



# na:ilos

Estudios  
Interdisciplinarios  
de Arqueología



# 9

Diciembre 2022

OVIEDO

NAILOS: Estudios Interdisciplinarios de Arqueología  
Número 9  
Oviedo, 2023  
ISSN 2340-9126  
e-ISSN 2341-1074

**Asociación de  
Profesionales  
Independientes de la  
Arqueología de  
Asturias**









**na:ilos**

**Estudios**  
**Interdisciplinarios**  
**de Arqueología**



## Consejo Asesor

Xosé Lois Armada INICIPIT-CSIC	Juan José Larrea Conde Universidad del País Vasco
José Emili Aura Tortosa Universitat de València	Armando José Mariano Redentor Universidade de Coimbra
José Bettencourt Universidade Nova de Lisboa	Ana Belén Marín-Arroyo Universidad de Cantabria
Rebeca Blanco-Rotea Universidade do Minho	José María Martín Civantos Universidad de Granada
José Luis Costa-García Universidad de Salamanca	Aitor Ruiz Redondo Université de Bordeaux
Miriam Cubas Morera Universidad de Alcalá de Henares	Ignacio Rodríguez Temiño Junta de Andalucía
Adolfo Fernández Fernández Universidad de Vigo	José Carlos Sánchez Pardo Universidade de Santiago de Compostela
Camila Gianotti Universidad de la República (Udelar)	José Luis Sanchidrián Torti Universidad de Córdoba
Gutiérrez Zugasti, Fernando Igor Universidad de Cantabria	Valentín Villaverde Bonilla Universitat de València
Juan José Ibáñez Estévez Institución Milá i Fontanals, CSIC	

## Consejo Editorial

Alejandro García Álvarez-Busto Universidad de Oviedo
César García de Castro Valdés Museo Arqueológico de Asturias
María González-Pumariega Solís Gobierno del Principado de Asturias
Carlos Marín Suárez Universidad de la República, Uruguay
Andrés Menéndez Blanco Universidad de Oviedo
Sergio Ríos González Arqueólogo
Patricia Suárez Manjón Arqueóloga
José Antonio Fernández de Córdoba Pérez Secretario · Arqueólogo
Fructuoso Díaz García Director Fundación Municipal de Cultura de Siero

Portada: Manuel Gómez-Moreno cabalgando, como el Cid, por la terrible estepa castellana (Gómez-Moreno 1995:694). Fundación Pública Andaluza Rodríguez-Acosta.  
Diseño y Maquetación: Miguel Noval.

# nailos

Estudios  
Interdisciplinares  
de Arqueología

ISSN 2340-9126  
e-ISSN 2341-1074  
C/ Naranjo de Bulnes 2, 2º B  
33012, Oviedo  
secretario@nailos.org  
www.nailos.org

Nailos n.º 9. Diciembre de 2022  
© Los autores

Edita:  
Asociación de Profesionales Independientes  
de la Arqueología de Asturias (APIAA).  
Hotel de Asociaciones Santullano.  
Avenida Joaquín Costa n.º 48.  
33011. Oviedo.  
apia.asturias@gmail.com  
www.asociacionapiaa.com  
Lugar de edición: Oviedo  
Depósito legal: AS-01572-2013



CC BY-NC-ND 4.0 ES

Se permite la reproducción de los artículos, la cita y la utilización de sus contenidos siempre con la mención de la autoría y de la procedencia.

NAILOS: Estudios Interdisciplinares de Arqueología es una publicación científica de periodicidad anual, arbitrada por pares ciegos, promovida por la Asociación de Profesionales Independientes de la Arqueología de Asturias (APIAA)

**Bases de datos que indizan la revista** | Bielefeld Academic Search Engine (BASE); Biblioteca Nacional de España; CAPES; CARHUS Plus+ 2014; Catàleg Col·lectiu de les Universitats de Catalunya (CCUC); Catalogo Italiano dei Periodici (ACNP); CiteFactor; Copac; Dialnet; Directory of Open Access Journals (DOAJ); Dulcinea; Elektronische Zeitschriftenbibliothek (EZB); ERIH PLUS; Geoscience e-Journals; Interclassica; ISOC; Latindex; MIAR; NewJour; REBIUN; Regesta Imperii (RI); Sherpa/Romeo; SUDOC; SUNCAT; Ulrich's-ProQuest; Worldcat; ZDB-network



### SUMARIO

Editorial	10-11
¿Por qué el arte paleolítico genera tantas interpretaciones?	14-21
<b>NOTAS</b>	
<i>El recinto fortificado de L'Atalaya (Soto del Barco, Asturias). Descubrimiento arqueológico a partir de técnicas de teledetección</i> Carlos García-Noriega Villa y Alba Ruiz Cabanzón	25-39
<b>MONOGRÁFICO</b>	
<i>Deconstruyendo a don Manuel Gómez-Moreno Martínez. Su papel en la Exposición Internacional de Roma de 1911 y sus propuestas sobre Tartessos</i> Juan P. Bellón Ruiz	43-61
<i>Manuel Gómez-Moreno Martínez y el arte prerrománico asturiano</i> César García de Castro Valdés	63-87
<i>El arte románico español visto por Manuel Gómez-Moreno</i> Javier Martínez de Aguirre	89-113
<i>Rumbos y jalones en el escrutinio del arte románico español tras las obras magnas de Manuel Gómez-Moreno Martínez</i> Gerardo Boto Varela	115-251
<i>La restauración del arca santa a cargo de Manuel Gómez-Moreno (1934)</i> Emilia González Martín del Río y Francisca Soto Morales	253-273
<i>Las restauraciones de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo entre el siglo XX y el XXI</i> Araceli Rojo Álvarez y Pablo Klett Fernández	275-323
–	
Informe editorial del número 9	326-327
Guía para autores	328-329



### SUMMARY

Editorial	10-11
Why does Paleolithic art generate so many interpretations?	14-21
<b>NOTES</b>	
<i>The fortified enclosure of L'Atayala (Soto del Barco, Asturias). Archeological discovery based on remote sensing techniques</i> Carlos García-Noriega Villa y Alba Ruiz Cabanzón	25-39
<b>MONOGRAPHIC</b>	
<i>Deconstructing D. Manuel Gómez-Moreno Martínez: his role in the Rome International Exhibition of 1911 and his proposals about Tartessos</i> Juan P. Bellón Ruiz	43-61
<i>Manuel Gómez-Moreno Martínez and the Preromanesque Art of Asturias</i> César García de Castro Valdés	63-87
<i>Spanish Romanesque Art according to Manuel Gómez-Moreno</i> Javier Martínez de Aguirre	89-113
<i>Courses and milestones in the scrutinies of spanish romanese art after the major works of Manuel Gómez-Moreno Martínez</i> Gerardo Boto Varela	115-251
<i>The restoration of the Holy Ark of Oviedo performed by Manuel Gómez-Moreno (1934)</i> Emilia González Martín del Río y Francisca Soto Morales	253-273
<i>The restoration works in the Oviedo Cathedral Holy Chamber between XX and XXI centuries</i> Araceli Rojo Álvarez y Pablo Klett Fernández	275-323
–	
Editorial report of issue 9	326-327
Guide for authors	329



---

# El arte románico español visto por Manuel Gómez-Moreno

---

Spanish Romanesque Art according to Manuel Gómez-Moreno

---

Javier Martínez de Aguirre

---

Recibido: 25-10-2022 / Revisado: 4-12-2022 / Aceptado: 15-12-2022

---

## Resumen

El artículo analiza uno de los textos fundamentales de la historiografía española sobre arte medieval, *El arte románico español. Esquema de un libro* de Manuel Gómez-Moreno, publicado por el Centro de Estudios Históricos en 1934. Con tal fin, contextualiza su aparición con relación a publicaciones previas del historiador granadino y a visiones generalistas de otros estudiosos sobre románico hispano. Expone los objetivos, método, estructura y resultados del libro, así como el impacto que causó entre los discípulos del autor y, en general, entre los interesados por ese período artístico. Comenta algunas de las categorías de pensamiento aplicadas en el libro y sus vínculos con la manera de entender la historia de España acuñada en el Centro de Estudios Históricos. Revisa los motivos de su éxito inicial y se detiene en las razones que contribuyeron a su discusión y relegación a partir de las investigaciones que en la segunda mitad del siglo xx provocaron la desconfianza en los hitos cronológicos asumidos por el autor.

**Palabras clave:** Historiografía del arte medieval español; Centro de Estudios Históricos; arquitectura románica; escultura románica; Manuel Gómez-Moreno; arte románico.

## Abstract

This article analyzes one of the fundamental texts of Spanish historiography on medieval art, *El arte románico español. Esquema de un libro* (Spanish Romanesque art. Scheme of a Book) by Manuel Gómez-Moreno, published by the Centro de Estudios Históricos in 1934. To that end, it contextualizes the book's appearance in relation to previous publications of the historian from Granada and to the general views of other schol-

---

Javier Martínez de Aguirre: Universidad Complutense de Madrid | jmtzagui@ucm.es

ars on Spanish Romanesque. The article explains the objectives, method, structure, and results of the book, as well as the impact it caused among the author's disciples and, in general, among those interested in this period. It discusses some of the categories of thought applied in the book and their links with the way of understanding the history of Spain used in the Centro de Estudios Históricos. The article accounts for the book's initial success and considers the reasons that contributed to its loss of esteem, a result of investigations that in the second half of the 20th century caused mistrust in the chronological accounts assumed by the author.

**Keywords:** Historiography of Spanish medieval art; Centro de Estudios Históricos; Romanesque architecture; Romanesque sculpture; Manuel Gómez-Moreno; Romanesque art.

