

Maestros del románico en el Camino de Santiago,

Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, 2010, 239 pp.

Carlos Sánchez Márquez

La diversa y dialéctica relación entre la escultura románica y las vías de peregrinación siempre ha atraído poderosamente la atención de historiadores del arte. No cabe duda que la monumental obra de Arhur Kingsley Porter, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, publicada en el año 1923, es todavía un clásico en la materia, una obra de referencia para entender el fenómeno del Camino de Santiago y su vinculación con los grandes núcleos de creación del arte románico¹.

Un nuevo estudio editado por la Fundación Santa María la Real acaba de sumarse a la amplia lista bibliográfica que tiene el Camino de Santiago como eje conductor. Bajo el título *Maestros del románico en el Camino de Santiago*, la Fundación presenta los estudios realizados por seis especialistas que abordan el análisis de algunos de los maestros y talleres que intervinieron en los monumentos hispanos de la ruta jacobea. Un libro de calibre dado su carácter recopilatorio que consigue un positivo término medio entre una publicación académica y divulgativa, con el que la *Fundación* atestigua, una vez más, su más que notoria labor de difusión del arte románico. La publicación es, en efecto, una obra sustancialmente monográfica y retrospectiva que analiza la escultura románica de los grandes centros de peregrinación. No quiero decir con ello que todo el libro sea un eco de reflexiones del pasado. Mediante un estilo desbordante, en el primer capítulo Francisco Prado Vilar explora el extraordinario fenómeno artístico de supervivencia de la antigüedad a través de la obra de dos artistas, el maestro de Orestes-Caín de Frómista y el maestro de Jaca que, según el propio autor, “*escrutaron las fórmulas clásicas para representar la vida misma*”. Lo que aquí se nos presenta es la “clásica disyuntiva” sobre las obras inspiradas por el sarcófago de Husillos, un asunto que ya había sido ahondado brillantemente por Serafín Moralejo², descubridor de la

1 PORTER, A.K., *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Boston, 1923.

2 MORALEJO, S., “Sobre la formación del estilo escultórico en Frómista y Jaca”, en *Actas del XXXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, 1973, vol I, (Granada 1976), pp.427-434; e *Ibid.*, “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 la exposición (Santiago de Compostela, Monasterio de San Martín Binarío, 1993),

asombrosa semejanza formal entre el sarcófago romano decorado con la saga de Orestes y el famoso capitel de Frómista.

Repescar una cuestión fundamental como las relaciones entre Frómista y Jaca puede resultar peligroso; no olvidemos que Moralejo se interesó especialmente por la elucidación de la genealogía formal del estilo, trazando el linaje de figuras románicas y sus ancestros clásicos en el sarcófago. No en vano, si el objetivo del artículo que nos ocupa no se limita exclusivamente a formular una reflexión sobre la estética de la escultura, la repesca me parece sumamente acertada. En este sentido, el investigador explora las permutaciones de forma y contenido que conectan el sarcófago con sus descendientes románicos, un análisis que le permite definir el capitel de Frómista como la más fiel traducción de su mensaje iconográfico a un nuevo marco temático cristiano. Se trata de una sencilla apreciación que permite encarar una cuestión fundamental como es la descendencia temática generada por los modelos clásicos³. Sin embargo, en mi opinión, el autor no resuelve obstáculos históricos de suma importancia, como la filiación de la escultura (que rastrea en las iglesias de Saint-Gaudens y Saint Mont y en la tradición pictórica naturalista del Beato de Saint Sever) y sobre todo el punto de unión entre los escultores de Frómista y Jaca. Excuso decir que presuponer que es en Nájera donde el maestro de Orestes Caín transmitió sus conocimientos a miembros más jóvenes del taller, como el maestro principal de la catedral de Jaca, es una hipótesis atractiva, que duda cabe, pero poco sólida y ciertamente indemostrable. Por otro lado, tiene razón Prado Vilar al percatarse de la exquisitez del capitel del sátiro procedente del claustro de la catedral de Jaca, condenado al olvido y cuya “*plasticidad turgente, sinuosa y aérea*” equiparan al sobreexpuesto desnudo de la Eva de Autun. En definitiva, el autor nos ofrece un nuevo enfoque, a mi juicio necesario, mediante el que consigue traer a la más rigurosa actualidad temas desistidos como el papel de lo clásico en la formación del estilo escultórico.

