

na:ilos

Estudios
Interdisciplinarios
de Arqueología



9

Diciembre 2022

OVIEDO

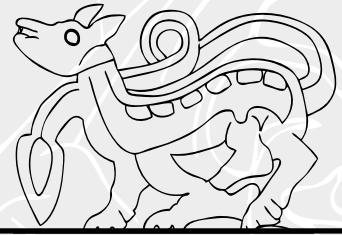
NAILOS: Estudios Interdisciplinarios de Arqueología
Número 9
Oviedo, 2023
ISSN 2340-9126
e-ISSN 2341-1074

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



na:ilos

Estudios
Interdisciplinares
de Arqueología



Consejo Asesor

Xosé Lois Armada INCIPIT-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
NOTAS	
<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
MONOGRÁFICO	
<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
NOTES	
<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
MONOGRAPHIC	
<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 romaneseque 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

Editorial

El grueso de los manuscritos que conforman el número 9 de NAILOS. Estudios interdisciplinarios de Arqueología, correspondiente a 2022, se centra en la figura de Manuel Gómez-Moreno. Todos ellos han sido sometidos al proceso de evaluación por pares ciegos con el fin de mejorar la calidad de sus contenidos.

El presente volumen se inaugura con un artículo de opinión, suscrito por George Sauvet y María González-Pumariega Solís. Su reflexión crítica revisa las últimas interpretaciones poco convincentes sobre el arte paleolítico y nuestra revista podría asumirla como editorial. Está más que estudiada la tendencia del ser humano a buscar una historia coherente hasta el punto de considerar irrelevantes la cantidad y la cualidad de los datos. Lo importante es el relato, no que se fundamente sobre hechos probados o indiscutibles. Homo sapiens no está a gusto con la duda; le resulta incómodo asumir que hay cosas que nunca va a saber, como el significado del arte paleolítico. Si a esto le unimos el beneficio material que supone el impacto de las publicaciones científicas para construir la carrera académica, ya tenemos los dos factores fundamentales de la ecuación para el éxito de cualquier planteamiento literario dentro del ámbito científico: una historia verosímil que sea citada por muchas personas. ¿Qué más da si se trata de un *cuentín*? En el marco actual la científicidad de un estudio no la otorga su fundamento, sino el puesto en el *ranking* que ocupa la revista que publique el relato.

La primera aportación de este número es una nota que se centra en un recinto fortificado que se ha localizado a partir de la aplicación de técnicas de teledetección. La revisión de la secuencia histórica de fotografía aérea y de las imágenes por satélite y datos LiDAR revelan la existencia de estructuras en el enclave de L'Atalaya (Soto del Barco, Asturias) que apuntan hacia la posibilidad de un antiguo asentamiento en ese punto.

El resto de contribuciones conforman un monográfico, coordinado por César García de Castro Valdés. En 2020 se cumplieron los 150 y 50 años, respectivamente, del nacimiento y muerte de D. Manuel Gómez-Moreno Martínez (Granada, 21 febrero 1870; Madrid, 7 junio 1970), sin duda alguna, la personalidad más importante de la investigación y magisterio en Arqueología e Historia del Arte en la España del siglo XX hasta su muerte. Asturias le debe actuaciones capitales en la intervención sobre su patrimonio medieval. Entre 1929 y 1934 influyó en la restauración de Santa María de Naranco, dirigida bajo sus auspicios por el arquitecto Luis Menéndez-Pidal y Álvarez, discípulo suyo en el Centro de Estudios Históricos. Tras los sucesos revolucionarios de octubre de 1934, coordinó junto con otro discípulo, el arquitecto Alejandro Ferrant, el desescombros y apeo de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo. A lo largo de 1935 y en Madrid se encargó de la restauración

del Arca Santa de la misma capilla. Nuestra arquitectura altomedieval, conocida internacionalmente como «prerrománico asturiano», fue objeto de repetidas visitas de estudio, que se tradujeron en un capítulo fundamental de su obra *Iglesias mozárabes* dedicado a San Salvador de Valdediós y otros monumentos coetáneos.