*El arte románico español, esquema de un libro*, de Manuel Gómez-Moreno, es considerado con justicia como una de las publicaciones más importantes de la historiografía sobre arte medieval en la península ibérica. Vio la luz en 1934, editado por el Centro de Estudios Históricos de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, iniciativa ligada a la Institución Libre de Enseñanza, donde el autor venía trabajando desde 1910<sup>1</sup>. La relevancia de esta contribución mayor al conocimiento del románico hispano radica no solo en haber renovado lo que hasta entonces se había escrito sobre la materia, sino también en haber sido fermento y acicate de avances y discusiones. Generaciones de estudiosos lo han considerado obra de referencia y así hasta la actualidad (Bango Torviso 2020:7), puesto que sus planteamientos siguen alentando el debate y algunas de sus aportaciones más significativas, como la jerarquización de las obras en función de su significación histórico-artística y la ordenación cronológica de la producción peninsular en el siglo XI, siguen siendo defendidas, al menos parcialmente, por importantes autores de nuestros días. Por otra parte, quizá debido a la falta de planteamientos suficientemente renovadores vertidos en obras de carácter generalista a lo largo de las últimas décadas, el gran público aficionado al arte románico sigue asumiendo casi como principios inamovibles ciertas aportaciones que entre los especialistas quedaron superadas hace tiempo (por ejemplo, la personalidad artística ubicua como escultor de Maestro Esteban).

*El arte románico español* fue una obra de madurez. En el año en que se publicó, Manuel Gómez-Moreno Martínez (no es raro que se le identifique así, con los dos apellidos, para evitar la confusión con su padre, Manuel Gómez-Moreno González, pintor ilustrado, profesor de la Escuela de Bellas Artes de Granada y correspon-

1 Sobre la vida y la significación de Manuel Gómez-Moreno en la historia del arte español, véanse Gómez-Moreno (1995) y Gómez-Moreno Calera (2016).

diente de la Real Academia de la Historia, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y del Instituto Arqueológico Alemán) cumplió 64 años y vería próximo el tiempo de su jubilación. Cabría pensar que antes del retiro quiso dar a la imprenta su manera de entender lo ocurrido en el arte español a lo largo del siglo XI. Con ello completaría su contribución fundamental al medievalismo, *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX a XI*, libro editado quince años atrás, donde la revisión del siglo XI había quedado incompleta, puesto que faltaba explicar qué había sucedido con el románico, que «abre un ciclo histórico nuevo» (p. 6). *El arte románico español* da continuidad a esa exploración trazando una particular manera de entender los principales vectores de la producción artística de la undécima centuria. Un año más tarde dejó la cátedra. Sin embargo, el origen del texto que el propio autor narra en el epílogo es más modesto: lo había pensado como «un simple artículo, destinado a nuestro “Archivo Español [de Arte y Arqueología]”, con el epígrafe *Primicias del arte románico en España* y sin más base que unas cuantas ideas sujetas a revisión». Pero a continuación reconoce: «Verdad es que el tema de los orígenes románicos venía acariciado de mucho tiempo atrás; en lecciones y diálogos comuniqué mis aprensiones a cuantos quisieron oírlos, y corren por ahí sugerencias que en cierto modo las reflejan. (...) Se empezó a elaborar lo dicho como faena para un par de meses y ha durado dos años» (p. 169).

La clave del éxito se encuentra en la ambición intelectual del proyecto y en la adecuada formación para abordarlo de Gómez-Moreno. Pese a lo que podríamos imaginar a partir del título, su objetivo no consistió en hacer relación ordenada de las más importantes creaciones artísticas españolas a lo largo de los siglos XI y XII. Buscó, por el contrario, aplicar el conocido principio aristotélico de que el conocimiento digno de ese nombre ha de ser un conocimiento por las causas, a lo que él estimaba un «problema», es decir, una situación histórica insuficientemente conocida. Lo anuncia en el preámbulo: «El mayor problema de la Edad Media occidental se refiere al impulso ascendente que llegó a decidir su organización definitiva, una vez contenida la ola de barbarie y desvirtuados los conatos de resurgimiento imperialista de tipo clásico: Justiniano, Carlomagno» (p. 5). En el campo artístico, ese impulso cristalizó en el arte románico, en el que España representó, a su juicio, y esta es una tesis fundamental del libro, un papel protagonista por estar «en su momento inicial (...) nuestra zona cristiana mejor dotada que ningún otro país, acaso, para el avance, gracias al desarrollo cultural y relaciones con Oriente, fomentados en Córdoba y propagados al medio mozárabe» (p. 11).

Así que se centró en el siglo XI, para el que propuso una interpretación que decantaba hacia el campo español el debate *Spain or Toulouse*<sup>2</sup>. Su visión de lo sucedido iba «contra el tópico de nuestra adhesión constante a lo francés». Aquello que constituye «el alma de la acción románica» (p. 13) no nacería de una evolución propia en Francia ni en el corazón de Europa. Es, en su modo de ver, «un reflejo de bizantinismo (...) efectivo en los países fronterizos», entre los que destaca España. Ahora bien, a lo largo del libro no se preocupó por explicar ese principio general mediante estudios comparativos con lo sucedido en distintas partes de Europa, sino que se concentró en mostrar hechos y contextos históricos que, en su opinión, constatan y ayudan a entender la primacía cronológica y la personalidad diferenciada del románico ibérico. Una serie de referencias documentales y epigráficas relativas a producciones artísticas españolas de la segunda mitad del siglo XI, varias ya mencionadas por A. Kingsley Porter, cimentaban su defensa de la anterioridad de la práctica del abovedamiento en grandes edificios, así como de la escultura románica española respecto de la denominada escuela tolosana.

No tuvo interés en poner por escrito lo que pensaba de la inmensidad multiforme del románico del siglo XII. Lo que le atraía era explorar el periodo rotuliano, en el que el arte español habría abierto caminos luego transitados por el resto de Europa hacia la modernidad. Es admisible suponer que en sus clases habría examinado con detalle y expuesto ordenadamente la continuidad y la difusión del románico en la duodécima centuria. Emilio Camps Cazorla reconoció en el preámbulo de su libro *El arte románico en España* (primera edición, 1935), donde presenta este período artístico al completo, que todo su contenido procedía de las clases de su maestro y que nada de lo que iba a decir era nuevo: «Es luz de otro cerebro más poderoso. Pero yo cogí en mis manos una lucecita de aquella hoguera y llevándola con cariño filial la quise transmitir a las manos del lector» (Camps Cazorla 1945:8)<sup>3</sup>. De quién era ese cerebro, de quién procedía esa luz, lo aclara en la dedicatoria («A don Manuel Gómez Moreno, cuyas enseñanzas han dado vida a este libro») y en la cita de Saavedra Fajardo que la acompaña: «bien así como no se disminuye la luz de la hacha, que se comunica a otras y las enciende». La estructura con que Camps Cazorla abordó el románico del siglo XII procedía de las lecciones del granadino.

La aproximación de Gómez-Moreno al arte románico peninsular difirió de la practicada por otros previamente. Mediante el análisis de las creaciones artísticas y apoyándose en las referencias documentales alcanzó una explicación

2 El debate a nivel internacional lo había provocado A. Kingsley Porter a raíz de dos artículos de 1924 en los que defendía la anterioridad de la escultura románica española respecto de la francesa (Porter 1924a y 1924b). En 1928 reforzó sus argumentos con *la inscripción de Iguácel y otras obras*. Gómez-Moreno cita en nota el de 1928 (de él tomó las inscripciones de Iguácel y Loarre: p. 7, nota 2, y 8) y el segundo de 1924.

3 Cuenta su hija María Elena que, aparte del libro dedicado a las iglesias mozárabes de 1919, lo que ella más valoraba de su padre eran las lecciones que había impartido (sobre su labor docente: Gómez-Moreno 1995:287-291).

fundamentada en el esclarecimiento de interacciones histórico-artísticas, unas escalonadas en el tiempo, ligadas por el principio de causalidad, otras más o menos simultáneas, deducibles de semejanzas razonables. En vez de recorrer los caminos trillados del planteamiento territorial, que había constituido la médula de la conocida obra de Vicente Lampérez y Romea publicada inicialmente en 1908 (Lampérez 1930), acometió una reposada y laboriosa reflexión con mayor agudeza que quienes le habían precedido. Su perspectiva, enfocada hacia fenómenos históricos propios de la *longue durée*, le desveló lo que a su juicio había sucedido en el siglo XI, cuando la producción artística peninsular acusó el contacto con lo ultrapirenaico a una escala radicalmente distinta de lo acontecido en los cinco siglos previos.

Para dar respuesta a los interrogantes puso en práctica un método de investigación cuya eficacia tenía perfectamente contrastada, puesto que quince años atrás había dado como fruto otro de los monumentos historiográficos del arte medieval español, la citada *Iglesias mozárabes*. Los rudimentos de su manera de trabajar habían quedado bosquejados desde la *Guía de Granada*, publicada por su padre en 1892, en la que el joven Manuel Gómez-Moreno Martínez había colaborado (Gómez Moreno 1892). La guía supuso un considerable avance con respecto a lo hasta entonces escrito sobre el patrimonio de la ciudad, gracias a la conjunción en los mismos investigadores del trabajo de campo y de archivo, de manera mucho más sistemática y exhaustiva de lo que por entonces era usual. Recordemos que durante la segunda mitad del siglo XIX había tenido éxito la, por otra parte, meritoria colección *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*, en que el conocimiento y divulgación del patrimonio se acometió por regiones y provincias, mediante el encadenamiento de descripciones de obras en función de un itinerario y contextualizadas a partir de noticias ya publicadas.

En 1900 Gómez-Moreno Martínez fue contratado para iniciar el *Catálogo Monumental de España*, organizado por provincias. Ocho años dedicó a esta tarea, recorriendo Ávila, Salamanca, Zamora y León. En este tiempo puso a punto su método de trabajo de campo todavía con mayor sistematismo y exhaustividad: preparaba los itinerarios, en cada lugar tomaba fotografías, medía, dibujaba, preguntaba, exploraba, acudía a los archivos y revisaba las fuentes de información a su alcance (Gómez-Moreno 1995; Lorenzo Arribas y Pérez Martín 2017). Todo hecho por la misma persona, lo que favorecía la integración de la información en la redacción final. Como era de esperar, su minuciosa labor le llevó a descubrir obras ignoradas, con la consecuencia de que, debido al retraso en la publicación de los catálogos (León, 1925-1926; Zamora, 1927; Salamanca, 1967; y Ávila, 1983), durante décadas tuvo conocimiento de producciones artísticas que para la casi totalidad de la comunidad académica permanecían ignotas. Este modo de trabajar le hizo ganar prestigio, fiabilidad y autoridad.

