

LEONÉS, ROMÁNICO Y DEL SUR DE FRANCIA

La reputación de D. M. Gómez-Moreno ha precedido a sus obras. De veinte años acá su nombre ha estado en boca de todos, y hubo un tiempo en que muchos que hablaban de él jamás habían leído una sola palabra de su pluma, ni puesto los ojos en su inaccesible persona. El origen de esta fama era la honda impresión que hacía sobre los pocos que le conocían. Los rumores acerca del fabuloso material por él recogido, de la precisión y brillantez de su trabajo, de sus increíbles descubrimientos, llegaron a los más remotos rincones del mundo de la erudición.

Pero por largo tiempo publicó poco. Sus artículos iban a publicaciones no fáciles de procurar fuera de España. Estos artículos eran de fina calidad, y mostraban la altura del hombre; pero difícilmente contaban para su misteriosa y creciente reputación. Su nombre en el mundo del estudio, llegó a ser una suerte de mito; los más extraños cuentos se cuchicheaban sobre este desmesurado conocimiento, sobre lo que tenía en su colección de fotografías, que nadie había visto, de lo que nadie había podido hablar si tuviese gusto para ello. Los estudiosos que le consultaron sobre cualquier materia o asunto volvieron siempre con sus bolsillos llenos de preciosos datos de información. Llegó a ser una figura de mago, viva cual la de ningún otro erudito, en esta edad prosaica, que tenía sobre sí algo fuertemente oriental e impenetrable, sobrehumano, parecido a Klingsor. Y lo de menos era lo que había escrito y lo que había visto, lo de más su invisible influencia sobre la lengua arqueológica de dos continentes.

Entonces llega la publicación de las «Iglesias Mozárabes», que desde un principio tuvo su lugar entre los clásicos de la arqueología. El libro era algo más que una vindicación con éxito de la tesis visigoda contra los ataques que se le habían hecho; era la definitiva y casi perfecta presentación de uno de los aspectos más interesantes de la historia del arte: pone en claro desde el primer momento la importancia de los elementos moriscos en la arquitectura y pintura españolas y en otras europeas; y revela la belleza estética del arte mozárabe,

no hace mucho puesta en entredicho. Sobre todo, puso en la mesa arqueológica documentos que no puede uno ignorar. La impresión del libro en el mundo de los estudiosos fué inmediatamente profunda y perdurará.

Ahora aparece un nuevo libro que, por los que le conocen, quizá será hasta más apreciado que «Iglesias Mozárabes». Se ha publicado en la insospechable forma de un catálogo de las obras de arte en la provincia de León. Por este concepto es la continuación de una serie de inventarios de las provincias españolas publicados bajo los auspicios del Gobierno, y comenzados con desgraciado éxito. Al abrir el libro asalta la duda de si será una guía para el viajero, o una lista formulada para regular la exportación de antigüedades.

Solamente al cerrar el libro puede uno darse cuenta exacta del material arqueológico reunido bajo un exterior prosaico. Conforme pasamos las hojas recibimos choque sobre choque: uno tras otro se publican monumentos de importancia excepcional, concisa, pero recta y adecuadamente; el autor apenas deja ver que posee el significado de lo que da a conocer; expone los hechos y deja a los lectores las deducciones.

La significación precisa de estos hechos será indudablemente una de las principales ocupaciones por dilucidar para la arqueología medieval de la siguiente década. Traen un cambio fundamental en la Filosofía de la historia del arte en el siglo xi. Es aún demasiado pronto para calcular la orientación exacta que tomará el futuro, aunque pienso que la corriente general está ya bastante clara; para las comparaciones precisas hemos de aguardar el volumen compañero que el mismo autor tiene ya en preparación sobre la provincia de Oviedo; y aun no será bastante: debemos conocer Castilla y Galicia y Navarra y todas las otras provincias de España como conocemos León. El país está lleno de monumentos todavía sin publicar. Cuando vemos lo que ha escapado a la observación en León nos imaginamos qué sorpresas pueden esperarse. Sin embargo, ciertas consecuencias de la mayor importancia para la historia del arte pueden seguramente inferirse, aun por una primera y rápida lectura del nuevo catálogo. Sobre alguna de éstas, en el campo románico —el libro alcanza desde los tiempos prehistóricos a los modernos— quiero llamar la atención en este artículo.

