

LA RECEPCION DE LAS CORRIENTES ARTISTICAS EUROPEAS EN LA ESCULTURA MONUMENTAL CASTELLANA EN TORNO A 1200

DULCE OCON ALONSO
Universidad del País Vasco

Pocos momentos resultan tan sugestivos para el historiador del arte como aquellos en los que la tradición se solapa con la llegada de nuevas tendencias que anuncian una renovación. La atracción de dichos periodos suele ir aparejada con no pocas dificultades en la caracterización de aquello que los distingue y con las consiguientes controversias entre los especialistas sobre la terminología que les conviene. Es el caso del arte del último tercio del siglo XII en España sobre cuya denominación sigue sin alcanzarse un acuerdo unánime. En lo que a realizaciones escultóricas se refiere los reinos peninsulares ofrecen en este tiempo un complejo panorama en el coexisten inercias del románico pleno con algunos indicios que vienen a confirmar la recepción de corrientes artísticas europeas contemporáneas. Las dificultades de perfilar un momento tan complejo de nuestra escultura seguramente no podrán ser superadas sin una neta distinción de aquellos elementos que resultan renovadores en las realizaciones escultóricas de este momento frente a los que pueden ser considerados conservadores y sin abordar la identificación de las tendencias contemporáneas a las que corresponden. A dicha labor desea contribuir, siquiera mínimamente, este trabajo.

Parte de los elementos renovadores que se perciben en la escultura hispana remiten al movimiento cortesano internacional para el que se ha acuñado el término "arte 1200" que designa esta sección ¹. Dicho movimiento, perfilado en diversos medios del Continente y de las Islas en el último tercio del siglo XII, se percibe con mayor nitidez en las artes santuarías aunque no deja de hacer sentir sus efectos en algunas manifestaciones escultóricas ². Bajo el impulso de los nuevos intereses plásticos de las cortes europeas se asiste en el arte occidental a una nueva reinterpretación de la Antigüedad basada en la recuperación de aspectos antiquizantes extraídos de diversas fuentes indirectas. Modelos bizantizantes, carolingios u otomanos se reciclan impulsados por una nostalgia del pasado imperial en el que las monarquías europeas ven un elemento de prestigio capaz de legitimar el poder regio. Las tendencias contemporáneas del tardío arte comneno contribuyen a reforzar el acervo de recetas disponibles en las que se conservan los aspectos más sobresalientes del realismo visual que impregnó la representación del cuerpo humano en el arte de la Antigüedad, al tiempo que contagian un cierto amaneramiento sentimental a las formas del arte europeo ³. La estrategia de alianzas

matrimoniales de los Plantagenet hace que en su génesis este estilo adquiera un cierto aire de familia. La tendencia a favorecer en el terreno artístico unas formas antiquizantes teñidas de un cierto amaneramiento distingue las cortes de los poderosos príncipes y princesas Plantagenet del mismo modo que la protección a la literatura trovadoresca lleva el sello de la dinastía ⁴. El puesto preeminente que ocupan los hijos de Leonor de Aquitania en las principales capitales de la vanguardia artística favorece por otra parte los intercambios e incluso pudiera ser causa principal de que la corriente se nutra. La propia corte inglesa donde reinan Leonor y Enrique II, la corte de Sajonia donde se halla Matilde casada con Enrique I el León Duque de Baviera y Sajonia, la Sicilia normanda donde reina otra de sus hijas, Jeanne, junto a Guillermo II y el Imperio Germánico, constituyen los ejes principales de esta revolución plástica.