Por todo ello, la asociación APIAA había previsto en 2020 dedicar a esta figura las jornadas de Arqueología Medieval. Las limitaciones de la pandemia obligaron a retrasar esta actividad hasta el otoño de 2021. Tales conferencias, transformadas en estudios científicos, se recogen en el presente volumen después de haber sido evaluadas por el sistema de pares ciegos.

Así, el segundo de los textos traza un perfil biográfico Gómez-Moreno y realiza una síntesis de su pensamiento teórico y metodológico, marcado por el contexto en el que se desarrolló la formación de su personalidad, el regeneracionismo.

A continuación, se repasa la interpretación que este granadino hizo de la arquitectura altomedieval asturiana, que centró varios de sus principales trabajos, tanto académicos como en materia de restauración.

El cuarto artículo analiza el impacto que tuvo la aproximación de Gómez-Moreno al románico español, a partir de su publicación *El arte románico español. Esquema de un libro* (1934), en el contexto de las visiones generales de la época sobre este periodo artístico. Sus conclusiones provocaron un gran impacto inicial, cayendo en cierto olvido durante la segunda mitad del siglo XX.

Le sigue un repaso exhaustivo de los principales avances epistemológicos, metodológicos e interpretativos sobre el Románico desde la edición de la obra que acabamos de citar hasta prácticamente la actualidad. Se trata de una completa radiografía de historiografía dedicada a este arte medieval que ofrece las claves para situar a, prácticamente, todos los especialistas que han publicado algún estudio sobre este estilo artístico.

El sexto artículo revisa la labor fundamental que llevó cabo Gómez-Moreno para restaurar el Arca Santa tras los daños que sufrió esta pieza principal del tesoro de la Catedral de Oviedo.

La última aportación se centra en la intervención para recuperar la Cámara Santa tras la revolución de 1934, en la que este historiador estableció los criterios iniciales para enfrentarse a la recuperación del edificio. La limpieza y restauración realizada en 2014 permitió documentar con precisión los trabajos desarrollados después de la Guerra Civil Española por Víctor Hevia Granda como restaurador, bajo la dirección del arquitecto Luis Menéndez Pidal. El texto resume también las labores coordinadas por Luis Suárez Saro, fallecido en 2020.

El presente número recoge ya el Consejo Asesor de la revista ampliado con expertos en diferentes vertientes de la Arqueología. El plazo de recepción de nuevos estudios de cualquier temática relacionada con esta ciencia continúa abierto, mientras continuamos con el proceso de evaluación de varios nuevos manuscritos. ❀



¿Por qué el arte paleolítico genera tantas interpretaciones?

Why does Paleolithic art generate so many interpretations?

Georges Sauvet

CREAP, MSHS-Toulouse

María González-Pumariega

Consejería de Cultura, Principado de Asturias

El arte paleolítico es fuente de intensas emociones. Todo aquel que haya tenido la oportunidad de estar bajo el Gran Techo de la cueva de Altamira o rodeado por el conjunto de toros de la Rotonda de Lascaux, o haya podido contemplar personalmente la amplia perspectiva de la Sala Final de Chauvet, ha experimentado esas sensaciones. La gran antigüedad de este arte y la atmósfera de misterio que se desprende de la íntima asociación entre animales y signos desconocidos, provocan en algunos una necesidad irresistible de explicación. Esta es la razón por la que desde el descubrimiento del arte paleolítico, hace siglo y medio, se han propuesto decenas de interpretaciones poco convincentes. La mayoría de ellas se basan en la comparación etnográfica y han recurrido a la magia simpática, al totemismo o al chamanismo, aunque ninguna ha recibido la aprobación general. Cada teoría interpretativa es reflejo de una apreciación subjetiva, pudiendo derivar hacia opiniones exageradas.