Por su cualificación le ofrecieron dirigir, a partir de 1910, cuando acababa de entrar en la cuarentena, la Sección de Arqueología del recién creado Centro de Estudios Históricos, donde compartió tareas docentes con Elías Tormo (Sección de Arte) y Ramón Menéndez Pidal (Sección de Filología y director del CEH), ambos de su misma generación (se llevaban un año de diferencia). La actividad académica del CEH se caracterizaba por la impartición de seminarios a un reducido número de estudiantes. La supervisión permanente y la enseñanza aplicada fueron conformando equipos de colaboradores bien preparados, entre los que destacó uno de sus primeros alumnos, el arquitecto Leopoldo Torres Balbás, educado en la Institución Libre de Enseñanza. En 1912 Gómez-Moreno fue nombrado catedrático de Arqueología Árábica en la Universidad Central de Madrid.

Estos antecedentes ayudan a entender el éxito del método que aplicó al estudio del románico español, sobreponiéndose a la considerable dificultad de abarcar las creaciones de un territorio tan extenso. Son conocidas sus sucesivas visitas a edificios como San Isidoro de León. Defensor del excursionismo, estuvo personalmente en Frómista, San Juan de la Peña, Santa Cruz de la Serós, Jaca y Santiago de Compostela, por citar algunas de las iglesias incluidas en el libro, pero no siempre pudo hacer el trabajo de campo con la misma dedicación (no consta que hubiese recorrido determinados valles pirenaicos). Así que parte de la información la tomó de publicaciones o le fue suministrada por discípulos y colaboradores perfectamente preparados. La idoneidad de esta «labor colectiva» había sido ya puesta en valor en *Iglesias mozárabes* (Gómez-Moreno 1919: XXII): «Formulado ya el tema como labor colectiva en el Centro de estudios históricos» se emprendieron varias excursiones con equipos que recorrieron Castilla, León, Galicia, Asturias, Alto Aragón, Andalucía y Cataluña. Cuando fue necesario, otros estudiosos ofrecieron fotografías, croquis y notas. De este modo avanzó la tarea, «supliéndose con los muy escasos e improvisados recursos del autor algo de lo que en un principio y con esfuerzo colectivo de competentes pudo realizar el Centro, a saber: un estudio integral de nuestra sociedad en el período prerrománico». Deslindar qué había aportado cada uno era casi imposible:

Respecto de colaboraciones internas en este libro, un factor hay difícilmente valorable aun para nosotros mismos debido a la comunicación y cambio de ideas continuo, al observar los edificios, entre quienes formábamos cada excursión, y asimismo en la tarea de obtener croquis, mediciones, dibujos, etc. (Gómez-Moreno 1919:XXIII).

El libro sobre el románico no contiene una relación escrita tan completa de las tareas acometidas, pero queda muestra de este modo de actuar, por ejemplo, en el capítulo donde estudia la seo de Jaca. El autor estuvo en la catedral y revisó su archivo. La redacción del texto coincidió con la intervención en el edificio di-



rigida por uno de sus discípulos, el arquitecto Francisco Íñiguez Almech (Íñiguez 1935). Por su propia cuenta o a solicitud de Gómez-Moreno, Íñiguez repasó los muros internos a la búsqueda de evidencias relativas al proceso constructivo, con resultados negativos: «Al realizarse ahora obras de limpieza en la Seo (de Jaca), descubriendo sus paramentos interiores, nada se ha visto aún que ayude a comprobar estas hipótesis» (p. 71). Íñiguez también suministró la planta de la iglesia (pp. 68-69), incluyendo la restitución de cómo podría haber sido la capilla mayor original, sustituida en el siglo XVIII por la que todavía existe. Esta planta ha sido reproducida por la mayor parte de los estudiosos hasta comienzos del siglo XXI, cuando el descubrimiento del dibujo de un plano del siglo XVIII, previo a la ampliación del presbiterio, vino a demostrar que lo imaginado por Íñiguez no se correspondía con la realidad<sup>4</sup>. Lo que Íñiguez hizo para Gómez-Moreno con respecto al arte altoaragonés lo hizo para Cataluña Félix Hernández.

Con relación a las fuentes escritas, debido a su formación como epigrafista, Gómez-Moreno recurrió con frecuencia al testimonio de las inscripciones, cuya fiabilidad a veces comenta. Lo mismo hace en alguna ocasión con las crónicas. En cuanto a labor de archivo, *El arte románico español* no se caracteriza por presentar documentación inédita, ni por poner en tela de juicio la ya publicada en que fundamentó sus propuestas, pero sí por estar al día y sacar provecho de la aparecida en los años inmediatamente anteriores a 1934 (por ejemplo, Lacarra 1931<sup>5</sup>). Justamente el no haber puesto en duda el alcance y la veracidad de documentos que venían siendo empleados secularmente para fechar importantes edificaciones constituye uno de los puntos débiles del libro. Y eso que, por ejemplo, por el modo como se expresa, parece que tomó la precaución de leer directamente el diploma original que aporta más información sobre la materialidad de la catedral de Jaca<sup>6</sup>. El descubrimiento por Antonio Ubieto Arteta (Ubieto Arteta 1961-1962 y 1964) de la falsedad de los diplomas a partir de los cuales se venía atribuyendo desde época medieval la edificación de la catedral aragonesa al impulso del rey Ramiro I (1035-1064), quebró la confianza que los historiadores del arte españoles habían otorgado a la teoría interpretativa de Gómez-Moreno y dio nuevos argumentos a los defensores de la datación tardía del románico español con respecto al francés.

La exhaustiva labor de recopilación de datos, notas, fotografías y fuentes era el prolegómeno necesario para la reflexión. El propio autor resume así esta fase crucial:

4 El ábside románico era menos profundo (el anteábside de la capilla mayor tenía la misma profundidad que los laterales, en vez de estar en proporción con la mayor anchura del tramo) lo que tiene consecuencias a la hora de ubicar la catedral en el desarrollo del románico español (Martínez de Aguirre 2011:215).

5 La noticia ya había sido publicada por el sacerdote Onofre Larumbe (Larumbe 1928:96-98), pero por haberlo hecho en un medio local no tuvo eco entre la comunidad científica.

6 En la nota dice: «Copiado sobre el original, dice así el texto» y a continuación transcribe la parte más interesante. Finalmente precisa: «Archivo de la seo de Jaca» (p. 66, nota 1).

Como siempre, el método ha sido enfilear cronológicamente notas, gráficos y fotografías, darles vueltas y más vueltas hasta aprendérselos de memoria; estrujarlo todo para sacarle jugo, y eso es lo presentado arriba, no pocas veces contrariando soluciones provisionales. El acopio de material ha sido grande, y nuevo mucho de ello, en lo que han participado amigos y discípulos (p. 169).

Este párrafo explica cómo usaba la información, en buena parte novedosa, consistente en observaciones y elementos, de muchos de los cuales no había referencia en la bibliografía previa. Los reportajes fotográficos completísimos fueron la envidia de otros investigadores, que agradecieron la publicación de las imágenes (Gaillard 1935:274). La intensa labor de gabinete era fundamental. Sometía todo a examen minucioso y reiterado hasta la saciedad, poniendo las hipótesis iniciales en tela de juicio hasta alcanzar el convencimiento acerca de cómo habían sucedido los acontecimientos. La clave de un razonamiento lo mismo podía estar en las trazas generales de un gran edificio que en un elemento constructivo, o en un detalle secundario, como la ornamentación de cimacios que a otros había pasado desapercibida. Resultado de este *close reading avant la lettre* fueron, por ejemplo, sus consideraciones sobre marcas de cantero comunes en San Isidoro de León y Santiago de Compostela, mientras que entre Arlanza y Silos encontró *la conexión* en las molduras decorativas. Nadie había sacado tanto partido del método comparativo en su aplicación al románico hispano. Fue su intención superar los parecidos oportunistas, fruto de impresiones superficiales, que habían abundado en artículos previos de otros autores. Lo logró de manera plausible en cuanto a las comparaciones entre obras hispanas, pero no con el mismo rigor cuando traía a colación obras de otros países, de las que no estaba tan bien informado (como puso de manifiesto Gaillard 1935).

Entendía la reflexión como un dejar hablar a las obras que conducía a conclusiones inevitables, ni inducidas ni forzadas. Ni en *Iglesias mozárabes* ni en *El arte románico español* pretendió redondear las síntesis, que, de estar equivocadas, podrían haber hecho dudar de los datos aportados. De la recopilación y el análisis de materiales, presentados «uno a uno con su verdad propia», se genera «el concierto de ideas con la explicación de problemas difíciles y enredosos»

do saliendo bajo la mera presión de los testimonios acumulados. Por lo tanto, parece legítimo asignar un cierto valor a este proceso de investigación histórica, vislumbrado a compás de los problemas de arte, que con su objetividad permanente y segura son buena guía para orientarnos (Gómez-Moreno 1919:X).