Castilla, en el extremo occidental de Europa, no podía permanecer ajena a esta renovación que define el escenario cultural y artístico de las cortes Plantagenet. La llegada de Leonor a la corte castellana viene a reforzar el gusto por la literatura provenzal que Alfonso VII había promovido en el periodo inmediatamente anterior en Castilla ⁵. Las trovas provenzales resuenan con renovada fuerza en las estancias palaciegas castellanas y son entonadas por los mismos trovadores que gozan de favor en las restantes cortes de los poderosos hijos de Enrique II y Leonor de Aquitania. Portadora de una tradición familiar, Leonor de Castilla, descendiente por línea materna de los generosos patronos del arte que fueron los Duques de Aquitania, inclina también sus intereses hacia la promoción de empresas constructivas y artísticas ⁶. La fundación de Las Huelgas proporciona probablemente el más claro ejemplo del empeño personal de la reina en estas tareas ⁷. Siguiendo el ejemplo de su madre en Fontevrault ⁸, el nuevo monasterio de Santa María la Real se dota ricamente, se pone al cargo de nobles damas, y se liga estrechamente a la familia real reservando a esta fundación cercana a Burgos el privilegio de convertirse en panteón real ⁹. Otras fundaciones y nuevas empresas constructivas reciben de uno u otro modo el impulso de los monarcas, así el monasterio de Huerta a cuya ceremonia de colocación de primera piedra asiste la reina en 1179 ¹⁰. Los prelados que rodean a los reyes, son todos ellos entusiastas constructores que importan las principales novedades arquitectónicas europeas al reino de Castilla. Al mismo tiempo que se producen profundas modificaciones en las "casas de la obra" con la introducción de las novedades góticas de la mano de estos modernizadores prelados, Martín de Fojosa entre los primeros, y más tarde su sobrino Jiménez de Rada, en los "scriptoria" se asiste a una auténtica renovación visual desde el último tercio del siglo. Al poco tiempo de la llegada de la princesa Plantagenet a Castilla las modas inglesas de ilustración de manuscritos, o de la zona del Canal, se difunden en los "scriptoria" castellanos del entorno de Burgos ¹¹. Resulta problemático adivinar en qué medida deba atribuirse esta importación al infljo directo de la nueva reina, o al de su círculo de acompañantes. Asimismo la adscripción de los manuscritos a talleres concretos resulta aun difícil, si bien la relación de estas obras con centros de patrocinio regio parece indudable ¹². Los nuevos estilos desarrollados en Francia y en el entorno de la corte inglesa gozaban del favor generalizado de las casas reales europeas que pretendían estar al día en lo que a artes visuales se refiere.

Otras realizaciones suntuarias que subsisten de este periodo, obras en metal, esmaltes, son más modestas que las europeas, y no pueden ser comparadas con las del Mosa, por ejemplo. Sin embargo, algunos centros de producción que denotan la llegada de los nuevos estilos también pueden ser asociados con el patrocinio regio, como el taller de esmaltes de Silos ¹³.

La adaptación de las corrientes contemporáneas a la propia personalidad del reino castellano, trae como consecuencia la manifestación monumental de las nuevas tendencias. La sólida implantación de una tradición de escultura en piedra en los grandes santuarios, junto con el hecho de que un número importante de edificios comenzados en la primera mitad de la centuria, o a mediados de ella, permanecieran inacabados y resultara preciso rematar con decoro las obras emprendidas, parecen ser los principales factores que impulsan el desarrollo de una escultura influida por las corrientes visuales del "arte 1200". A muchos edificios llegarán al mismo tiempo las novedades estructurales del primer gótico, definidas desde Torres Balbás como correspondientes a la "escuela hispano-languedociana", y los nuevos aires escultóricos. La renovación escultórica parece hallarse influida por la asimilación de las propuestas formales de la nueva escultura gestada en el segundo tercio del siglo en torno a L'Ile de France. La secuencia Saint Denis-Chartres-París-Senlis (esta última realizada ya en los años 70) impregna con sus novedades y con su espíritu las realizaciones españolas del último tercio del siglo XII. La recuperación de aspectos antiquizantes, tales como la definición del ámbito espacial en el que se desenvuelven las figuras, o el concepto de la anatomía como una unidad orgánica basada en el prestigio que destilan los modelos bizantizantes, moneda corriente en las artes visuales europeas del momento, se asimila en los centros hispanos que en estos momentos acometen nuevas obras o finalizan la decoración escultórica de edificios preexistentes. El carácter de las portadas realizadas en los territorios del rey de Francia, expresión monumental del creciente poder de la monarquía y de la nueva alianza entre el poder religioso y el civil, difícilmente escaparía a los avisados prelados más cercanos a Alfonso VIII. Algunos de ellos, como Martín de Finojosa, conocían bien los medios culturales y religiosos del entorno de París, y seguramente se hallaban familiarizados con las tendencias filosóficas desarrolladas en las escuelas de Chartres y París cuyo impulso protohumanista sintoniza con las nuevas realizaciones plásticas y con su búsqueda de traducción de la vida interior de los personajes ¹⁴.

