellos están

¹¹⁴ MORALEJO, S., “Pour l’interprétation iconographique du portail de l’Agneau à Saint-isidore de León: les signes du zodiaque”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 7 (1977), pp. 137-173, citado por PRADO-VILAR, Francisco, “Lacrimae rerum: San Isidoro de león y la memoria del padre”, *Goya* N°328, 2009, páginas 195-221.

protegidos contra “los dardos mortales del demonio” por la “armadura de Dios” y el “escudo de la fe”¹¹⁵.

- Capricornio, que es descrito por el obispo veronés como el símbolo de la pasión desbordada, aparece en nuestra portada como una figura desnuda cabalgando un animal con astas y una larga cola escamada, lo que ha llevado a los investigadores a relacionar esta figura con un capitel de San Martín de Frómista en el que aparecen unos personajes montando sobre leones fantásticos¹¹⁶.
- Frente a los dos anteriores signos interpretados por Zenón como demoníacos, los dos siguientes son los que se presentan como símbolos de las aguas salvíficas del bautismo. Así, tenemos a Acuario, que vierte sus chorros purificadores sobre dos peces que son los dos pueblos de los judíos y de los gentiles que viven con el agua del bautismo¹¹⁷.
- Cerrando el ciclo encontramos a Piscis, interpretado como un pescador que rema en su barca, y que simboliza probablemente a los hombres que imparten el sacramento del bautismo como “pescadores de hombres”, a semejanza de los apóstoles¹¹⁸.

Moralejo propuso de esta manera entender el zodiaco cristianizado en conexión con una interpretación de la portada como propaganda anti-islámica que llevó a cabo J. Williams. Recientemente, Prado-Vilar ha señalado que el significado primordial del programa iconográfico no es éste, sino que ha de ser entendido en un contexto general sobre la misión de la monarquía cristiana. Y en conjunto con el programa de la portada, que no cabe detallar aquí por la limitada extensión de este trabajo, el tímpano representaría la legitimidad genealógica, el zodiaco sería el carácter moral y el destino, y de las dos figuras a los lados, David sería el precursor y modelo bíblico y San Isidoro el soldado cristiano como divino defensor de la Reconquista.

¹¹⁵ PRADO-VILAR, Francisco, “Lacrimae rerum: San Isidoro de león...”, *ob. cit.*, pp. 195-221.

¹¹⁶ Ídem.

¹¹⁷ Ídem.

¹¹⁸ Ídem.

3.7 La meta de la Peregrinación: Santiago de Compostela

En Compostela vamos a encontrar la estela de nuestro maestro en las columnas marmóreas del pórtico norte del transepto (figs. 6 y 7), la llamada Puerta de Azabachería también conocida como Puerta Francígena. De nuevo, le encontramos en uno de los lugares más relevantes de la catedral, pues se trataba de la puerta por donde entraban los peregrinos que llegaban a Compostela siguiendo el Camino Francés¹¹⁹.

En estas columnas nos vamos a encontrar unas figuras de gusto arcaizante, que recuerdan escenas de vendimia romanas y que nos están indicando que el maestro no solo se inspiró en Husillos, sino que también conoció otras obras romanas, muchas de las cuales ni siquiera habrán llegado a nuestros días. Los personajes, que parecen luchar contra ramajes vivos que les atrapan en sus formas marmóreas, nos llevan al inicio de nuestro viaje, a los personajes de la Orestíada que, reinterpretados en Frómista, se hacen hueco entre las largas telas clasicistas que caen formando magistralmente las caras laterales de nuestro capitel de Orestes-Caín.



Fig 6. Resto de uno de los fustes de las columnas a las que hacemos referencia conservado en el Museo de la Catedral de Santiago de Compostela.

¹¹⁹ MARTIN, T., "Escultura románica para un público..." *ob. cit.*, pp. 71-83.



El grupo de los cuatro fustes, conservados casi completos, proceden como ya se ha indicado, de la Puerta Francígena, sustituida por la actual y modificada Puerta de la Azabachería. Hoy las encontramos en el Museo de la Catedral de Santiago de Compostela¹²⁰. A estas columnas hace referencia el *Códice Calixtino*: “en cada entrada se encuentran por el exterior seis columnas [...] tres a la derecha y tres a la izquierda, es decir, seis en una entrada y seis en otra, de forma que hay doce columnas.” De estas columnas que nos habla el Códice encontramos hoy estos cuatro fustes casi completos, de los que llama su atención la fuerte influencia clásica.