En el segundo capítulo, Javier Martínez de Aguirre se sumerge en el análisis de la obra del “Maestro del Claustro de la Catedral de Pamplona”, de cuya personalidad poco sabemos⁴. Tras abordar asuntos de suma dificultad como la cronología del claustro, el grueso del estudio se centra en el análisis de los recursos figurativos y ornamentales del citado taller, cuyos capiteles denotan según el mismo autor “*una técnica refinada y una gran riqueza expresiva*”. A lo largo del artículo, insiste en valorar la aportación del maestro al desarrollo de la escultura románica y en profundizar en el origen de sus componentes formales. En relación a este último aspecto, aboga por la

S.Moralejo y F.Alsina (eds.), Santiago de Compostela, 1993, p.373.

3 PRADO VILAR, F., “*Saevum facinus: estilo, genealogía y sacrificio en el arte románico español*”, *Goya* 324 (2008), 173-99; *Ibid.*, “*lacrimal rerum: San Isidoro de León y la memoria del padre*”, *Goya*, 328 (2009), 195-221; e *Ibid.*, “*Diario de un argonauta: En busca de la belleza olvidada*”, *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario (2010), 73-105.

4 MELERO MONEO, M., “*La sculpture du cloître de la cathédral de Pampelune et sa répercussions sur l'art roman navarrais*”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 35 (1992), pp.241-246; FERNÁNDEZ LADREDA, C., MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., y MARTÍNEZ ÁLAVA, J.C., *El arte románico en Navarra*, Pamplona, 2002, pp. 117-129.

dependencia respecto las novedades formales de la Daurade II y del repertorio Tolosano, especialmente en cuanto a la composición de escenas de compleja narratividad. En esta búsqueda de la ascendencia de la escultura del claustro, el estudio anatómico de las figuras nos obliga a someter a examen la conexión tolosana y preguntarnos sobre la derivación de Moissac.

No podía escapar al debate el maestro Leodegario y su taller, a quien conocemos a través de la inscripción presente en la portada de Santa María Real de Sangüesa – *Leodegarius me fecit* –, cuya actividad puede situarse entre 1156 y 1179. Clara Fernández Ladreda saca a colación algunas cuestiones analizadas hasta la saciedad por la historiografía, como los problemas alusivos a la formación de Leodegario y a la interpretación iconográfica de las obras que históricamente han sido incluidas en el catálogo del taller; además de la citada portada de Sangüesa, me refiero a los cuatro capiteles del interior de la misma iglesia, las esculturas del ábside de San Martín de Uncastillo y el sepulcro de la reina doña Blanca en Santa María la Real de Nájera. A través de un amplio abanico de imágenes atestigua la dependencia compositiva, ornamental e iconográfica de la escultura respecto las puertas occidentales de Chartres y sus derivadas, como la catedral de Le Mans y el priorato de Saint-Loup-Naud. Del mismo modo, examina los reveladores puntos de contacto entre la iconografía de la portada de Sangüesa y la puerta central de San Denis, una hipótesis plausible teniendo en cuenta el nexo indiscutible entre el portal de Chartres y la abadía parisina.

La disertación de Daniel Rico Camps nos acerca al conocimiento de la renovación escultórica que, durante el último tercio del siglo XII, corrió paralela a la renovación artística impulsada por Mateo en Santiago, el segundo Maestro de Silos y Leodegarius. A través de un poderoso razonamiento y un estilo dialéctico e interrogativo el autor nos invita a analizar los rasgos de parentesco de la escultura de Aguilar de Campoo, Carrión de los Condes, Ávila, Compostela, Lugo y Orense⁵. Se trata de una problemática de rigurosa actualidad sobre la que no existe concierto. Pese a que la consanguinidad estilística del grupo ha sido ampliamente aceptada, todavía existen interrogantes sobre el grado de afinidad de sus miembros; ¿son achacables al conocimiento de fuentes comunes o a líneas de parentesco más directas? En este sentido, el autor intenta precisar el calibre de tales concordancias a través del reconocimiento de los rasgos distintivos que revelan la personalidad de cada uno de los maestros. Sin embargo, sobre el substrato, o mejor dicho, la herencia borgoñona del citado grupo no existe resquicio de duda⁶. San Vicente de Ávila y sus congéneres hispanos presentan reveladores punto de contacto con el arte borgoñón en general y con el grupo de Vézelay-Avallon en