En Silos, monasterio que goza de la protección de Alfonso VIII y Leonor, pueden apreciarse claros signos de esta renovación en las realizaciones de los artífices que reemprenden las obras del claustro que debía hallarse inacabado en los años centrales de la centuria. Los relieves del ángulo SO, lugar en el que se juntarán las dos nuevas galerías, y algunos capiteles realizados "a novo" para ellas revelan una escultura puesta al día, tal y como se desprende de los esquemas de construcción de la mayoría de las figuras, esquemas basados en los nuevos planteamientos tridimensionales y orgánicos extraídos de modelos bizantinos o bizantinizantes idénticos a los que circulan en el último tercio de siglo en diversos medios del Continente o de las Islas considerados como los centros pioneros de las nuevas tendencias. En la obra de un maestro próximo al que trabaja en el claustro de Silos, el maestro de San Miguel de Estella, puede observarse la extensión hacia Navarra de esta novedades, mientras que posiblemente desde Soria las recetas del nuevo estilo escultórico alcanzan las tierras aragonesas y se vulgarizan en la obra del prolífico grupo que conocemos como de "San Juan de la Peña" ¹⁵.

Por las fechas en que se produce la incorporación de Alava a Castilla (Vitoria cae en manos de Alfonso VIII en los primeros días del año 1200) llegan los aires de esta renovación escultórica al templo de Armentia. Probable sede de un obispado en el siglo X, a finales del XII Armentia ostentaba el título de colegiata y dependía del obispo de Calahorra Rodrigo de Cascante (1146-1190) al que tradicionalmente se asocia con la obra de Armentia ¹⁶. Asimismo se le atribuye el patrocinio de la iglesia de Santo

Domingo de la Calzada ¹⁷, cuyo comienzo señalan los Anales Compostelanos en 1158: "Rodericus Calagurritanus episcopus posuit primum lapidem in fundamento ecclesie Sancti Dominici. Era MCXCVI" ¹⁸. Hombre influyente, cercano a Alfonso VIII y miembro de una familia noble navarra ¹⁹, encontró en el monarca apoyo para la construcción del templo dedicado al Salvador en la población fundada por el santo protector de peregrinos. El apoyo real se revela en la donación al "magistro Garsioni, predictae ecclesie Sancti Dominici fabricatori" de varias heredades en Granón y en otros lugares, según documento publicado por Julio González ²⁰. Este maestro al que se menciona como arquitecto de la obra de Santo Domingo pudiera ser un maestro procedente de Francia ²¹. Posiblemente a él se deba la introducción del uso sistemático de pilares con dobles columnas en sus frentes ²². Las estructuras renovadoras debieron llegar cuando ya estaba realizada la cabecera con su girola y las capillas abiertas en ella, observándose el cambio de planteamiento a partir de los pilares del arco de ingreso al presbiterio y a la girola que poseen columnas gemelas en todos sus frentes ²³, así como en la nave. Las fechas en que se produjo este cambio de planteamiento no deben ser anteriores a los últimos años del siglo XII. Torres Balbás supone que la presencia de estos pilares con dobles columnas en Santo Domingo influiría en su adopción por otras iglesias de sus diócesis como Armentia ²⁴.