Expuso razonamientos y conclusiones mediante el encadenamiento de descripciones pormenorizadas de las obras de carácter inferencial. Cada detalle observado le llevaba a una deducción. Ni prodigó descripciones vacías, ni dio puntada sin hilo. Veamos, como muestra, su comentario del pórtico de San Isidoro de León «que llaman ahora Panteón»:

En todo revélase una ciencia constructiva y resolución admirables. El hecho de emplear piedra toba en las bóvedas, la más ligera y adherente de todas, quizá pruebe que su artífice conocía lo de Asturias, donde ella se empleaba de antiguo, así como el tipo de aristas capialzado acredita bizantinismo, quizá indirecto, pues bóvedas así venían erigiéndose en Lombardía de antiguo, desde donde se importaron a Normandía y al Pirineo, como ya sabemos. También viene de lo bizantino la libertad para peraltar y rebajar los arcos, corriente lo primero en nuestros edificios asturianos del siglo IX; mas de arcos escarzanos hay pocos ejemplos, La estructura de los pilares y el doblar los arcos, así como las puertas con sus columnas, bocelón y tímpano y los estribos de la torre, es en Normandía donde caracterizan igualmente los edificios coetáneos. Aun mayor novedad representa la disposición del pórtico mismo. Los que sirvieron antes de cementerios reales en Asturias –Pravia, Oviedo– eran muy sencillos. Sin ese destino, destácase allí el colateral de Valdediós, como precedente único del leonés, en cierto modo, y alejando el tipo claustral posterior, con techo y columnatas, simplemente. Fuera de España se le acercan la puerta Dorada en Jerusalén, la torre de S. Hilario en Poitiers y los pórticos de Lesterps, Tournus y S. Benito sobre el Loira; en especial este último, que, sin embargo, no vale como precedente, por ser obra indudable del siglo XII, lo mismo que el de Ebreuil. De arte lombardo nada recordamos equiparable; tampoco en Normandía (pp. 60-62).

Materiales, elementos constructivos, decoración, de cada dato extrajo consecuencias, que encadenó hasta bosquejar un panorama evolutivo a nivel peninsular. La mayor parte de sus deducciones no fueron copiadas de autores previos, sino resultado de ese «darle vueltas y más vueltas hasta aprenderlos de memoria». En su independencia de criterio, otorgaba más valor a la evolución formal que al dato cronológico. Cuando un dato no le cuadraba con el papel que a su juicio corresponde a una obra en el devenir de la historia del arte, le retiraba su confianza (por ejemplo, la noticia de la consagración de San Pedro de Roda en 1022, que es solo una muestra de su generalizado recelo por el valor de las fechas de consagración «a ciegas», lo que le lleva a un sistemático retraso de las dataciones del románico catalán: p. 42).

*El arte románico en España* no es un libro en que el autor presuma de erudición, si bien dispuso de notas precisas para apoyar todo aquello que estimó necesario. Gaillard criticaría su falta de precisión y su desconocimiento de bibliografía actualizada sobre el arte de fuera de la península (Gaillard 1935). El libro remite a poco más de sesenta publicaciones españolas, siendo la más citada, en unas diez ocasiones, su propio *Catálogo Monumental de León*, donde había dado a conocer piezas importantísimas (Gómez-Moreno 1925-1926). Le sigue sus *Iglesias mozárabes*, con ocho citas, y varios tomos de la *España sagrada. Theatro geographico-historico de la iglesia de España* del Padre Enrique Flórez y de Manuel Risco, con siete. De Vicente Lampérez, la *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media* cuenta con cinco, las mismas que la monumental *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela* de Antonio López Ferreiro (1890-1911), lo que resulta comprensible por la importancia que la catedral gallega tiene para el románico español. Entre las publicaciones extranjeras, la más citada es el catálogo de Adolf Goldschmidt sobre marfiles románicos medievales (1926), al que vuelve una y otra vez en el primer capítulo, al igual que a la monografía de Wilhelm Neuss sobre la ilustración de las biblias catalanas (1922) cuando escribe sobre miniaturas. Como cabría esperar, remite en varias ocasiones a A. Kingsley Porter, defensor a nivel internacional de la cronología temprana del arte románico español; pero no lo hace por el artículo que inició el famoso debate *Spain or Toulouse*, sino por los dedicados a Iguácel y al sarcófago de doña Sancha, de los que copia textos epigráficos y, también, por los dos volúmenes de gran formato sobre escultura románica española, con magníficas láminas (Porter 1928)<sup>7</sup>. Lo más normal es que cada libro aparezca en una o dos notas. En muchas ocasiones la referencia no conduce al texto, sino a la ilustración fotográfica que le sirve como término de comparación utilizado para establecer relaciones entre obras. La falta de bibliografía se hace especialmente significativa cuando emplea categorías artísticas que ni concreta ni define, por ejemplo, «lo oriental» o «lo bizantino». Apenas hay otras referencias al arte bizantino que las contenidas en una obra enciclopédica, la magnífica *Propyläen Kunstgeschichte*. Esta circunstancia provocó críticas al otro lado de los Pirineos: Georges Gaillard estimó que las afirmaciones de Gómez-Moreno estaban condicionadas por cierto desconocimiento de los estudios más recientes sobre el arte francés del siglo XI (Gaillard 1937:275-276)<sup>8</sup>.

En cuanto a la redacción, rechazó la práctica común en la época de dejarse llevar por escarceos literarios, largas descripciones o acopio de citas. A su juicio, el disfrute de las obras no requería la intermediación letrada, sino que podía alcanzarse directamente a través de las imágenes, que incluye con abundancia en su libro. Es

7 Véase nota 3.

8 Gómez-Moreno había afirmado que los estudiosos franceses habían dedicado muy poca atención a su siglo XI, lo que Gaillard niega invocando que lo que pasaba era que Gómez-Moreno no estaba al día (Gaillard 1935).

consciente de que eso convertía su obra no en un pasatiempo para aficionados, sino en un producto comprometido con el rigor y enfocado al fin que se había planteado:

Además, deseo sustraerme a lo que en mis tiempos se derrochaba: la literatura erudita. Para divertirse leyendo, no son lo más a propósito estas disquisiciones. Con el avance de la reproducción fotográfica, lo pertinente es prodigarla y hacer partícipes a todos de la emoción estética y de los valores informativos que la realidad artística provoca. (...) Mi literatura son simples diagramas que guíen la observación directa, en condiciones de provocar ideas ajustadas a la realidad, sin pervertirla con alucinaciones, vicio de la crítica servida por quienes, a fuerza de discurrir, pretenden entender de arte sin sentirlo (p. 170).

Huyendo del modo decimonónico de contar la historia del arte, optó por ser conciso y enjundioso (su hija María Elena lo achacaba a la inacabable tarea de revisar una y otra vez sus manuscritos). Pero no se sustrajo totalmente a la escritura del tiempo en que se había formado, por lo que al lector actual su redacción, con frecuente recurso al hipérbaton y con vocabulario no pocas veces de otro tiempo, se le puede antojar complicada. Ahora bien, la relectura atenta hace siempre comprensible lo que quiere transmitir (no sucede lo mismo con algunos de sus discípulos, como el arquitecto Francisco Íñiguez, cuyas habituales transposiciones llegan a oscurecer el mensaje). Por otra parte, es innegable la capacidad que tuvo de acuñar términos y adjetivaciones, tan brillantes como sugerentes, que alcanzaron gran éxito entre los estudiosos del románico y siguen en uso (recordemos, entre otros, los «pitones» y «muñones» que descubre en ciertos capiteles).

Entre los logros del libro, el primero es su propia estructura, que refleja a la perfección la interpretación que el autor quiso transmitir. Como los capítulos no están numerados y los saltos de página no siempre obedecen a los mismos principios, es el tamaño de letra de los títulos el que proporciona pista segura para seguir su ordenación y contenido<sup>9</sup>.

En el preámbulo titulado «Orientaciones» propone ideas que guían una aproximación al contexto histórico: los antecedentes del arte asturiano, la reacción en lo político, lo militar y lo cultural a partir del año mil, la importancia de Sancho el Mayor y sus descendientes, el papel de las damas de la familia regia, la organización de la sociedad, la participación de la península en el concierto europeo, etc., así como las intenciones que le guiaban al escribir el libro.

El primer capítulo propiamente dicho se ocupa de las «Artes menores», contraviniendo lo que solía ser usual en la época. Quizá tenga que ver con ello la relevancia de las piezas españolas y el hecho de que a partir de la década de

<sup>9</sup> Las letras de dos milímetros encabezan epígrafes y las de tres, capítulos.

1910 el autor se moviera en el círculo de Guillermo de Osma, el fundador del Instituto de Valencia de Don Juan, que Gómez-Moreno dirigiría desde 1925. El capítulo está organizado en tres epígrafes: «Miniatura», «Marfiles» y «Metales». Es significativo el número de líneas que concede a cada pieza: entre quince y veinte para cada uno de los quince códices comentados, dedicando la mayor extensión al *Libro de los testamentos de Oviedo*; entre siete y treinta y tres para cada una de las seis creaciones eborarias, siendo estelar el crucifijo de Fernando y Sancha; y entre seis y sesenta y cinco líneas para las siete piezas de orfebrería, reservando el mayor espacio al Arca Santa de Oviedo.

Siguen a continuación los capítulos centrados en las «Artes monumentales». En el primero, el título, «Lo advenedizo», está acompañado de un subtítulo: «En torno del Pirineo», que le da pie a incluir entre lo español las iglesias del Rosellón («la Cataluña hoy francesa», p. 14), licencia que, sin mayor explicación, ha formado parte de la tradición de los libros sobre románico en España. El capítulo da cuenta de las iglesias catalanas de la primera mitad del siglo XI y su continuidad: Ripoll, Arlés del Tech, San Andrés de Sureda, San Martín del Canigó, San Miguel de Cuxá y varias más de menor importancia. De manera un tanto drástica, pone en duda las dataciones más tempranas y retrasa incomprensiblemente varios edificios fundamentales. Es de señalar que una obra que hoy todos los estudiosos consideran crucial para ese período, San Vicente de Cardona, la ventila en pocas líneas porque la considera tardía.