Ante todo, parece cierto que existió en León, en el siglo xi, un centro artístico de mucha mayor importancia de la que se ha supuesto. Se sospecha, por tanto, que León fué el foco artístico de España

—para la arquitectura, escultura y pintura, lo que Castilla para la literatura—. Y aun se sospecha que fué el foco artístico de mucho más que España. Parece ahora ser cierto que los mejores marfiles románicos españoles se hicieron en León. El tesoro de San Isidoro tenía sólo una colección sin rival —la Cruz de Don Fernando, la Caja de las Bienaventuranzas, el Relicario de San Juan y otras obras que han perecido—. Como se habían hecho bajo el patronato de la corte, hay razón para pensar que el taller estaba en la capital.

Las miniaturas del reinado de Fernando I presentan la misma extraordinaria belleza. El Diurno, actualmente en la Biblioteca de Santiago, hecho en 1055, es una obra maestra de importancia primordial y quizá el monumento románico español más primitivo.

La importancia de León en la construcción, no parece haber sido menor. Gómez-Moreno ha desembrollado la revuelta cronología de dos iglesias embrollantes de primera fila. Una es la Abadía de San Benito, en Sahagún, la otra San Isidoro, de León. Las partes del siglo xi de la última son el Panteón (salvo los frescos) y lo más antiguo de la nave, incluso el pórtico de la nave lateral y sus esculturas. Si se concede esto, y yo pienso que los argumentos de Gómez-Moreno tienden a ello, debemos dar a León la hegemonía en arquitectura y escultura como en las otras artes.

Parece igualmente que la platería fué de gran valor. La gran obra maestra es desde luego, el arca interior de San Isidoro, que no se enseña y jamás ha sido fotografiada. La única reproducción asequible es un dibujo publicado por Carderera. Gómez-Moreno nos da una descripción, que es algo, y lo que es más, la seguridad de que es de la misma mano que hizo el Arca Santa de Oviedo. Esta información es muy satisfactoria; siendo segura la fecha del Arca de León en el siglo xi, la fecha primera del monumento de Oviedo ya indicada se confirma por la abrumadora evidencia documental.

En otra ocasión traté de puntualizar la significación de los marfiles españoles del siglo xi. No sólo es un hecho chocante el que este arte se practicara con la mayor perfección en España en época en que era desconocido en Francia, sino que es evidente que en los marfiles españoles del siglo xi se encuentran ya muchas de las características que se han considerado como invenciones originales de los escultores de Toulouse en el siglo xii. Yo basé mi argumentación sobre la importancia de los marfiles españoles del siglo xi, principalmente, en la Cruz de Don Fernando de 1063, actualmente en el Museo de

Madrid y antes en San Isidoro de León y en el Arca de San Millán, en San Millán de la Cogolla, de hacia 1070.

Ahora bien, el tesoro de San Isidoro de León, uno de los de más difícil acceso de España, tiene otro marfil fechado de supremo interés. Es un relicario, hecho para guardar la famosa mandíbula de San Juan Bautista, aunque ahora se use para otras reliquias. El oro y las piedras preciosas se las llevaron los franceses durante la invasión napoleónica; pero han quedado los marfiles. Afortunadamente Morales vió la caja aún intacta y copió la inscripción: «Arcula Sanctorum micat haec sub honore duorum Baptistae Sancti Joannis, sive Delagii. Ceu Rex Fernandus Reginaque santia fieri iussit. Era millena septena seu nonagena» (esto es, 1059 de C.).

Este nuevo y auténtico monumento de mediados del siglo xi en León confirma todo lo que deducíamos del Arca de San Millán, la Cruz de Fernando y la Tapa del Libro de Jaca. Era claro que el trabajo de marfil en España se hacía extraordinariamente bien durante el siglo xi, y que presenta todas las características que se pensaba habían inventado los escultores de Toulouse cincuenta o más años después. Es innecesario insistir sobre la finura del trabajo del relicario de San Isidoro. Es quizá igualmente superfluo indicar que el motivo de los apóstoles bajo arcos, tema tan viejo como los primeros sarcófagos cristianos, es el mismo que reaparece en 1100 en el celebrado claustro de Moissac, obra que presenta muchos indicios tanto de influencia española como de haberse copiado de trabajos en marfil; parece por tanto, evidente que estas esculturas pertenecen a un ciclo que se abre con el relicario de San Isidoro, incluye los apóstoles de Toulouse y termina con los del claustro de Oviedo.