En el campo escultórico ambas obras que se suponen promovidas por Rodrigo de Cascante, incorporan recetas y rasgos de estilo procedentes del repertorio internacional. En Santo Domingo de la Calzada las novedades se aprecian en las realizaciones que pueden atribuirse razonablemente a un cambio de taller que marca profundas diferencias respecto a los capiteles de la girola. Este taller debió realizar al menos dos piezas que originalmente se hallaban situadas en la girola y que actualmente se alojan en la cripta. Se trata de dos altorrelieves en los que se representa a San Juan y a San Pedro (Lám. 1 y 2). La riqueza de plegados que ostentan ambas figuras y la búsqueda de algunos matices anatómicos bajo ellos indican, pese a la torpeza de ejecución, ciertos aires de renovación. Los artistas, enfrentados con problemas de representación totalmente nuevos incurren en errores anatómicos como la deformación de las proporciones normales de la cadera que se aprecia con idéntico resultado en el San Juan de Santo Domingo de la Calzada y en el ángel de la Anunciación de Armentia ²⁵.

El rasgo definitorio de modernidad de estos escultores y el que mejor traduce su conocimiento de las recetas internacionales es, con todo, el característico ademán con el que San Juan recoge la túnica con su mano derecha, dejando ver un bucle de tela que sobresale en la parte superior, convencionalismo presente en gran parte del arte internacional cortesano que denominamos "arte 1200". Repetido en varias figuras de la Capilla Palatina (Virgen de la Huída a Egipto y Santiago de la Transfiguración, por ejemplo) se reproduce también en los mosaicos de Monreale para el Lot de la escena del incendio de Sodoma y en Hosios Lukas para el San Juan de la Crucifixión. En el arte continental occidental aparece prefigurado ya en torno a 1160 en una miniatura de un tratado de medicina procedente de Lieja (British Library, Harley, 1585, f. 13). En la obra del orfebre mosano Nicolás de Verdún, máximo exponente occidental del revitalizado humanismo antiquizante de fines del siglo XII y de sus raíces bizantinas, volvemos a observarlo, esta vez para la Virgen de la Crucifixión del primitivo púlpito de la abadía benedictina de Klosteneuburg cerca de Viena, su obra maestra (ca. 1181). El carácter "renaciente" de las realizaciones de este célebre artista se ha asociado con obras de fuerte clasicismo de la época de Justiniano, como la Catedral de Maximiliano ²⁶, en una

de cuyas placas uno de los evangelistas recoge el borde del manto dejando ver parte de la tela plegada por la parte superior de su puño cerrado.

Dentro de la escultura monumental conectada estilísticamente con la corriente renovadora del último tercio del siglo XII el mismo gesto de cierto sabor manierista se repite en la Virgen del tímpano de Senlis ²⁷ (lám. 3), de sorprendente parecido con la Virgen de la Anunciación-Coronación del claustro de Silos (lám. 4) cuya mano derecha también sostiene el extremo del manto del modo anteriormente descrito. La Virgen de Silos parece haber sido origen de la repetición de este esquema en toda una secuencia escultórica hispana que incluye el ejemplar mencionado de Santo Domingo de la Calzada, un capitel de la portada de San Miguel de Biota (Zaragoza) (lám. 5) así como una figura de los relieves actualmente alojados en el pórtico de la iglesia de Armentia, la Eva de la Anástasis (lám. 6).

No es este el único esquema procedente de las corrientes internacionales de finales de siglo que puede observarse en Armentia. El diseño de la propia Eva deriva de uno de las propuestas más difundidas en todos los medios que reciben el fuerte influjo bizantinizante de la segunda mitad de la centuria. El esquema, que viene a transcribir el prototipo de "diagonal heroica", o "diagonal de ataque", de las obras de la Antigüedad constituye una de las fórmulas favoritas para mostrar una anatomía articulada bajo los ropajes ²⁸. Puede observarse en diferentes medios que van desde la miniatura (principalmente la de influjo inglés) hasta la escultura monumental (Maestro principal de la portada occidental de Chartres), pasando por los mosaicos sículo-normandos (Palermo o Monreale) y los libros de modelos (Freiburg o Wolfenbuttel). Lo mismo puede decirse del Cristo que encabeza la escena de la Anástasis a la que pertenece Eva, cuyo diseño en actitud retrospectiva posee claros antecedentes en los mosaicos sículo-normandos.

La nueva plasticidad de la escultura de Armentia es un rasgo más de la pertenencia de estas realizaciones a una corriente renovadora. Los pliegues en espiral que contornean determinadas partes de la anatomía coinciden con los desarrollos del llamado "estilo dinámico" del tardío arte comneno observados también en Senlis por Kitzinger, Sauerländer y Stockstadt ²⁹.