Fig. 7. Detalle de uno de los fustes de la antigua Puerta Francígena, conservados en el Museo de la Catedral de Santiago de Compostela.

¹²⁰ *Enciclopedia del Románico. A Coruña, volumen II*, Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, 2013.

3.8 Algunos esquemas de interés que sintetizan lo expuesto anteriormente:

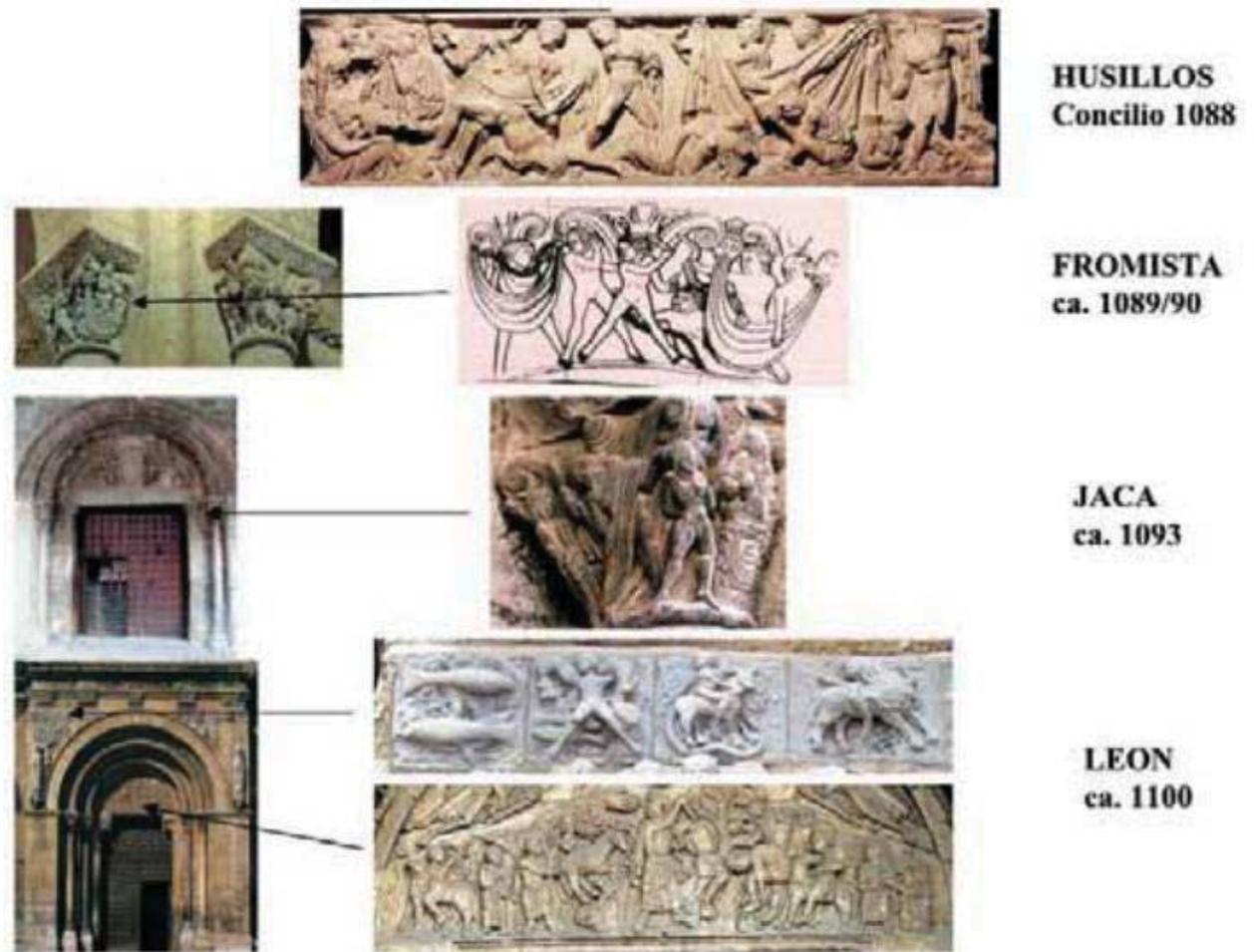


Fig. 8. Esquema cronológico de las principales obras inspiradas en el sarcófago de Husillos. Por Francisco Prado-Vilar en “Del maestro de Orestes-Caín...”, *ob.cit.*, pp. 11-46.



Fig. 9. Algunos esquemas del profesor Serafín Moralejo donde se ilustran las similitudes entre las esculturas que se han expuesto en este trabajo. En PRADO-VILAR, Francisco, “Lacrimae rerum: San Isidoro de león...”, *ob. cit.*, pp. 195-221.