En sus *Estudios sobre iconología*, el gran historiador del arte Erwin Panofsky (1939) escribió, acertadamente, que para poder comprender una obra de arte «es necesario estar familiarizado con el mundo de las costumbres y tradiciones culturales de cada civilización». Indudablemente, no es nuestro caso respecto al arte prehistórico. Como mucho, podremos identificar los motivos (significado primario), más difícilmente los temas (conjunto de motivos o significado secundario) y en ningún caso el contenido de la obra de arte (su significado intrínseco). A pesar de ello, bastantes especialistas en arte prehistórico han hecho oídos sordos a este útil consejo. La fascinación que ejerce el arte paleolítico es tan



Figura 1. Juego de sombras sobre la pared de la cueva de Llonín (Asturias). Series de puntos, líneas y antropomorfo. Fotografía: Miki López.

grande que ha dado pie a una imaginación desenfrenada. ¿Cómo podemos ser tan presuntuosos de creer que nuestra interpretación sea la correcta?

Como si no estuviéramos ya sobrepasados por las diferentes teorías interpretativas, periódicamente aparece una nueva. Sin ir más lejos, acaban de salir a la luz en enero de 2023 dos nuevos trabajos, publicados en revistas científicas: uno reivindica la «primera lectura específica sobre la comunicación europea del Paleolítico superior» (Bacon et al. 2023); el otro lleva por título *The original myth. A new theory coming from parietal art* (Toscas 2023).

En el artículo publicado en *Cambridge Archaeological Journal*, un grupo de investigadores, la mayoría de ellos no especialistas en arte rupestre paleolítico, dicen haber «descifrado» el significado de los signos sencillos que acompañan a los animales (trazos lineales y puntos) y el del motivo en forma de Y que, según ellos, es «dar a luz». Consideran que estos signos son indicadores del mes en que tiene lugar el parto de ciertos animales. En realidad, el uso que se hace del verbo «demostrar» es completamente engañoso ya que se trata de una mera hipótesis.

Los ejemplos a los que se recurre, las líneas y los puntos situados en el inmediato entorno de los animales, no prueban en absoluto que esos signos tuvieran significado alguno sobre el lapso de tiempo que transcurre entre el apareamiento y el parto, en una suerte de calendario lunar. Por otro lado, la hipótesis sobre el significado de las series de puntos como notaciones lunares ni siquiera es nueva; ya fue propuesta anteriormente por Marshack (1991), tras realizar un minucioso estudio de objetos portátiles, y no basado únicamente en los calcos encontrados en los libros, como se ha hecho en este estudio.

Con el fin de hacer más convincentes sus planteamientos, los autores movilizan todo un aparato estadístico, acompañado de una larga lista de setenta y dos referencias bibliográficas. El estudio se basa en la ingenua idea de que los cazadores-recolectores necesitaban marcas escritas que les permitieran conocer y recordar el ciclo vital de sus presas. Esta idea está muy próxima a la de S. Mithen (1988), para quien el único objetivo del arte paleolítico estaba vinculado al aprendizaje de las prácticas cinegéticas.

Aún es pronto para saber cómo será recibido este nuevo artículo, pero es muy posible que cierto tipo de público, desconocedor de la ciencia arqueológica, aunque activo en las redes sociales, lo reciba con entusiasmo, al igual que ocurrió con la supuesta autoría neandertal de ciertas pinturas de cuevas españolas deducida a partir de un único argumento: el de las antiguas fechas aportadas por el método del uranio-torio (Hoffmann et al. 2018). Algunos aplaudieron entonces, ignorando (o fingiendo ignorar) las distintas razones por las que dichas fechas podrían estar sobreestimadas (Pons-Branchu et al. 2020).

El otro artículo en cuestión ha sido publicado en la revista francesa *Science et Vie* (Toscas 2023). El tono general parece querer persuadir al lector de que, por fin, se ha alcanzado la «verdad» sobre el significado del arte rupestre paleolítico. Al



Figura 2. Comparativa entre el monte Txindoki (Guipúzcoa) y las concreciones, grietas y relieves naturales del panel principal de la cueva del Pindal (Asturias), según B. Taylor. (Fotos: Mapio.net y Sergio Ríos).