NOTAS

1 La denominación "arte 1200" entendida en un sentido cronológico amplio, aplicable a obras cuya datación se extiende desde el último cuarto del siglo XII hasta el primer cuarto del XIII, fue consagrada a raíz de la exposición y el simposium que tuvieron lugar en New York el año 1970. *The Year 1200. A Symposium*. New York, 1970.

2 Véase principalmente SAUERLANDER, W., "Sculpture on Early Gothic Churches: The State of Research and Open Questions", *Gesta*, IX/2, 1970, pág. 32-48.

3 Sobre este tema: KOEHLER, W., "Byzantine Art in the West", *Dumbarton Oaks Papers*, I, 1941, pág. 63-87. KITZINGER, E., "The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Century", *Dumbarton Oaks Papers*, XX, 1966, págs. 27-47. WEITZMANN, K., "Various Aspects of Byzantine Influence on the Latin Countries from the Sixth to the Twelfth Centuries", *D.O.P.*, XX, 1966, págs. 3-24, DEMUS, O., *Byzantine Art and the West*, New York, 1970.

4 LEJEUNE, R., "Rôle littéraire de la famille d'Aliénor d'Aquitaine", *C.C.M.*, I, 3, 1958, págs. 319-337.

5 MENÉNDEZ PIDAL, R. *Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultural de España*, Buenos Aires, 1942, pág. 97. y Lejeune. *Op. cit.*, pág. 330.

6 GREENHILL, E., "Eleanor, Abbot Suger, and Saint Denis", en *Eleanor of Aquitaine, Patron and Politician*, Texas University Press, 1976, págs. 81-113.

7 Como empresa personal de la reina es considerada esta fundación por Lambert, que se remite a las palabras de Rodríguez de Toledo. LAMBERT E., *El arte gótico en España*, Madrid, 1977, pág. 189. RODRIGO JIMÉNEZ DE RADA, *Historia de los hechos de España*, Madrid, 1958, pág. 303. Según Julio González en 1179-1180 el monasterio ya habría sido fundado, *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, Madrid, 1960, T. I, pág. 539.

8 La vinculación del Hospital del Rey al monasterio recuerda la organización de Fontevrault, así como el privilegio de celebrar capítulo general, J. GONZALEZ. *Op. cit.*, págs. 533 y 539.

9 El heredero, Sancho, muerto prematuramente, fue enterrado en Las Huelgas sin que se conozca ningún depósito anterior para el cadáver. J. GONZALEZ. *Op. cit.*, pág. 529. El compromiso de enterrarse allí los reyes se materializa en 1199 a raíz de la donación del monasterio al abad del Císter Guido, *Ibidem*, pág. 536.

10 LAMBERT. *Op. cit.*, 25.

11 Para una revisión actual de este aspecto YARZA, J., "La miniatura románica en España. Estado de la cuestión", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. II, 1990, págs. 9-25 con bibliografía completa.

12 Varios establecimientos monásticos pudieran haber creado en sus talleres obras ilustradas conforme a las nuevas modas. Toledo, San Pedro de Cardeña, o Las Huelgas se cuentan entre ellos.

13 M. GAUTHIER considera que en el monasterio silense debió estar ubicado el centro de producción regio, "L'atelier d'orfèbrerie de Silos à l'époque romane", en *Studia Silensia Series Maior*, I, 1990, págs. 385-286.

14 Sobre este aspecto KATZENELLENBOGEN, A., *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral*, New York-London, 1964, págs. 43-44.

15 He tratado más ampliamente este tema en "Los ecos del último taller de Silos en el románico navarro-aragonés y la influencia bizantina en la escultura española en torno al año 1200", en *El románico en Silos, Studia Silensia Series Maior*, I, 1990, págs. 501-510, "Alfonso VII, la llegada de las corrientes artísticas de la corte inglesa y el bizantinismo de la escultura hispana de fines del siglo XII", Aguilar de Campoo, 1990 (en prensa) y "Bizantinismo y difusión de modelos en el románico periférico", *Actas del VIII Congreso del C.E.H.A.*, Cáceres 1990, (en prensa).