5 RICO CAMPS, Daniel, *El románico de San Vicente de Ávila (estructuras, imágenes, funciones)*, Ávila y Murcia, 2002.

6 Por otro lado, la conexión con borgoña ha sido apuntada por diversos autores: LAMBERT, É., *El arte gótico en España*, (1931) Madrid, 1977, pp.51-59; LACOSTE, Jacques, *Les grands sculptors romans du dernier tiers du XIIè siècle dans l'Espagne du Nord-Ouest*, Thèse d'État, Université de Toulouse-le-Mirail, 1986; HERNANDO GARRIDO, J.L., *Escultura tardorrománica en el monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo (Palencia)*, Aguilar de Campoo, 1995.

particular. El nexo de unión es especialmente palpable en el terreno escultórico, donde existe una larga lista de estrechas concordancias. Basta observar, a modo de ejemplo, como el estilo borgoñón de los paños mojados se exhibió en pleno estado de madurez en los reinos de Castilla.

Esther Lozano López saca a escena una de las obras más ambiciosas de la segunda mitad del siglo XII: la girola de Santo Domingo de la Calzada⁷. La autora lleva cabo una profunda disección del complejo programa iconográfico de la cabecera antes de abordar la conexión de la escultura con otros monumentos hispanos. La ausencia de una valoración profunda y de conjunto sobre los temperamentos de los diferentes escultores que intervinieron en la cabecera queda amortiguada por la mención de las obras de enlace con la escultura calceatense. Me refiero a la escultura de San Salvador de Tirgo, Moradilla de Sedano, Soto de Bureba, Santiago de Agüero, Santa María de la Oliva y Santa María de Irache.

El libro culmina con un artículo de Manuel Castiñeiras, que somete a revisión la figura de una de las personalidades más insignes de nuestro románico: el Maestro Mateo. A través de una evidente claridad discursiva y una especial dosis de sensibilidad, disecciona el conjunto de la obra mateana liberándose con creces de los lastres impuestos por la historiografía alusivos a la figura del “Mateo escultor”. El resultado es un texto repleto de agudas apreciaciones. Tras recordar la amplia bibliografía dedicada al estudio de la obra y el genio, somete a revisión su papel como escultor superdotado y defiende su consideración de Mateo como gran superintendente-arquitecto de amplia formación que, entre 1168 y 1188/1211, llevó a cabo la finalización del cuerpo occidental de la catedral y su total puesta a punto para la consagración de 1211. Del mismo modo, mediante un impecable razonamiento ofrece su particular punto de vista sobre la antigua disyuntiva (reconducida a la más rigurosa actualidad) sobre la existencia de un macizo occidental gelmiriano⁸. En un contexto delicado para la historia del arte debido a la inminente *entrée en scène* de otras disciplinas, el análisis subversivo de Castiñeiras rompe con presuntas limitaciones disciplinarias y va un paso más allá en el análisis de cuestiones que hace unas décadas se consideraban incuestionables. Así, consigue romper con la figura de Mateo como el escultor del Pórtico de la Gloria y aboga por el Mateo arquitecto-director que dirigió un amplio grupo de “*artistas/artesanos de formación y especialización muy diversificada en beneficio de conseguir la realización de un proyecto unitario*”. Se trata de una estimulante reflexión que marca el fin de este imprescindible vademecum donde se arroja cierta luz sobre algunas de las problemáticas más candentes vinculadas a los Maestros del románico en el Camino de Santiago.

7 VV.AA., *La cabecera de la catedral calceatense y el Tardorrománico hispano. Actas del simposio celebrado en Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 2000.

8 Según el proyecto suizo-alemán de scanner y reconstrucción 3D de la Catedral realizado bajo la dirección de Klaus Rheidt y Bern Nicolai desde las universidades de Cottbus y Viena, Mateo había intervenido sobre un macizo occidental gelmiriano preexistente. Véase: BERND, Nicolai y RHEIDT, Klaus, “Nuevas investigaciones sobre la historia de la construcción de la catedral de Santiago de Compostela”, en *Ad Limina*, Revista de Investigación del Camino de Santiago y las Peregrinaciones, nº 1 (2010), pp. 53-81.