contrario que el anterior, basado en conceptos materiales como la notación, aquí se hace referencia a conceptos religiosos e ideológicos pues lo que se propone revelar es el «mito de origen». Se trata de una crónica promocional de la voluminosa obra divulgativa recientemente publicada por J. L. Le Quellec (2022), en la que este autor retoma las ideas desarrolladas en 2015 a partir de la recopilación de cientos de mitos de origen de distintas partes del mundo y diferentes épocas. Todos esos mitos cuentan historias aparentemente similares, por lo que parece posible la hipótesis de que su origen se remonte a los tiempos prehistóricos. Una vez más, se recupera la idea de los universales planteada por la comparación etnográfica. Al contrario, Panofsky insiste en la diferenciación cultural como principal fuerza motriz de las sociedades humanas.

Una carrera interminable hacia la interpretación del arte paleolítico

Ni que decir tiene que estas dos publicaciones no serán las últimas y que seguirán apareciendo, una tras otra, nuevas interpretaciones. Habría que cuestionar la obsesiva búsqueda de significados al arte paleolítico y la utilidad de reinventar las teorías clásicas una y otra vez. No deja de ser llamativo que estas dos últimas se basen en ideas ya desarrolladas con anterioridad, como si la Historia tartamudeara. Es lo mismo que ocurrió con el chamanismo, actualizado por Clottes y Lewis-Williams (1996) casi un siglo después de su primera mención por parte

de Cartailhac y Breuil (1906). Más recientemente, M. Lorblanchet (2020), en su obra *Naissance de la vie*, nos traslada su íntima visión sobre la cueva de Pergouset (Lot): dado que un río subterráneo fluye desde el fondo hacia la entrada y que en las paredes hay representadas tres vulvas (una nulípara, otra primípara y otra múltipara), se interpreta la caverna como lo femenino y vivificante, simbolizando «el surgimiento del mundo viviente desde las profundidades, un escenario del origen de la vida». Nuevamente, una idea en consonancia con la antigua teoría de la magia de fertilidad y reproducción, popularizada por Bégouën (1939) y Breuil (1952).

Corremos el riesgo de hacer creer que sobre este arte es posible decir casi cualquier cosa, como el extravagante ejemplo de Bernie Taylor (2017), quien en un ejercicio de fantásica pareidolia, ha llegado a identificar jirafas, elefantes y cocodrilos en la cueva del Castillo (Cantabria) o a equiparar relieves naturales de la cueva del Pindal (Asturias) con el perfil del monte Txindoki (Guipúzcoa) (Taylor 2022). El abuso interpretativo no trae más que descrédito a nuestra disciplina (B. Taylor participó en la UISPP de 2021, celebrada en Meknes, Marruecos, y en la Conferencia Internacional de *Arts in Society*, celebrada en Zaragoza en 2022).

Como remedio a todos estos imaginativos relatos, recomendamos a los amigos de la interpretación compulsiva la relectura de Panofsky. Confiamos en que así se recupere la lucidez, se ponga fin a esa carrera interminable que en nada beneficia a la arqueología y que la investigación del arte rupestre paleolítico continúe avanzando sobre bases sólidas y científicas.

English Text

Paleolithic art is a source of intense emotion. Everybody who has had the chance to stay under the great ceiling of Altamira cave, to be surrounded by the mass of bulls in the rotunda of Lascaux cave or to look in person the large perspective of the end chamber of Chauvet cave experienced this feeling. However, owing to the very old age of this art and the atmosphere of mystery that comes from the intimate association of animals and unknown signs, there is an irresistible need for an explanation. That is why, since a century and a half that Paleolithic art is known, dozens of unconvincing interpretations, have been proposed. Most of them are based on ethnographic comparison and use sympathetic magic, totemism or shamanism, but none of them has received general approval. Each interpretative theory reflects a subjective appraisal which may lead to eccentric opinions.

In his *Studies in Iconology* the great historian of art Erwin Panofsky (1939) rightly writes that to be able to understand a work of art, it is necessary to be «familiar with the world of customs and the cultural traditions, typical of a

certain civilization» which is indeed not our case with prehistoric art. At most we can identify motives (primary signification), more hardly themes (assembly of motives or secondary signification) and not at all the content of the artwork (its intrinsic signification). However, this useful advice was not generally heard by specialists of prehistoric art. The fascination exerted by Paleolithic art is so great that it gives rise to unbridled imagination. How can we be presumptuous enough to believe that our interpretation is the «best one»?