16 La asociación se basa fundamentalmente en la inscripción del tímpano en la portada principal de la iglesia "Huius Auctores Rodericus ep...) AZCARATE, J.M., *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria*, T. IV, págs. 107.

17 PRIOR UNTORIA, "Notas sobre la historia de la catedral de Santo Domingo de la Calzada", Berceo, VII, 1948.

18 P. FLOREZ, *España Sagrada*, XXIII, Madrid, 1767, págs. 322-323 (Anales Compostelanos ap. Berganza, II, p, 564. GONZALEZ, J. *Op. cit.* pág. 636).

19 ALDEA VAQUERO, MARIN MARTINEZ Y VIVES GASTELL, *Diccionario eclesiástico de España*, Madrid, 1973, T. I., pág. 311.

20 GONZALEZ, J. *Op. cit.*, T. II, págs. 201-202. documento fechado en 1199 en Pancorbo: "Dono itaque vobis et confirmo omnes hereditates quas olim dedi magistro Garsioni, predice ecclesie Sancti Dominici fabricatori". El documento concede la aprobación regia a la donación hecha por el maestro Garsión de sus heredades a la iglesia de Santo Domingo. J. González considera que debe considerarse a este maestro el autor de la obra. (*Op. cit.* pág. 637). Otros datos en

21 J. GONZALEZ considera la posibilidad de que su apellido responda a una latinización de "Garçon" aunque constata la dificultad de resolver su origen mediante el solo nombre, que también pudiera ser un aumentativo de Garsia. *Op. cit.* págs. 637-638 y nota 54.

22 TORRES BALBAS considera que los monumentos pioneros de este grupo de iglesias con columnas gemelas en los frentes de sus pilares debieron ser la Catedral de Tarragona, la de Santo Domingo de la Calzada y la iglesia del monasterio de La Oliva. Conjetura que pudieran haber llegado a Santo Domingo desde Tudela y La Oliva. "Iglesias del siglo XII al XIII con columnas gemelas en sus pilares", *A.E.A.*, 1946, págs. 296 y 301.

23 Pilares que TORRES BALBAS compara con los de la iglesia de Cunault (Maine et Loire), si bien observa que en esta última no se dan las columnas de ángulo para descanso de los arcos ojivos. *Op. cit.* pág. 285, nota 1. Respecto a la anterioridad de la cabecera de Santo Domingo en relación con el resto del templo, *ibídem*, pág. 293

24 O. cit. pág. 302. Junto a Armentia cita las de San Millán de la Cogolla de Suso y Villaseca. En lo que a Armentia se refiere únicamente los pilares que originalmente sostenían el coro poseen dobles columnas en sus frentes.

25 El mismo error puede observarse en el ángel de la Anunciación de Silos, si bien esta figura presenta una "pose" distinta al hallarse arrodillada.

26 KITZINGER, E. *Op. cit.*, 1966, pág. 41.

27 Vid. KITZINGER, E., "Byzantium and the West in the second Half of the Twelfth Century: Problems of Stylistic Relationship", *Gesta*, IX/1, 1970, pág. 54. SAUERLANDER, W., *Gothic Sculpture in France 1140-1270*, New York, 1972.

28 KOEHLER, W., "Byzantine Art in the West", *Dumbarton Oaks papers*, I, 1941, pág. 82.

29 KITZINGER, E., "Byzantium and the West in the second Half of the Twelfth Century: Problems of Stylistic Relationship", *Gesta*, IX/1, 1970, pág. 54. SAUERLANDER, W. *Op. cit.*, pág. 42. STOKSTAD, M., *Medieval Art*, New York, 1986, pág. 232.



Lámina 1.



Lámina 2.