3.9 La continuación del clasicismo en el románico pleno

El protagonismo e importancia que va a aportar el clasicismo en la escultura románica no se va a limitar en modo alguno al maestro que hemos expuesto en las páginas anteriores. Si bien hemos podido comprobar la profunda inspiración en las fuentes clásicas, de las cuales a día de hoy sólo se ha podido reconocer con firmeza el afamado Sarcófago de Husillos, podemos intuir la cantidad de obras romanas que por aquel entonces todavía se conservarían y que muy probablemente también formasen parte del rico repertorio de estos escultores.

Existe un segundo maestro, que por la extensión del presente trabajo no vamos a poder tratar, pero del que sí que nos gustaría que constasen unas pinceladas que mostrasen la continuidad del clasicismo en el románico hispano. Nos estamos refiriendo a la controvertida figura del “maestro Esteban”, que va a tener presencia en la mayoría de los focos que hemos citado para el anterior maestro y taller. Este maestro es denominado con muchas otras nomenclaturas¹²¹ por ser, como ya hemos dicho, una figura controvertida y todavía difícil de esbozar y de mantener de forma firme su personalidad. Sin embargo, sí que se han establecido unos rasgos comunes que podemos rastrear, siguiendo la metodología del estudio de formas, composiciones y actitudes, como en el maestro de Frómista y Jaca.

Así, este maestro se caracteriza por unas figuras más mórbidas, con los rostros muchas veces en perfil, con carnosos carrillos y ojos enmarcados por párpados gruesos. Destacan también los cabellos con diversidad de texturas y peinados, y personajes que acarrearán ramas o frutos¹²². Este maestro nos presenta unas figuras formalmente mucho más cercanas a la Antigüedad Clásica y de una calidad extraordinaria, y además

¹²¹ En PRADO-VILAR, F., “Del *maestro de Orestes-Caín...*”, *ob.cit.*, pp. 11-46 lo encontramos como el “maestro del Sátiro”, haciendo referencia al famoso capitel del Sátiro que se conserva en la Catedral de Jaca.

¹²² PRADO-VILAR, F., “Del *maestro de Orestes-Caín...*”, *ob.cit.*, pp. 11-46.

introduce un repertorio animalístico con criaturas fantásticas que también está mucho más próximo a esa estética del mundo clásico¹²³.

Una de las piezas más destacadas que se han atribuido a este maestro y que cumple las características que acabamos de exponer, es el capitel del Sátiro conservado en la catedral de Jaca -del que ya hemos hecho referencia en nota- y que, remitiendo a la siguiente descripción consideramos que queda perfectamente reflejado lo que esta pieza supone:



Fig. 10. Capitel del Sátiro, Catedral de Jaca.

“Esta escultura es una de las más sensuales de toda la plástica románica. En ningún lugar se trata el cuerpo... con tal realismo de curvas y semejante belleza perturbadora”¹²⁴

¹²³ Ídem.

¹²⁴ GRIVOT, D., ZARNECKI, G., *Gislebertus. Sculptor of Autun*, Nueva York: The Orion Press, 1961, pp. 8-9., citado por PRADO-VILAR, F., “Del maestro de Orestes-Caín...”, *ob.cit.*, pp. 11-46.

En otro capitel también procedente de la catedral Jaca, aunque conservado en la iglesia de Santiago, encontramos otra pieza que tiene estos mismos rasgos y que tiene profundos tintes clásicos. Esta pieza además resulta de gran interés puesto que ha sido comprada¹²⁵ con el llamado “sarcófago Badminton” del Metropolitan Museum de Nueva York. Esta acertada comparación nos muestra cómo el maestro parece tomar el “repertorio báquico” del sarcófago y lo transforma y adapta con absoluta maestría al



Fig. 11. Esquema que compara el capitel de la iglesia de Santiago de Jaca con el sarcófago Badminton del Metropolitan Museum de Nueva York. Realizado por Francisco Prado-Vilar en “Del *maestro de Orestes-Caín...*”, *ob.cit.*, pp. 11-46.

¹²⁵ PRADO-VILAR, F., “Del *maestro de Orestes-Caín...*”, *ob.cit.*, pp. 11-46.

soporte del capitel. No estamos ya ante un maestro que denote un “gusto por la Antigüedad”, sino que es toda una propuesta de vanguardia para el arte de su momento¹²⁶.