El tercer capítulo, bastante breve, tiene por título «Preludios castizos» y por subtítulo «La catedral de Palencia». De apenas cinco páginas, resulta imprescindible para su relato del románico español, porque le permite establecer una muy significativa relación directa con los antecedentes monumentales peninsulares: «la analogía mayor [de la antecripta de San Antolín en la catedral de Palencia] se da con la cripta de Sta. María de Naranco, obra de Ramiro I, a la mitad del siglo IX, donde se repite una bóveda de cañón arrancando cerca del suelo (...) copia de la cripta de la Cámara santa de Oviedo». Esta observación le da pie a un comentario de carácter general que marca todo el libro: a diferencia de Francia, Italia y Alemania, que sobre el tipo basilical edificaban techumbres de madera,

España prodigó los abovedamientos articulados, con cañones y buen aparejo de sillería, a lo largo de los siglos IX y X; y, si buscamos una razón más que justifique esta diferencia, bastará recordar el estrago que las campañas de Almanzor llevaron sobre todo el país reconquistado español, a fines del siglo X, con el incendio sistemático de sus iglesias, para ver en este impulso de los abovedamientos un recurso necesario contra tales daños para lo futuro. (...) Como también las incursiones normandas, temidas en Asturias durante el siglo IX, justifican allí las soluciones admirables del estilo ramirenses. (...) Y esta arquitectura

asturiana (...) es lo protorrománico mejor documentado y perfecto que puede reconocerse en Occidente (pp. 55-56).

Lo que viene a continuación no es sino el desarrollo de este principio: la arquitectura románica española, que contaba con esta primicia palentina ya en tiempos de Sancho III el Mayor, enlaza un proceso de innovación arquitectónica que culmina en edificios encargados por los hijos de este soberano: Fernando I de León y Ramiro I de Aragón, de quienes había hablado en «Observaciones».

De ellos trata el cuarto capítulo, «Nuestros primitivos», subdividido en dos epígrafes: «San Isidoro de León» y «La seo de Jaca»<sup>10</sup>. Es de notar que al calificarlos de primitivos traza una sutil relación con los artistas iniciadores de otra modernidad más tardía y más reconocida, la renacentista (no debemos olvidar lo comentado acerca de su visión del románico como inicio de lo moderno). El panteón de León «abre rumbo a los decoradores que intervinieron en la reconstrucción posterior de esta iglesia, y aun quizá al maestro de Jaca». Y la catedral de Jaca (1054-1063) es un edificio «perfectamente románico», distinto de precedentes catalanes y aragoneses, y llamado a tener numerosas secuelas: «Se llevó tras de sí el impulso artístico de las regiones occidentales españolas cuyo romanicismo procede, en cuanto a bases constructivas y decoración, de Jaca». Lo que más destaca son los logros estructurales y ornamentales: «Aún fuera de aquí no se sabe de otro edificio coetáneo que pueda competir con éste en avances arquitectónicos y, sobre todo, escultóricos». Por tanto, es normal que le dedique mayor extensión –en total once páginas– que a cualquiera de las obras analizadas con anterioridad. El encadenamiento con los antecedentes hispanos abarca lo mozárabe. El antepasado de la cúpula sobre el crucero de Jaca lo encuentra en San Millán de la Cogolla. Habla a continuación de la irradiación jaquesa reconocible a partir de las molduras que describe como «guarniciones» de puertas y ventanas formadas por «trocitos cilíndricos en filas contrapuestas, que llamamos tacos –en francés *billetes*–». Serán otros quienes lo denominen ajedrezado y lo califiquen de jaqués.

A lo largo del quinto capítulo expone «La expansión jaquesa», donde reconoce las novedades de la seo altoaragonesa en cinco edificios: tres aragoneses y dos castellanos. A cada uno le dedica dos páginas, excepto a Frómista, que merece seis. Santa María de Iguácel (Huesca) le resulta «similar (...) toda más pobre y sencilla (...) remedo uniforme de Jaca todo ello, donde Galindo Garcés se revela como discípulo sin arranques ni iniciativas». De San Pedro de Loarre (Huesca) le atrae el complemento decorativo «en parte derivado muy directamente de Jaca, en parte acusando la mano de seguidores algo independientes, con la particularidad

<sup>10</sup> Podría provocar cierta confusión en el lector el salto de página entre San Isidoro y la catedral jaquesa, pero el tamaño de la tipografía confirma que forman parte del mismo capítulo, en el que explica cómo estos primitivos son creaciones españolas verdaderamente novedosas.

de acercarse a veces su estilo al del gran decorador de S. Sermin de Toulouse». Ve Santa Cruz de la Serós (Huesca) de «estilo jaqués degenerado (...) en manos de discípulos torpes y a servicio de la clase popular poco exigente y nada sensible a la belleza plástica. (...) Agregando una rudeza desconcertante a la oscuridad de asuntos característica de lo jaqués». San Salvador de Nogal (Palencia) ofrece a la vista capiteles con elementos «ya vistos en Jaca», Iguácel y Loarre. Y, finalmente, San Martín de Frómista, culmina la cadena en cuanto a calidad arquitectónica, pues lo califica de «modelo de organización románica (...) conforme al estilo de la catedral de Jaca». A la vista están sus columnas pareadas «como en Jaca (...) La cúpula, como en Jaca...» y los contrafuertes que representan «una mejora de lo jaqués». En su valoración no cesa de repetir expresiones del tipo: «según le vimos en Jaca», «contra el uso jaqués», «según está en Jaca» y, para los capiteles historiados, «representaciones tan oscuras como las jaquesas». Los vínculos entre los edificios altoaragoneses y meseteños le llevan a plantear la presencia del propio maestro de Jaca en Frómista.

Viene a continuación el capítulo sexto, «Paréntesis castellano», con cuatro epígrafes: San Pelayo de Perazancas, la catedral de Burgos y San Isidro de Dueñas, San Pedro de Arlanza y Santo Domingo de Silos. Estas iglesias cuentan con inscripciones u otro tipo de referencias escritas que los datan en el último tercio del siglo XI y combinan elementos que miran al pasado hispano con otros cuyas relaciones podrían ser muy lejanas (de Perazancas con Lombardía, de Arlanza con Módena y Bizancio). No forman grupo homogéneo, pero los motivos decorativos de unos y otros acreditan conexiones parciales entre ellos: los capiteles encontrados en la catedral de Burgos guardan semejanzas con otros de Dueñas y Arlanza, y la decoración de las cornisas de Arlanza es «asimilable» a otras de Silos.

El capítulo séptimo, «El triunfo románico», abarca dos obras de enorme importancia: «La nueva iglesia de San Isidoro en León» y Santiago de Compostela. Las diez páginas focalizadas en San Isidoro, cuyo impulso atribuye a la infanta Urraca a partir de su epitafio, le permiten detenerse en el cambio de planes evidente en el edificio y en la participación de dos o tres artífices en la ejecución del complemento ornamental. Entre ellos reconoce al «maestro de las Platerías», un artista que habría trabajado en León tanto en la portada del Perdón, como en capiteles del interior que se relacionan con Jaca. Lo define como «creador de tipos iconográficos y de temas decorativos trascendentales para lo sucesivo», que progresa «sobre modelos de Jaca» con «muchachos desnudos que pugnan por librarse de sus ataduras». La continuidad de lo castizo se manifiesta en la penetración del mudejarismo, «acorde con lo ya observado en Jaca y Silos y que veremos repetirse», que encuentra en los arcos lobulados.

Llega, por fin, al «más excelso monumento de la arquitectura románica en España», la catedral de Santiago, que es, al mismo tiempo, el edificio «que



más problemas suscita y contra el que se alzan los celos nacionalistas, en forcejeo poco documentado y serio». Insiste en su españolidad: «No pierde su singularidad al conformarse, en el grado que iremos viendo, con el cuadro de características españolas», aunque hubiera sido proyectado por «extranjeros». Le consagra veintiuna páginas. Defiende su primacía cronológica con relación a las restantes iglesias del llamado grupo o escuela de peregrinación (Santa Fe de Conques, San Saturnino de Toulouse, San Marcial de Limoges y San Martín de Tours). Afirma, concretamente, que la construcción de Toulouse avanza en paralelo, pero en muchos aspectos Santiago se anticipa y es más perfecta. Iniciada en 1075, para 1100 estaban «los arcos de Platerías en condiciones de servir de modelo en Corullón» y en 1105 estaría en uso la girola, «también la (capilla) mayor» y «poco menos que terminado el crucero». Con respecto a los artistas, la fábrica la habría iniciado Bernardo el Viejo, padre quizá de Esteban, padre tal vez de Bernardo el Joven, con lo que intercala entre los dos Bernandos citados en las fuentes compostelanas a Esteban, mencionado en documentos navarros. El encadenamiento de obras hispanas alcanza a Santiago: en su parte más antigua, «su ligazón con lo románico español va especialmente hacia la escuela de Jaca», mientras los arcos lobulados salen notoriamente de lo califal cordobés. Más notas de arabismo suministran los capiteles del arco toral de la capilla de San Salvador. Para exaltar su importancia en el panorama internacional defiende que, en su segunda etapa, «el avance logrado aquí sólo es comparable, en originalidad, con el de Santa Sofía de Constantinopla; y, contrapuesto a ella, Santiago significa lo que el Occidente traía de ideales estéticos propios en su reconstitución definitiva». En su percepción, Santiago representa la culminación del renacer de Occidente.

Como había hecho con Jaca, traza a continuación un panorama de los edificios cuyas conexiones con Santiago le resultan evidentes: San Esteban de Corullón (León), que aporta un hito cronológico, la catedral de Pamplona y San Saturnino de Tolosa, iglesia a la que concede cuatro páginas para dejar sentado que en la Puerta Miégeville intervino «el Maestro de las Platerías, seguramente al fin de su carrera artística», con lo que cree zanjar la polémica acerca de la precedencia de una u otra. De ahí provendría el posible origen común de lo español y lo tolosano en Aquitania. En esta inversión cronológica fundamenta su explicación de las semejanzas entre el románico del norte de la península y el del sur de Francia (los historiadores franceses venían afirmando que lo sucedido era justo lo contrario: de Toulouse las novedades artísticas habrían irradiado al otro lado de los Pirineos).