Enough is enough. We are overwhelmed by new theories and every day brings a new one. In January of the year 2023, came to light two papers published in scientific journals claiming for «our first specific reading of European Upper paleolithic communication» (Bacon *et al.* 2023) and for the other: *The original myth. A new theory coming from parietal art* (Toscas 2023).

In the paper published in *Cambridge Archaeological Journal* a group of researchers, mostly not specialized in Paleolithic rock art, pretend to have «deciphered» the simplest signs accompanying the animals, i.e. short lines, dots, and a sign in form of Y signifying, according to the authors, «To give birth». These signs are considered as indicating the month of parturition of the animal. Indeed, the use of the word «demonstrate» is totally misleading because it is nothing else than a mere hypothesis. The given examples of lines and dots onto and around the animals are by no means «a proof» that these signs had a signification about the time span between mating and parturition in a kind of lunar calendar. The hypothesis that series of dots might represent lunar notations is not new since it was formerly proposed by A. Marshack (1991) after a personal microscopic study of portable objects and not based only on tracings found in books as it is the case in this study. A heavy apparatus of statistics is mobilized to appear more convincing and accompanied by a long list of seventy-two bibliographic references. This is based on the naive idea that the hunters-gatherers needed to get written marks to learn and remember the life cycle of their preys. This idea is close to that of S. Mithen (1988) for whom the only goal of Paleolithic art was linked to the apprenticeship of hunting practices.

It is too early to know how the article will be received, but there is a risk that a category of public, active on the web and the social networks and disconnected from the archaeological science, will receive it with enthusiasm as it was the case when Neandertals were presumed to be the authors of paintings in Spanish caves on the sole argument of the very old age provided by the Uranium-Thorium method (Hoffmann *et al.* 2018). Some applauded, ignoring (or pretending to ignore) the various reasons for which the dates might be overestimated (Pons-Branchu *et al.* 2020).

A second paper of the same ilk was published in the French review *Science et Vie* (Toscas 2023). The tonality of this article tends to persuade the reader that we have reached finally the «truth» concerning the signification of Paleolithic rock

art. This time, contrary to the previous article which rests on notational, material concepts, the scope of this paper is concerned with religious, ideological concepts, since it proposes to reveal us the «original myth». The article is an advertising promotion of Le Quellec's book (2022) for the general public. In this big book, he returns at length to the ideas previously developed by the same author (Le Quellec 2015) who compiled hundreds of emergence myths from various parts of the world and different periods. As all these myths apparently tell similar stories, the hypothesis that their origin goes back to prehistoric time seems possible. Once again, this is based on the idea of universals found by ethnographic comparison, whereas Panofsky insists on the cultural differentiation as the major driving force in human societies.

An endless race towards interpretation of Paleolithic art

Of course, these two articles will not be the last ones. New interpretations will continue to stack on top of each other. The true question is why so many people are obsessed by the interpretation of paleolithic rock art? Why do humans go to so much trouble to invent so many theories running in all directions and repeated over and over again? It is noteworthy that these new interpretations are based on ancient ideas, as if History stuttered. The same case occurred previously with shamanism that was updated by Clottes and Lewis-Williams (1996) almost one century after its first mention (Cartailhac and Breuil 1906). More recently M. Lorblanchet (2020) in his work *The birth of life* tells us his intimate view of the Pergouset cave (Lot). As water flows from the bottom to the entrance and there are three vulvas on the walls specifying a nullipara, a primipara and a multipara, the author thinks that the cavern is feminine and life-giving and would symbolize «the emergence of the living world from the depths and present a scenario of the emergence of life». This idea is in keeping with the old magic of fertility and reproduction popularized by Bégouën (1939) and Breuil (1952).