Numerosas esculturas han sido relacionadas con la polémica figura de este último y clasicista maestro, pero por la extensión del presente trabajo y como ya hemos indicado unas líneas más arriba, solo podemos limitarnos a hacer un pequeño esbozo que rompa una lanza a favor de la continuidad del clasicismo en el románico pleno. Y para terminar, aportamos una imagen de un montaje fotográfico comparativo realizado por Francisco Prado-Vilar en donde se relacionan esculturas procedentes de diversos edificios del camino relacionando esos rasgos que ya hemos mencionado.



Fig. 12. Esquema con varias imágenes procedentes de diversos edificios (Compostela, León, Toulouse...) realizado por Francisco Prado-Vilar en “Del maestro de Orestes-Caín...”, *ob.cit.*, pp. 11-46. No nos detalla la procedencia de cada imagen, su objetivo es realizar una aproximación formal entre las mismas.

4. Conclusiones

Como ya hemos hecho referencia en alguna ocasión en este trabajo, la Historiografía tiende en muchos casos a aproximarse a las obras de arte usando una única metodología, iconográfica, formalista, valorativa de la relevancia histórico-artística, etc. Sin embargo, la obra de arte resulta ser un entramado de todas esas ramas que, con un estudio metodológicamente parcial, no nos permite realmente alcanzar y valorar lo que una obra, conjunto o fenómeno artístico suponen.

Hemos tratado en este trabajo de acercarnos desde todos los puntos posibles a las obras objeto de este Trabajo Fin de Grado, la escultura del románico pleno, que tanto interés ha suscitado, pero que, al mismo tiempo, ha sido estudiada también en muchas ocasiones de manera parcelada. Hemos tratado de aunar todas esas interpretaciones, y sumar todas las aportaciones que se han realizado para trazar un *corpus* coherente en este trabajo, aunando también no solo ya las contribuciones de muchos autores sino también las contradicciones que hemos podido encontrar en el transcurso y realización de este texto, y que ya hemos ido exponiendo: las dificultades de la autoría y las identificaciones por la vía formalista de los distintos estudiosos, los debates historiográficos de investigadores a uno y otro lado de los Pirineos, el complejo trasvase iconográfico de una Antigüedad Clásica pagana a una Edad Media profundamente religiosa, la posible organización y movimiento de los talleres, etc.

Nuestra conclusión puede ser el que constatemos el mucho trabajo que todavía queda por hacer en este campo de investigación, tan amplio, y los muchos enigmas que quedan por descifrar. Citando al que ha sido nuestro mayor referente en el trabajo, Serafín Moralejo, muchas cuestiones habrán sido respondidas de manera errónea, y con el tiempo veremos los errores; otras serán resueltas con acierto en el futuro, y otras, finalmente, quedarán en el enigma de la historia, tal vez para siempre.

5. Bibliografía

BANGO TORVISO, I. G., *El arte románico en España*, Madrid, 1992.

Ciclo de conferencias sobre el Camino de Santiago, organizado por el Departamento de Cultura de la Universidad de Palencia. Palencia, Diputación Provincial, 1983.

DURLIAT, M., “La Catedral de Jaca en el contexto del románico europeo” en *Signos. Arte y cultura del Aragón medieval*. (Cat. Exp.), Jaca-Huesca, 26 de junio al 26 de septiembre de 1993, páginas 95-101.

DURLIAT, M., “Toulouse et Jaca”, *Homenaje a don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado de Zaragoza* (Zaragoza, 1977) páginas

DURLIAT, M., *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Comité d'études sur l'Histoire et l'Art de la Gascogne, Mont-de-Marsan, 1990.

El arte en el Camino: un recorrido artístico por el Camino de Santiago. Madrid, Prensa Española General de Revistas, 1999.

El románico y el Mediterráneo: Cataluña, Toulouse y Pisa (1120-1180), catálogo de exposición, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2008.

Enciclopedia del Románico, Fundación Santa María la Real.

Frómista 1066-1904. San Martín, centenario de una restauración, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, Valladolid, 2004.

GAILLARD, G., *Les debuts de la sculpture romane espagnole: Leon, Jaca, Compostelle*. París, Paul Hartmann 1938.

GARCÍA GARCÍA, F. de Asís, “La portada occidental de la catedral de Jaca y la cuestión de las imágenes” en *Anales de Historia del Arte*, 2010, volumen extraordinario, páginas 69-89.

GARCÍA ROMO, F., “El problema del escultor románico: el maestro de Jaca (Jaca, Loarre, Frómista y León)” en *Mélanges offerts à René Crozet*. Poitiers, 1966, tomo I, páginas 359-363.