La publicación de la tumba de Alfonso (muerto en 1093), el hijo del famoso Pedro Ansúrez, es otra de las sorpresas que el libro de Gómez-Moreno tiene para el mundo de la arqueología. Este monumento apareció hace tres años en el cementerio local de Sahagún donde se había usado para marcar una sepultura reciente. Aunque publicado en un periódico de Madrid, virtualmente era desconocido. La inscripción, que en parte existe, y que en parte tenemos en la copia, no siempre justa, de Sandoval, no deja duda de que es el sarcófago de Alfonso Ansúrez, que en el siglo xvii se veía aún en el crucero de la abadía. Como monumento fechado en 1093, es de gran importancia. Nos dice que en la última década del siglo xi, antes que el arte de la escultura, hasta donde podemos juzgar apareciese en el Languedoc, se practicaba en Sahagún. Con el sarcófago

de Doña Sancha, de Jaca, los capiteles de Frómista, los del panteón de San Isidoro, de León y las esculturas de Corullón (1095-1099) —las dos últimas otras tantas nuevas de este impresionante libro de Gómez-Moreno— encontramos el arte de la escultura en piedra, floreciente por toda España, desde Aragón a Galicia, antes que apareciese en Toulouse. Según reconoce Gómez-Moreno, esta escultura de Sahagún es absolutamente española; los cuerpos cuadrados y plegados de los ángeles provienen directamente de monumentos del siglo x. Las letras de las inscripciones son también más unciales que todas las que conozco del sur de Francia hacia fines del siglo xi. Los letreros de las inscripciones de allá comparados con los de España parecen más *retardatarios*. Para citar un caso concreto, la uncial M aparece en inscripciones españolas durante el último tercio del siglo xi, mientras que la M romana se usa aún exclusivamente en muchas inscripciones francesas, hasta de un período avanzado del siglo xii. La M uncial se encuentra ya en los marfiles de San Millán de la Cogolla de hacia 1070. Esta forma de M uncial, cuyo primer pliegue está completamente cerrado, se encuentra en la inscripción de la tumba de Godo, de Arlanza, actualmente en los claustros de la Catedral de Burgos, fechado en 1075. Esta forma de M uncial, como casi todas las letras unciales, se encuentra abundantemente en manuscritos de fecha anterior. La M uncial que cierra su primer pliegue se encuentra en Francia en los capiteles de Cluny, 1087-1095, que evidentemente están copiados de un manuscrito. M. Deschamps está lejos de la verdad al decir que esta forma no aparece en la epigrafía francesa hasta mediados del siglo xii. Las letras unciales, que son características del siglo xii, y empiezan a aparecer en inscripciones de hacia 1070, proceden de manuscritos y se introdujeron primero, probablemente, por escultores que copiaron manuscritos; sin embargo, ciertas letras unciales, E, H y D, parecen siempre haberse usado en la epigrafía española. Otro cambio que se da en las inscripciones hacia comienzos del siglo xii es que las letras, por lo corriente muy altas en el siglo xi, se hacen mucho más anchas con respecto a su altura. En Silos las letras son aún muy altas, lo que es típico del 1070. Pero en la tumba de Sahagún muchas de ellas tienen ya las proporciones del siglo xii. Probablemente tenemos aquí aún la influencia de los manuscritos. Esta influencia de los manuscritos es lo que explica, aun más que la rareza de inscripciones francesas fechadas, por qué encontramos el tipo de letras conocido como francés antes en la epigrafía española

que en la francesa y por qué los encontramos antes en las inscripciones de esculturas como Moissac que en otras inscripciones como las de St. Gilles.

Los ángeles de cuerpo cuadrado de la tumba de Alfonso Ansúrez, tan característicamente españoles, reaparecen en el Rosellón en los frescos de St. Martín de Fenouillard, donde indudablemente se derivan también de los Beatos. Parece que además hay muchos indicios de que el arte del Rosellón en el siglo xi toma su orientación de bajo los Pirineos. En esta ocasión trata de demostrar que el tímpano de Cordellá de Conflent es aragonés. Los capiteles del caustro de San Miquel de Cuixá son de un tipo ultrapirenaico que también se encuentra en el claustro de Seo de Urgell y las catedrales de Jaca y Pisa. Aun el «patriótico» M. Deschamps concede que los altares del Rosellón tienen una fuerte influencia hispana.

El parentesco estilístico del dintel de St. Denis des Fontaines con los antependium de estuco del sur de Cataluña ha sido reconocido por Margaret Burg. No parece que quede antependium alguno tan antiguo como las esculturas de 1020, pero difícilmente puede dudarse de que no existiesen en estuco o metal en el sur de Cataluña que pudiesen inspirar el famoso pórtico del Rosellón. El uso de arcos de herradura en este monumento es una clara indicación de influencia hispánica.