En el capítulo octavo, «La decadencia», hace desfilar una serie de obras menores de la primera mitad del siglo XII por las que no muestra gran aprecio: «Con lo ya visto (...) puede echarse raya, dando por terminada la aportación sustantiva nuestra, dentro de la evolución europea». Se trata de una fase «de

aprendizajes, de vulgarización solamente, sin inquietudes». Habla de Leire, San Frutos de Duratón y Sepúlveda, la Torre Vieja de la catedral de Oviedo, Sahagún y San Pedro de Dueñas, Santa María del Mercado de León, Santa Marta de Tera, Santo Tomé y Santa María la Nueva en Zamora.

En el último capítulo, titulado «De postre», ofrece al lector reflexiones finales que dejan la puerta abierta a futuros trabajos: «Esto no es una historia, como tampoco se reduce a monografías sueltas; es iniciación de un problema, tan grande que absorbe las esencias artísticas cuya evolución encauzó lo moderno».

Ya he comentado que un recurso fundamental para su discurso fueron las imágenes. Utilizó las fotografías todavía con mayor profusión que en *Iglesias mozárabes*, donde ocupaban 151 láminas. En *El arte románico español* son 216. Este amplio repertorio se convirtió en fuente a la que recurrieron generaciones de estudiosos. Por ejemplo, la famosa contribución de Serafín Moralejo al Congreso Internacional de Historia del Arte de Granada (1973), titulada «Sobre la formación del estilo escultórico en Frómista y Jaca», solventa la dificultad que para la contundencia de su argumentación suponía el limitado número de imágenes permitido en las actas (solamente tres: su propio dibujo con el desarrollo del capitel de San Martín de Frómista, la fotografía de dicho capitel anterior a su mutilación y la fotografía frontal del sarcófago de Husillos) remitiendo a las láminas de *El arte románico español* (Moralejo 1976). También fueron importantes los planos. Su hija María Elena recordaba que su padre acudía a los edificios con los planos existentes y allí los analizaba y comprobaba, y cuando hacía falta, los corregía en lo que estimaba necesario<sup>11</sup>. Incluyó plantas de Josep Puig i Cadafalch, Félix Hernández, Francisco Íñiguez, F. Solana, Leopoldo Torres Balbás, Rodrigo Amador de los Ríos, Walter Muir Whitehill, José María Muguruza y Alejandro Ferrant, en su mayoría arquitectos o arqueólogos<sup>12</sup>. El propio autor delineó los de la antecripta de San Antolín de Palencia, Santa María del Naranco, pórtico y restos de la iglesia previa de San Isidoro de León, «iglesia nueva» de San Isidoro de León, San Pedro de Arlanza (en colaboración con su discípulo Leopoldo Torres Balbás), cabecera de Santiago de Compostela, San Esteban de Corullón y San Pedro de las Dueñas<sup>13</sup>. En cuanto a dibujos, resulta muy ilustrativa de su modo de aproximarse a las obras la serie titulada «Repertorio de temas ornamentales»

11 Documental biográfico de RTVE dedicado a Manuel Gómez-Moreno en 1973: <https://www.rtve.es/play/videos/biografia/manuel-gomez-moreno-30-10-1973/6066065/> (minuto 8).

12 Josep Puig i Cadafalch: naves de Santa María de Ripoll (p. 37), Santa Cecilia de Elins (p. 47), Santa María de Arlés, San Martín del Canigó y cripta de San Miguel de Cuxá (redibujados a partir de los de Puig i Cadafalch, pp. 39, 43, 44); Félix Hernández: San Andrés de Sureda (p. 41) y Santa Eulalia de Follá (p. 45); Francisco Íñiguez: San Pedro de Lárrede (p. 51), catedral de Jaca (pp. 68 y 69), Santa María de Iguácel (p. 77) e iglesia de Loarre (p. 79); F. Solana: San Salvador de Nogal de las Huertas (p. 83), San Martín de Frómista (p. 85) y San Andrés de Ávila (p. 165); Leopoldo Torres Balbás: parte primitiva de San Isidoro de Dueñas (p. 92); Walter Muir Whitehill: restitución de Santiago de Compostela (p. 114); Rodrigo Amador de los Ríos: Leire (p. 151); José María Muguruza: San Salvador de Sepúlveda (p. 153); y Alejandro Ferrant: capilla de San Mancio de Sahagún (p. 158).

13 Gómez-Moreno 1934:54, 55, 61, 95, 103, 118, 133 y 159.

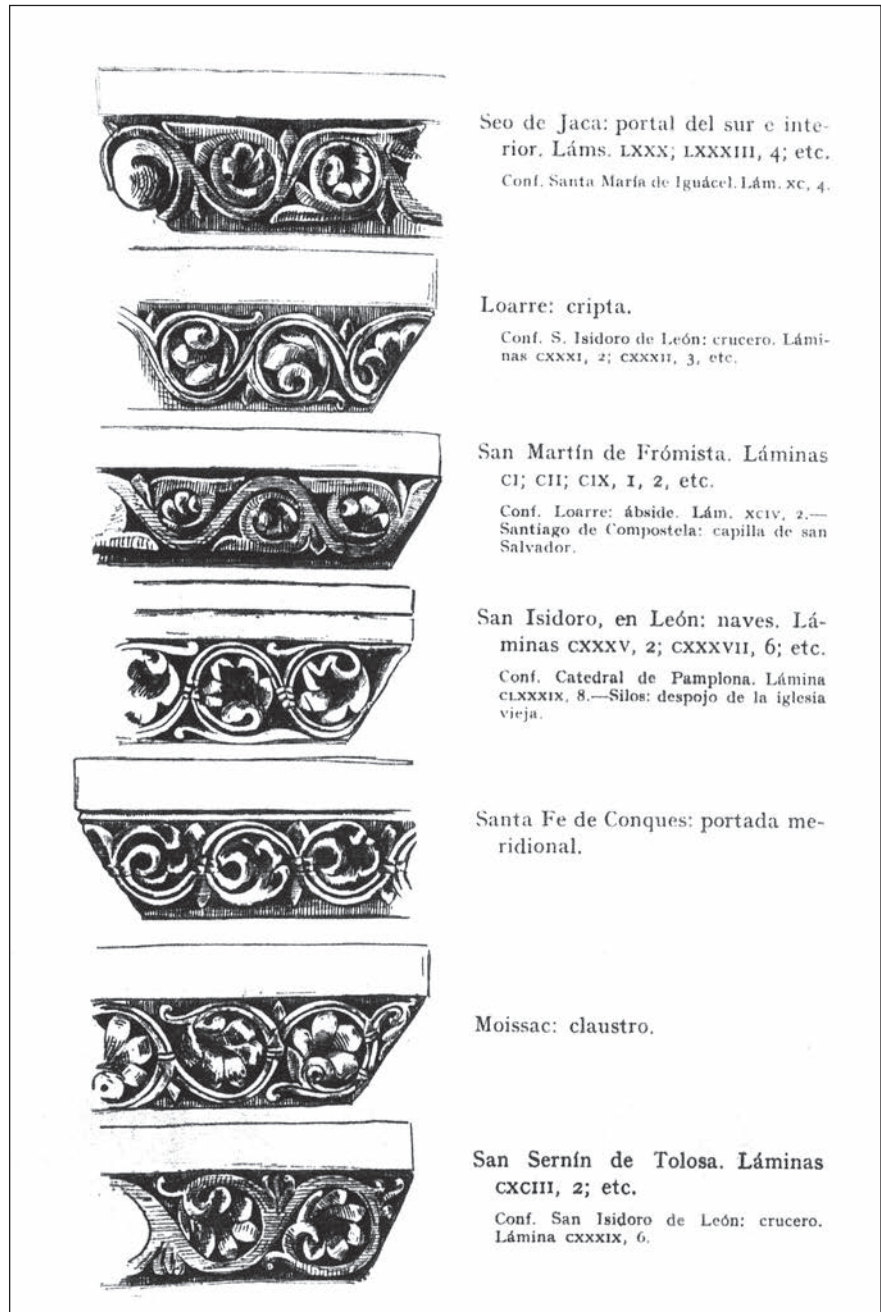


Figura 1. Extracto del «Repertorio de temas ornamentales» elaborado por Natividad Gómez-Moreno (p. 142).

que elaboró su hija Natividad, profesora de dibujo (Figura 1). Consiste en una comparativa de motivos decorativos, mayoritariamente de cimacios de edificios románicos franceses (Saint-Genis-les-Fonts, Conques, Moissac, Toulouse y Arles-sur-Tech), españoles (San Isidoro de León, Santiago de Compostela, Jaca, Loarre, Frómista, Arlanza e Iguácel) e italianos (Santa María de Auroa y San Ambrosio de Milán, Montefalcone y San Antimo de Toscana), junto a los copiados de una miniatura carolingia y un relieve lombardo.

Aunque el discurso destaca por la rotundidad de su estructura, en varios momentos insiste en que su intención no era construir un relato cerrado, sino –como igualmente había escrito en *Iglesias mozárabes*– ofrecer a la comunidad científica materiales con los que afrontar la solución de los problemas históricos, solución que encomienda a quienes vengan después. Le gustaba considerar su aportación como líneas o diagramas que favorecían que el conocimiento siguiese avanzando. De ahí el subtítulo *Esquema de un libro*. Sin olvidar lo que de retórico pudieran haber tenido estas afirmaciones, en varios momentos de su discurso se aprecia la cautela, las dudas, la constatación de que su visión era una posible entre otras asimismo dignas de consideración.

Frente a estas cautelas, lo cierto es que algunas de sus sugerencias más significativas fueron recibidas por la comunidad académica española como si fueran certezas. En varios casos sus discípulos prescindieron de las precauciones que Gómez-Moreno había expresado adecuadamente. Por ejemplo, cuando escribió sobre las concomitancias entre Frómista y Jaca, empleó el modo verbal condicional para aludir a la posible intervención de un mismo artista: «Tan abundantes concordancias entre Frómista y el grupo de Jaca da que pensar si el maestro de aquella seo intervendría directamente aquí; sospecha que viene reforzada por su decoración». No lo afirma, lo sugiere. Sus discípulos y otros estudiosos posteriores del románico no dudaron en identificar a los artífices, como hizo Emilio Camps Cazorla, relegando las posibles dudas a un muy tenue matiz final: «Pero la decoración [de Frómista] nos indica la existencia de dos artistas diversos y nos depara la sorpresa de que el primero de ellos, a quien corresponde la cabecera, es el mismo maestro de la catedral de Jaca, al parecer» (Camps 1945:74). Así se inició uno de los debates relativos a los artífices del románico español que más tinta han hecho correr.