GÓMEZ MORENO, M., *El arte Románico Español*, Madrid, 1934.

HERRÁEZ, M. V.; COSMEN, C.; VALDÉS, M., “La escultura de san Isidoro de León y su relación con otros talleres del camino”, *De arte: Revista de Historia del Arte* Nº12, 2013, páginas 41-58.

HUERTA HUERTA, P. L., *Maestros en el Camino de Santiago*. Aguilar de Campoo, Fundación de Santa María la Real 2010.

LYMAN, T.W., “The sculpture programme of the Porte des Comtes Master at Saint-Sernin in Toulouse” en *Journal of the Warburg and Courland Institutes*, 34, 1971, pp.12-39.

MARTIN, T., “Escultura románica para un público laico: el maestro de la Orestíada de Frómista y sus contemporáneos” en *San Martín de Frómista, ¿Paradigma o historicismo? Actas de las jornadas conmemorativas del centenario de la restauración de San Martín de Frómista, 1895-1904* (Frómista, 17 y 18 de septiembre de 2004. José Manuel Rodríguez Montañés coord.), Salamanca, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2005, páginas 71-83.

MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la Catedral de Jaca” en *Homenaje a don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado de Zaragoza* (Zaragoza, 1977) páginas 173-198.

MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago” en *Compostellanum*, 30, 1985, páginas 395-430.

MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Capitel inspirado en un sarcófago con escenas de la Orestíada” en *Santiago, Camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela*, catálogo de exposición, Santiago de Compostela, 1993, página 373.

MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Cluny y los orígenes del románico palentino: el contexto de San Martín de Frómista” en *Jornadas sobre el arte de las órdenes religiosas*, Palencia, 1990, páginas 9-27.

MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Modelos y copias en las relaciones hispano-francesas”, en ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca; YARZA LUACES, Joaquín, *Ve. Congrès espanyol d'història de l'art : Barcelona; 29 d'octubre al 3 de novembre de 1984* Vol. 1, 1987, páginas 89-112.

MORALEJO ÁLVAREZ, S., “On the road: The Camino de Santiago”, en *The Art of Medieval Spain, A.D. 500-1200*, catálogo de exposición, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1994, páginas 175-183.

MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y de Jaca”, *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte* Vol. 1, Granada 1973, páginas 427-434.

MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Un reflejo de la escultura de jaca en una moneda de Sancho Ramírez (+1094)” en *Scritti di Storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Florencia, 1984, páginas 9-35.

MORALEJO, S., “San Martín de Frómista en los orígenes de la escultura románica europea” en *Jornadas sobre el románico en la provincia de Palencia del 5 al 10 de Agosto de 1985*, Palencia, 1986, páginas 27-37.

NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., *Santiago, la Catedral y la memoria del arte*, Consorcio de Santiago D.L., Santiago de Compostela, 2000.

OCAÑA EIROA, F.J., “La controvertida personalidad del maestro Esteban en las catedrales románicas de Pamplona y Santiago” en *Príncipe de Viana*, año N°64, N°228, 2003, páginas 7-58.

PRADO-VILAR, F. J., “Flabellum: Ulises, la Catedral de Santiago y la Historia del Arte medieval español como proyecto intelectual”, *Anales de Historia del Arte* N° extra 2, 2011.

PRADO-VILAR, F. J., “Lacrimae rerum: San Isidoro de león y la memoria del padre”, *Goya* N°328, 2009, páginas 195-221.

PRADO-VILAR, F. J., “Saevum facinus: Estilo, genealogía y sacrificio en el arte románico español” en *Goya* N°324, Fundación Lázaro Galdiano, Julio-Septiembre 2008, páginas 173-199.

SENRA GABRIEL Y GALÁN, J.L., “La portada occidental recientemente descubierta en el monasterio de San Zoilo de Carrión de los Condes” *Archivo Español de Arte*, LXVII, 265, 1994, páginas 57-79.

SIMON, D. L., “Late romanesque in Spain” en *The art of Medieval Spain, ad. 500-1200*, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1993, páginas 199-216.

WILLIAMS, J. W., “A source for the capital of the offering of Abraham in the Pantheon of the Kings in Leon” en *Scritti di Storia dell’arte in onore di Roberto Salvini*, Florencia, 1984, páginas 25-28.

WILLIAMS, J. W., “León and the beginnings of the spanish romanesque” en *The art of Medieval Spain, ad. 500-1200*, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1993. Páginas 167-173.

YARZA LUACES, J., *Arte y arquitectura en España, 500-1250*, Cátedra, Madrid, 1987.