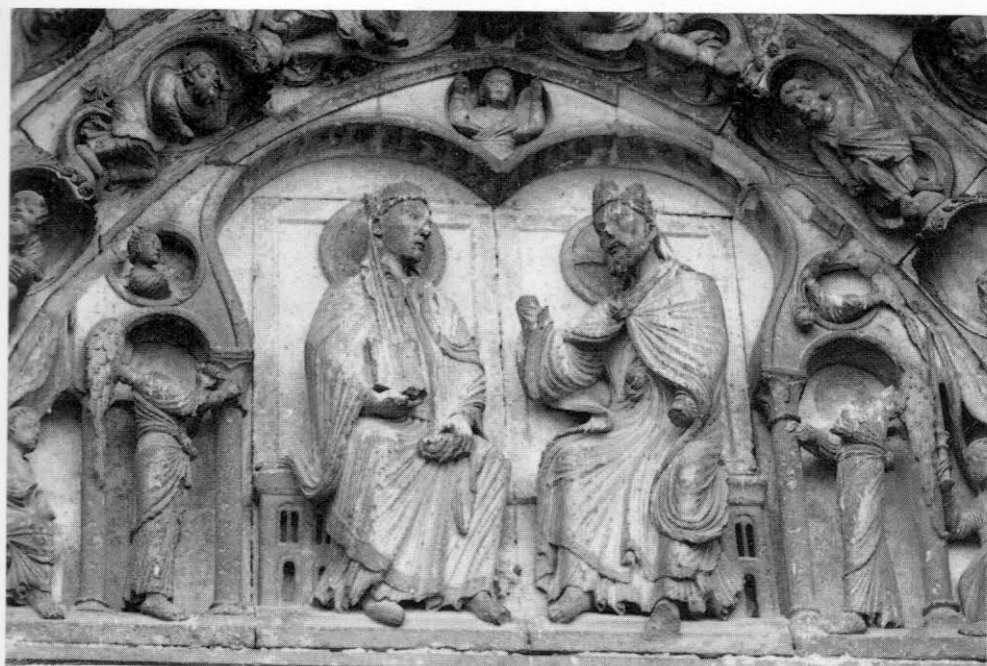


Lámina 3.



Lámina 4.

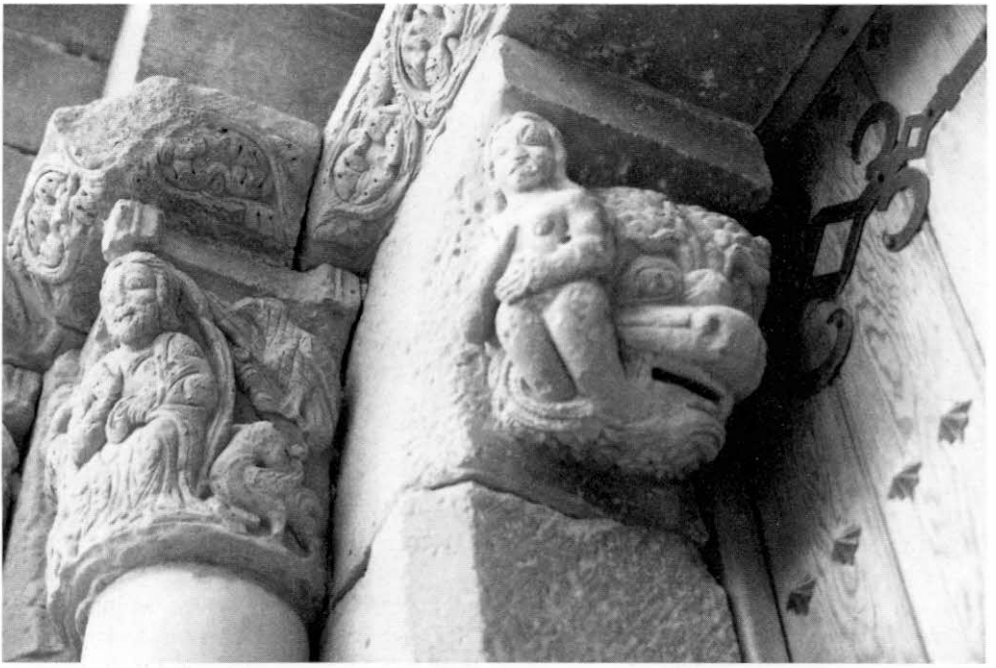


Lámina 5.



Lámina 6.