De igual modo, planteó en términos matizados la posibilidad de que el maestro Esteban mencionado en la documentación de la catedral de Pamplona hubiera intervenido en la portada de Platerías de Santiago de Compostela. En un primer momento escribió: «En 1101 era maestro de su obra un Esteban, que entonces pasó con grandes honores a planear la catedral de Pamplona, cuyos restos decorativos recuerdan lo de las Platerías» (p. 116). Más adelante, en el párrafo encabezado por el título en versalitas «El maestro de las Platerías», sin dejar de utilizar el condicional añadió:

Si nos atuviésemos a la teoría de que, en tiempos pasados y generalmente, los maestros de obras eran a su vez artífices de la parte decorativa, cabría identificar a este gran escultor con el maestro Esteban de 1101, tan honrado en Pamplona, y de quien puede creerse con mayor probabilidad que fue el segundo y definitivo organizador de este edificio. Compruébase que él hubo de acudir a Santiago en el momento de completarse la cabecera, donde parecen suyos un capitel y los modillones del alero de la capilla de S. Bartolomé (p. 129).

En realidad, los vínculos entre los capiteles pamploneses y la portada de Leire, la puerta de las Platerías de Santiago, San Isidoro de León y San Saturnino de Tolosa ya habían sido observados por Leopoldo Torres Balbás (1926:153-155), aunque nunca sabremos si a sugerencia de su maestro. Posiblemente fue el plus de convicción derivado de unir un nombre, Esteban, a unas obras concretas lo que provocó el éxito de la hipótesis. Para Camps Cazorla la identificación de la obra del maestro de las Platerías y, como consecuencia de ello, el descubrimiento de su personalidad y de la huella que dejó en el arte románico hispano, había sido «una de las mayores sorpresas» que proporcionó el libro de su maestro (Camps 1945:119).

*El arte románico en España* se sustenta en la selección de obras. Fueron muy pocos los historiadores del arte que en esas fechas expusieron las razones que les llevaron a escoger o descartar las obras de las que hablaron, es decir, el procedimiento de conformación del canon. De los miles de edificios románicos existentes en España, de los cuales a principios del siglo xx eran conocidos por la comunidad científica varios centenares, eligió los «más acreditados y con fecha, que pueden darnos idea del cómo y el cuándo esta fase románica se presenta en el arte español» (p. 13). Necesitaba tener seguridad en las referencias cronológicas y desconfiaba cuando al cruzar la información algo le resultaba sospechoso. La rigurosa selección le permitió construir un discurso renovador basado en relaciones filogenéticas ordenadas por cronología. No era lo normal ni en la bibliografía española ni en la extranjera sobre románico español, donde predominaba la tradición francesa de las llamadas escuelas regionales. Al criterio territorial había recurrido, por ejemplo, Vicente Lampérez, quien cifró en siete las escuelas del románico español, incluida alguna realmente sorprendente: la salmantina, la gallega, la andaluza (!), la navarra, la de la Alta Cataluña, la de la Baja Cataluña y la de Aragón (Lampérez 1930). A esto se unía cierta falta de reconocimiento de mérito hacia el románico ibérico. Así, en la difundida *Histoire de l'Art* de André Michel, Camille Enlart reservó un epígrafe para la arquitectura de España y Portugal, con continuas referencias al arte francés (Enlart 1905:558-579), mientras que no sucedió lo mismo con la escultura, puesto que fue considerada carente de entidad propia, mera secuela de la francesa.

El propio Lampérez no lo tuvo en alta estima: «El románico-español tiene por principal característica, si se le compara con el francés, una mayor rudeza, con tendencia á la pesadez de proporciones, á la adopción de las soluciones más elementales y á la sencillez en el elemento decorativo», aunque —añade— no faltaron excepciones a esa regla. Y con respecto a sus artífices, añadió: «Desde los comienzos del estilo románico en España debió haber maestros *nacionales* capaces de ejecutarlo. Los españolísimos nombres de los maestros Pedro Cristóbal, Raimundo de Monforte, Fernán Pérez de Andrade, Santo Domingo de la Calzada, San Juan Ortega y otros no dejan lugar á dudas» (Lampérez 1930:I, 405). Como hemos visto, Gómez-Moreno refutó esta visión: el románico español habría sido pionero y sus producciones alcanzaron cimas de creatividad y calidad, sin que el factor de la procedencia de los artífices resultase decisivo, dado que incluso en importantes obras en que intervinieron artífices franceses se manifestó la corriente subyacente de lo español.

El protagonismo que atribuyó al arte peninsular en la renovación del siglo XI formaba parte del nuevo proyecto de historia de España desarrollado en el Centro de Estudios Históricos. Ideas compartidas por aquella brillantísima generación de historiadores se reconocen en sus páginas: la posibilidad de «construir *ciencia española* capaz de entregar a España y los españoles las claves de su trama histórica», el convencimiento de que la esencia de lo español se manifiesta en la lengua, las letras y las artes, y la percepción de la Edad Media como el momento privilegiado en que cuajó la nacionalidad española (López Sánchez 2010:25; también Moreno Martín 2020).

Gómez-Moreno se fue forjando una concepción acerca del ser de España expresado en una producción artística propia, sobre cuyo devenir alterado por la llegada del románico ya había discurrido en 1906:

La rama mozárabe, usando del abovedamiento con frecuencia y con una sabia noción de los contrarrestos, podía dotarnos de un arte cristiano propio; mas la tremenda crisis que suscitaron las victorias de Almanzor ahogó su desarrollo, y cuando sobrevino la bonanza entramos en el concierto europeo en calidad de tributarios, sin que ya nunca fuese bastante eficaz el arte andaluz para libertarnos, y desaparece el arco de herradura, nuestro rasgo más típico.

Sin embargo, la interpretación a la que llega en *El arte románico español* es muy distinta. Ya no ve el románico peninsular como tributario y supeditado, sino como creativo, capaz de abrir nuevos caminos a partir de la tradición propia.

Categorías como lo castizo y lo advenedizo forman el entramado del discurso<sup>14</sup>. Lo castizo, lo español, aflora y confiere su personalidad al románico peninsular, con independencia del origen de los artífices. A lo advenedizo, lo que viene de fuera y no refleja la tradición o el ser de España, no le hace mucho caso (hemos visto que «Lo advenedizo» es el título del capítulo dedicado a la arquitectura del primer románico meridional en Cataluña, a la que asigna muy pocas páginas y un retraso sistemático en la datación de varios edificios). En cambio, lo castizo hace fructificar los antecedentes ibéricos, como en la cripta de San Antolín de Palencia y en la escultura del Panteón de San Isidoro de León:

Y esta arquitectura asturiana (...) es lo protorrománico mejor documentado y perfecto que puede reconocerse en Occidente. (...) Puede resultar lógico admitir que, al reconstruirse los estados del norte de la Península en el siglo XI, dichos ejemplos moviesen eficazmente a los constructores, determinando el sesgo progresivo, y en cierto modo castizo, de nuestra arquitectura» (p. 56).

«Si comparamos todo esto con las obras mobiliarias coetáneas, arriba presentadas, surge como nota diferencial, frente a ellas, un aire de resuelta originalidad y viveza y un sentido decorativo, que desconcertarían por falta de precedentes, si no estuviesen a servicio de una arquitectura tan pujante y tan nueva. Su barbarie en las interpretaciones figurativas se desvía de los formulismos bizantinos, seductores, de entonces; pero el encararse con lo natural, aun dando de sí abortos, abría el camino de progreso por donde avanzaron los discípulos de este gran renovador, al maestro del pórtico de S. Isidoro, primera y sobresaliente figura de lo que podríamos llamar casticismo español, todo fuerza emotiva y carácter (p. 64).

Su apasionamiento por lo español no desemboca en una desaforada pretensión de defensa de todas las fechas tempranas atribuidas a las manifestaciones peninsulares del románico pleno (denominación que, por cierto, él no utiliza). No estuvo entre sus objetivos demostrar que todo lo español fuera anterior a lo francés, ni rechazar las conclusiones de estudiosos franceses al respecto. Por ejemplo, al hablar del claustro de Silos dice: «Respecto del famoso claustro, su estilo cae demasiado dentro del siglo XII para que proceda su estudio ahora, ni ello urge, porque, tras de una discusión memorable, el Sr. Gaillard ha dejado en su punto el problema» (pp. 97-98).

Ahora bien, el devenir de la producción artística no deriva exclusivamente de la manifestación del genio nacional. En el relato de Gómez-Moreno las cir-

<sup>14</sup> La categoría de lo castizo en su vertiente arquitectónica sería más tarde explorada con gran éxito por otro de sus discípulos, Fernando Chueca Goitia, al que conoció en el famoso crucero de 1933 (Chueca Goitia 1947).

cunstancias pueden resultar determinantes. Ya hemos comprobado que explica el recurso al abovedamiento a partir de la necesidad de proteger las iglesias contra los incendios intencionados. Los provocados por los normandos habrían desencadenado el cubrimiento pétreo de los edificios asturianos. La amenaza andalusí habría llevado a la perduración y desarrollo de abovedamientos en el siglo x, antecedentes directos de los románicos<sup>15</sup>. De igual modo, atribuye a las condiciones de Europa en los inicios del siglo xi el triunfo de los movimientos de renacimiento y prosperidad, cosa que no habían conseguido en siglos anteriores, abortados por causas externas a la producción artística.