Que existía una corriente artística del sur al norte, de España al Rosellón, según pienso, claramente indicado también por los Evangelios catalanes que se conservan en la biblioteca de Perpiñán. Pues que ahora está en Perpiñán, no es disparatado que el manuscrito viniese de San Miquel de Cuixá. Esta creo que sea la razón de M. Boinet al apuntar que el libro se escribiera en el sur de Francia. Pueden, sin embargo, haber sido importados, y la Virgen del folio 140 es tan similar a la Virgen de un manuscrito de Ripoll, que pienso si el propio manuscrito de Perpiñán no se escribiría también en Ripoll. Aunque se hiciera en época contemporánea en Cuixá; el estilo es indudablemente catalán. Este libro es no solamente de la misma escuela que los libros de Barcelona por mí citados y que Beer cree de mediados del xi, sino también de las dos Biblias catalanas, igualmente del xi, una de las cuales, la Biblia de Farfa, se escribió seguramente en Ripoll, y la otra probablemente en el mismo escritorio y seguramente en Cataluña española. Al mismo grupo pertenecen unas Moralia de San Gregorio, en Vich, y el Beda de San Feliú, de Gerona, muy relacionado con la Biblia de Roda. El misal de Tortosa

puede ser un poco posterior y de la misma escuela. Este grupo de manuscritos tiene puntos de contacto con obras contemporáneas de Inglaterra e Italia, como ha reconocido el Dr. Cook y con manuscritos de Limoges y del norte de Francia, como el *Parisinus* 1654, observación que debo a Mr. C. S. Niver. El Dr. Cook acierta también al atribuir a una influencia carolingia la aureola en forma de 8 y otras características. Mas a pesar de todo lo dicho, el estilo artístico, como la escritura, conserva junto con elementos nortefños algo inconfundiblemente español. Así, insistimos en ello, el manuscrito de Perpiñán nos muestra la influencia hispánica en el Rosellón.

Por otra parte, como quiera que el libro ha heredado el *Beatus*, sospecho que en ello hay algo también de cosas de Aragón. Al menos parece tener puntos de contacto con la miniatura de una donación de Pedro I iluminada en San Juan de la Peña en 1098, junto con una indefinible relación de sensibilidad con los marfiles del Arca de San Felice en San Millán de la Cogolla.

Puede surgir razonablemente la duda con respecto a la dirección de la influencia. El Arca de San Felice se hizo después de la traslación del Santo en 1090, ¿son las miniaturas anteriores o posteriores? El manuscrito ha sido clasificado tanto por M. Boinet como por el Dr. Cook, por obra del siglo XII, y más bien de la segunda mitad que de la primera. Mr. Boinet nota que la iconografía de una de las miniaturas, que representa la Trinidad, es de un tipo común en los siglos XIII y posteriores. No cabe duda de que la iconografía es guía segura en la determinación de problemas cronológicos, como parece reconocer Mr. Boinet. Si lo siguiésemos a ciegas, habríamos de situar en el período gótico el trono de Maximiano y la Cruz Ruthwell porque en ambos el Bautista está representado llevando un escudo con un cordero; y hubiéramos podido presumir que la iconografía del tímpano central occidental de Chartres naciese allí, a no ser por la coincidencia de que el mismo motivo se descubre en los frescos Bawit, medio milenio antes. Podrían multiplicarse los ejemplos similares. Por tanto, a lo que pienso, no podrá posarse demasiado gran peso sobre este argumento. Debe notarse también que la apariencia moderna y un poco inquietante de las miniaturas de Perpiñán se debe seguramente al retoque, cosa que no creo que haya sido notada antes de ahora.

Por otra parte, las analogías más estrechas con este manuscrito se hallan en las Biblias catalanas, el *Beda* de Gerona, el Manuscrito Ripollense de Barcelona, todos los cuales parecen bien clasificados

como del siglo xi. La letra se ha llamado visigoda; puede más correctamente describirse como catalana, pero en todo caso es del estilo primitivo, que fué suplantado en los siglos xi y xii por la que los españoles llaman francesa. Las similitudes de estilo entre nuestro manuscrito y la miniatura de Jaca, de una donación de Pedro I en 1098, dan razones para creer que los dos son casi contemporáneos. El balance de probabilidades parece, pues, decir que el manuscrito de Perpiñán es de los primeros años del siglo xii. La influencia, en conclusión, parece haber partido de Castilla y Aragón hacia el Este, y quizá no de los marfiles a las miniaturas, que sería desacostumbrado, sino de alguna fuente común para ambos en Castilla o León. El tipo de dibujo de esta escuela de iluminación de manuscritos tiene seguramente antecedentes en España (por ejemplo el relicario de las Bienaventuranzas de San Isidoro en el Museo de Madrid), mejor que en el Rosellón.