Con respecto a dar por terminado el libro sin abordar el siglo xii, Gómez-Moreno era consciente de las ausencias, de modo que confió la tarea pendiente a quienes siguieran su estela: «El libro, pues, de lo románico español se queda sin escribir en mis manos; pero con la presunción de que ya se le puede hacer sobre base firme, recreándose en sus bellezas y sin demasiado riesgo de comenzar por el tejado la casa» (p. 170; sobre la preparación de un libro dedicado al románico tardío: Gómez-Moreno 1995:366-367). Emilio Camps Cazorla recogió el guante y, como ya se ha dicho, retomó lo aprendido de su maestro en el inmediato *El arte románico en España*. De este modo, en su primer capítulo refunde el preámbulo «Orientaciones» y el capítulo «Lo advenedizo», término del que prescinde (aunque comparte el escaso interés de su maestro por el primer románico catalán, que liquida en menos de tres páginas). En el segundo, también analiza las artes menores del siglo xi. En el tercero trata del Pórtico de San Isidoro y en el cuarto de la Catedral de Jaca. Y así continúa el mimetismo a lo largo del siglo xi. Pero es interesante observar que los títulos de los capítulos manifiestan una concesión a las aproximaciones al románico basadas en lo territorial (escuelas regionales) y en el papel de los benedictinos. Así, el capítulo tercero en realidad se titula «El nacimiento de la arquitectura románica en León. El pórtico de San Isidoro»; el cuarto, «El nacimiento de la arquitectura románica en Aragón. La catedral de Jaca»; el quinto, «La estela de Jaca en lo castellano»; y el décimo, «La influencia de la Orden benedictina de Cluny en el arte románico». El criterio cronológico sigue presidiendo el acercamiento al siglo xii, que reparte en dos mitades, tratando en capítulos diferentes la arquitectura y la escultura.

Para concluir, es interesante señalar que no todos los que habían sido colaboradores de Gómez-Moreno compartieron todos sus planteamientos. El mejor ejemplo lo proporciona Leopoldo Torres Balbás, el más destacado historiador de la arquitectura medieval española de su generación, la que aprendió en el Centro de Estudios Históricos. Unos meses antes de la publicación de *El arte románico español* vio la luz el tomo VI, correspondiente al *Arte de la Alta Edad*

15 Se echa en falta que aclare por qué, a su juicio, un mismo fenómeno (las incursiones normandas) no produjo el mismo efecto (el abovedamiento de construcciones longitudinales) en otros lugares de Europa mucho más amenazados por este tipo de incendios debido a la mayor frecuencia de los ataques (al respecto, Gaillard 1935:279-280).



*Media*, de la *Historia del Arte Labor*, que no era otra cosa que la traducción de la prestigiosa *Propyläen Kunstgeschichte*. Contenía un estudio original sobre el arte de la Alta Edad Media y del período románico en España escrito por Torres Balbás (el estudio original sobre el arte islámico en España del tomo V lo redactó el propio Manuel Gómez-Moreno), donde no tiene reparos en calificar de «iglesias románicas francesas» a la catedral de Jaca y a San Martín de Frómista, postura totalmente contraria a la que defendería Gómez-Moreno. Y aunque Torres Balbás tenía claro que algunas de las novedades que llegaron por entonces de Francia en realidad «no lo eran para la arquitectura nacional» (y menciona expresamente las iglesias completamente abovedadas y los pilares compuestos), «sin embargo todos estos avances [en sus manifestaciones ibéricas] fueron esporádicos, y parece que no contribuyeron directamente a la formación del arte románico» (Torres Balbás 1934:179-180).

Como era de esperar, las críticas a la interpretación de Gómez-Moreno desde Francia no se hicieron esperar. La larga y minuciosa reseña (¡treinta y cinco páginas!) que publicó Georges Gaillard (1935) es de obligada lectura para tener una idea cabal de las fortalezas y las debilidades de *El arte románico español*. El investigador francés celebra y agradece el orden impuesto por el granadino en el románico peninsular, puesto que nunca nadie lo había abordado con tal empeño y conocimiento, pero lamenta la falta de actualización de sus conocimientos en lo relativo al arte europeo. No puede estar de acuerdo (y justifica detalladamente por qué) con algunas de las tesis fundamentales del libro: no ve posible que el románico pleno peninsular se desarrollara exclusivamente a partir de los antecedentes hispanos y con la precocidad que pretendía el granadino; no comprende por qué relega el románico catalán a la insignificancia; no comparte la inexistencia de jalones en la evolución de la arquitectura francesa a lo largo del siglo XI conducentes al gran románico (concretamente, ni en el desarrollo de las cabeceras, ni en la conformación de alzados de las basílicas abovedadas); no acepta la datación temprana de la seo de Jaca; ni acaba de entender por qué, pese al cúmulo de evidencias, Gómez-Moreno rechazaba la coincidencia causal entre la difusión del arte románico en España y la proliferación de los vínculos con lo ultrapirenaico. Sin ser una enmienda a la totalidad, puesto que reconoce muchos aspectos positivos, lo cierto es que Gaillard recondujo algunos de los puntos fundamentales del debate hacia presupuestos aceptables por la comunidad científica internacional.

Pero eso no significó el descrédito de todos los postulados de Gómez-Moreno. La reivindicación de la relevancia del románico hispano como ámbito de renovación artística y creador de obras en las que culmina el estilo, al menos en paralelo con lo sucedido en otros espacios europeos, había llegado para quedarse. 🌸

## Bibliografía

- BANGO TORVISO, Isidro G. (2020). *Catedral de Jaca. Un edificio del siglo XI*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real.
- CAMPS CAZORLA, Emilio (1935). *El arte románico en España*. Barcelona: Labor.
- ENLART, Camille (1905). «L'Architecture Romane. VIII. Espagne et Portugal». En: MICHEL, André. *Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours. I. Des Débuts de l'Art Chrétien à la fin de la Période Romane. Deuxième Partie*. París: Armand Colin.
- GAILLARD, Georges (1935). «Les commencements de l'art roman en Espagne». *Bulletin Monumental*, 37: 273-308.
- GÓMEZ MORENO [GONZÁLEZ], Manuel (1892). *Guía de Granada*. Granada: Imprenta de Indalecio Ventura.
- GÓMEZ MORENO MARTÍNEZ, Manuel (1906). *Excursión a través del arco de herradura*. Madrid: Imprenta ibérica.
- GÓMEZ-MORENO, Manuel (1906-1908). *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
- GÓMEZ-MORENO, Manuel (1919). *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX a XI*. Madrid: Centro de Estudios Históricos.
- GÓMEZ-MORENO, Manuel (1927). *Catálogo Monumental de España. Zamora*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
- GÓMEZ-MORENO, Manuel (1934). *El arte románico español, esquema de un libro*. Madrid: Junta para la ampliación de estudios e investigaciones históricas, Centro de Estudios Históricos.
- GÓMEZ-MORENO, Manuel (1967). *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes.
- GÓMEZ-MORENO, Manuel (1983). *Catálogo Monumental de la provincia de Ávila*. Ávila: Ministerio de Cultura / Institución Gran Duque de Alba.
- GÓMEZ-MORENO, María Elena (1995). *Manuel Gómez-Moreno Martínez*. Madrid: Fundación Ramón Areces.
- GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel (2016). *Manuel Gómez-Moreno Martínez (1870-1970)*. Granada: Editorial Atrio S.L.
- ÍÑIGUEZ, Francisco (1935). «La restauración de la Catedral de Jaca». *Aragón*, XI-117: 99-101.
- LACARRA, José María (1931). «La Catedral románica de Pamplona. Nuevos documentos». *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 7-19: 73-86.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente (1930). *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media según el estudio de los elementos y los monumentos*. Madrid: Espasa-Calpe, S.A.
- LARUMBE, J. Onofre (1928). «La catedral de Pamplona. El templo». *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, 3ª ép. II: 91-120.
- LÓPEZ SÁNCHEZ, José María (2010). «Tradición y cultura españolas. La historia del Centro de Estudios Históricos». En: *El Centro de Estudios Históricos (1910) y sus vinculaciones aragonesas (con un homenaje a Rafael Lapesa)*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 13-31.
- LORENZO ARRIBAS, Josemi y PÉREZ MARTÍN, Sergio (2017). *Excursiones zamoranas, 1903-1904. Epistolario de Manuel Gómez-Moreno y Elena Rodríguez Bolívar*. Zamora: Editorial Semuret, S.L.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier (2011). «Arquitectura y soberanía: la catedral de Jaca y otras empresas constructivas de Sancho Ramírez». *Anales de Historia del Arte*, vol. extr. (2): 181-249.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1976). «Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca». En: *España entre el Mediterráneo y el Atlántico: Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Granada 1973*. Granada: Universidad de Granada, 427-434.
- MORENO MARTÍN, Francisco J. (2020). «Arqueología, arquitectura e historia del arte altomedieval: Gómez-Moreno y el reto

- de la interdiscipliniedad en el Centro de Estudios Históricos». *Veleia*, 37: 95-119.
- PORTER, A. Kingsley (1924a). «Spain or Toulouse? And Other Questions». *The Art Bulletin* 7.1: 3-25.
- PORTER, A. Kingsley (1924b). «The Tomb of doña Sancha and the Romanesque Art of Aragon». *The Burlington Magazine*, 45: 165-179.
- PORTER, A. Kingsley (1928a). «Iguácel and more Romanesque art of Aragon». *The Burlington Magazine*, 52: 115-127.
- PORTER, A. Kingsley (1928b). *Spanish Romanesque Sculpture*. Florencia, Pantheon.
- TORRES BALBÁS, Leopoldo (1934). «Arte románico. I Arquitectura». En: HAUTTMANN, Max. *Arte de la Alta Edad Media*. Barcelona: Labor, 175-195. (Historia del Arte Labor).
- UBIETO ARTETA, Antonio (1961-1962). «La catedral románica de Jaca. Problemas de cronología». *Pirineos. Revista del Instituto de Estudios Pirenaicos*, XVII-XVIII: 125-137.
- UBIETO ARTETA, Antonio (1964). «El románico de la catedral jaquesa y su cronología». *Príncipe de Viana*, XXV: 187-200.