Aún hay otra analogía entre la escultura del Rosellón y la de España que parece presentar una influencia de la segunda sobre el primero. En Cuixá hay dos jambas esculpidas que representan San Pedro y San Pablo. Proceden de la puerta del Monasterio y, en su tiempo, estaban recubriendo las jambas a un lado y otro de la entrada. En otras palabras, son jambas esculpidas del tipo más arcaico, como las de Santiago y Cremona. ¿Serían, quizás, los originales que Santiago copió? Lo creo bastante difícil. El claustro y las construcciones monásticas de Cuixá se reconstruyeron indudablemente tras de la reforma de 1090; pero la fortuna del monasterio estaba entonces en cuarto menguante; no es probable que las puertas exteriores se construyeran antes del siglo xii. Por otra parte, la puerta de las Platerías es conocida. Se ha leído como si consignase la Era ICXVI o el año 1078 e interpretada por la fecha en que se comenzó la catedral. Pero esta lectura dió lugar a serias objeciones —la catedral no se comenzó en 1078, porque un documento de 1077 habla de la nueva construcción como ya haciéndose. Esta era la razón de que Carro leyese ICXII o 1074. La lectura 1074 tiene esto a su favor: coincide con una de las cinco fechas indicadas a este propósito en el libro de Santiago y en la «Historia Compostelana». Sin embargo, la lectura correcta parece ser, como dice Gómez-Moreno, ICXLI o 1103, e indica, no el año en que se comenzó la catedral, sino en el que se terminó la puerta de las Platerías. Que se comenzó antes lo indica, no sólo las esculturas análogas del pórtico sur de San Isidoro, de León, que Gómez-Moreno fecha en el siglo xi, sino el hecho de

copiarse en esculturas de Corullón, fechadas en 1093-1099 por inscripciones.

A más de esto parece muy probable que las jambas esculpidas de Cuixá se deriven de Santiago, y ello es razonable. A comienzos del siglo XII Cuixá declinaba, mientras Santiago estaba en el ápice de la gloria como una de las más ricas e importantes iglesias del mundo. En su totalidad el arte parece haber fluido de España al Rosellón tan firme y abrumadoramente como fluyó de España a Toulouse. Ciertamente que el Rosellón puede mostrar monumentos más primitivos que los de Toulouse, o, en este aspecto, que la propia España. El dintel esculpido de St. Genis des Fontaines, de 1020 y los de St. André de Sorrede y Arlès sur Teche, nos dicen que allí floreció en la primera mitad del siglo XI. ¿Estaría, por tanto, aquí mejor que en Toulouse o en España el núcleo generador de la escultura románica?

No lo creo. Como ya he dicho, no solamente en los Pirineos se esculpía en piedra durante la primera mitad del siglo XI. Puig y Cadafalch demostró que la arquitectura catalana del XI penetra en Francia por el sur y llega tan lejos como al valle del Sena. A lo largo de todo el XI y parte del siglo XII la gran corriente del arte en Europa iba de sur a norte. No podremos jamás comprender el románico del norte de Europa mientras no conozcamos el de Italia y España. Una nueva luz sobre este último arroja el brillante libro de Gómez-Moreno.

A. KINGSLEY PORTER

«Leonesque, Romanesque and Southern France», publicado en *The Art Bulletin*. New York University. Vol. VIII, núm. 4, junio 1926.

EL ARTE ROMÁNICO ESPAÑOL

Un artículo, unas palabras, un ensayo de don Manuel Gómez-Moreno bastan para situar de nuevo los temas más diversos de arqueología y arte y para procurar a los problemas puntos de vista fecundos en nuevas soluciones. ¡Qué no significará para el futuro de nuestra historia del Arte un libro tan importante y repleto en su concisión extraordinaria como este que ahora aparece bajo el título de *El Arte románico español!*

En sus páginas densísimas se acumula todo el inmenso material que el maestro Gómez-Moreno ha organizado en una construcción personal y nueva durante toda su vida de trabajo y de viajes. Desde