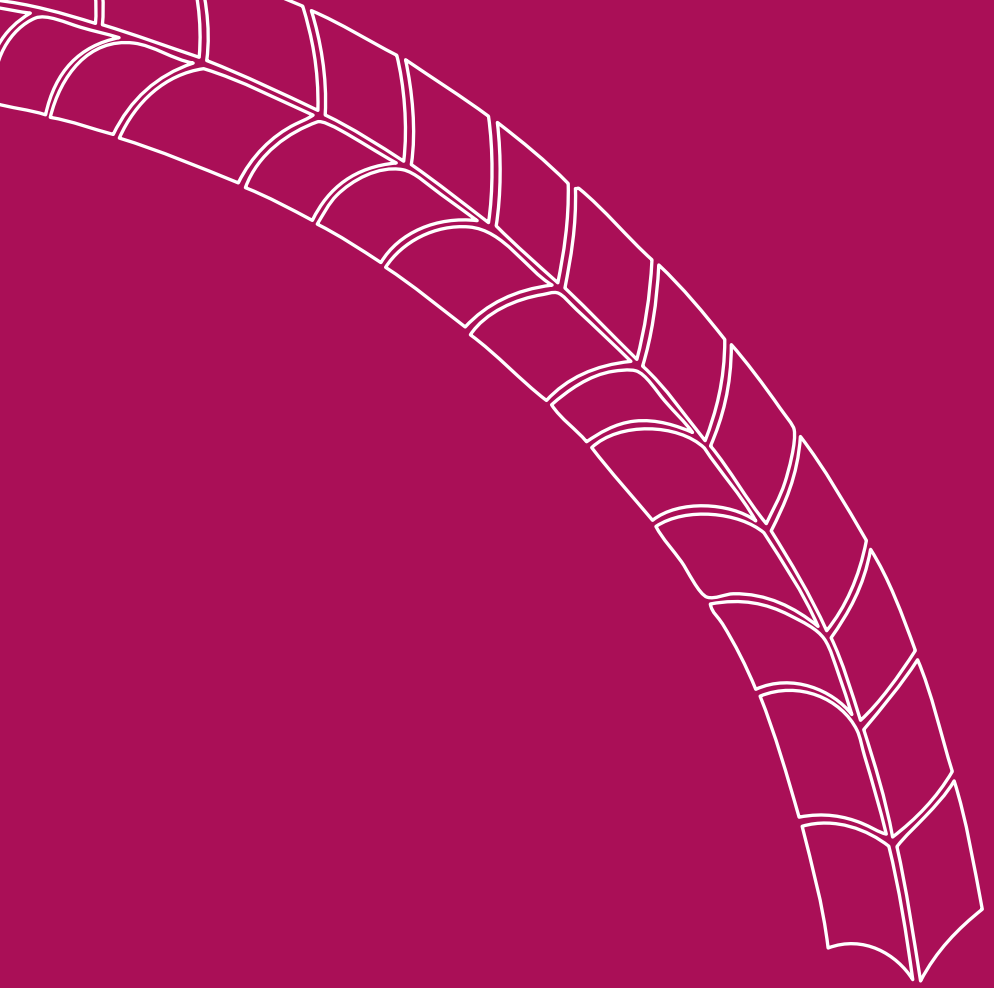
The danger is to let anyone believe that they can write anything about this art. An extreme case is the fanciful pareidolia of Bernie Taylor (2017) who sees giraffes, elephants and crocodiles in the Castillo cave (Spain) or compares natural irregularities of El Pindal cave (Asturias, Spain) with the «elephant-like» profile of Mount Txindoki (Guipúzcoa, Spain) (Taylor 2022). Such abuses put our discipline at great risk of disqualification (B. Taylor was invited in the UISPP-2021 international meeting in Meknes, Morocco, and in the International Conference on Arts in Society 2022 held in Zaragoza).

As a remedy for these adventurous ideas born of imagination, we can just recommend to compulsive interpreters to read again Panofsky. We hope that they will regain lucidity and that this endless race – with no profit for archaeology – will finish, so that the study of Paleolithic rock art might continue onto more solid and scientific basis. 🌱

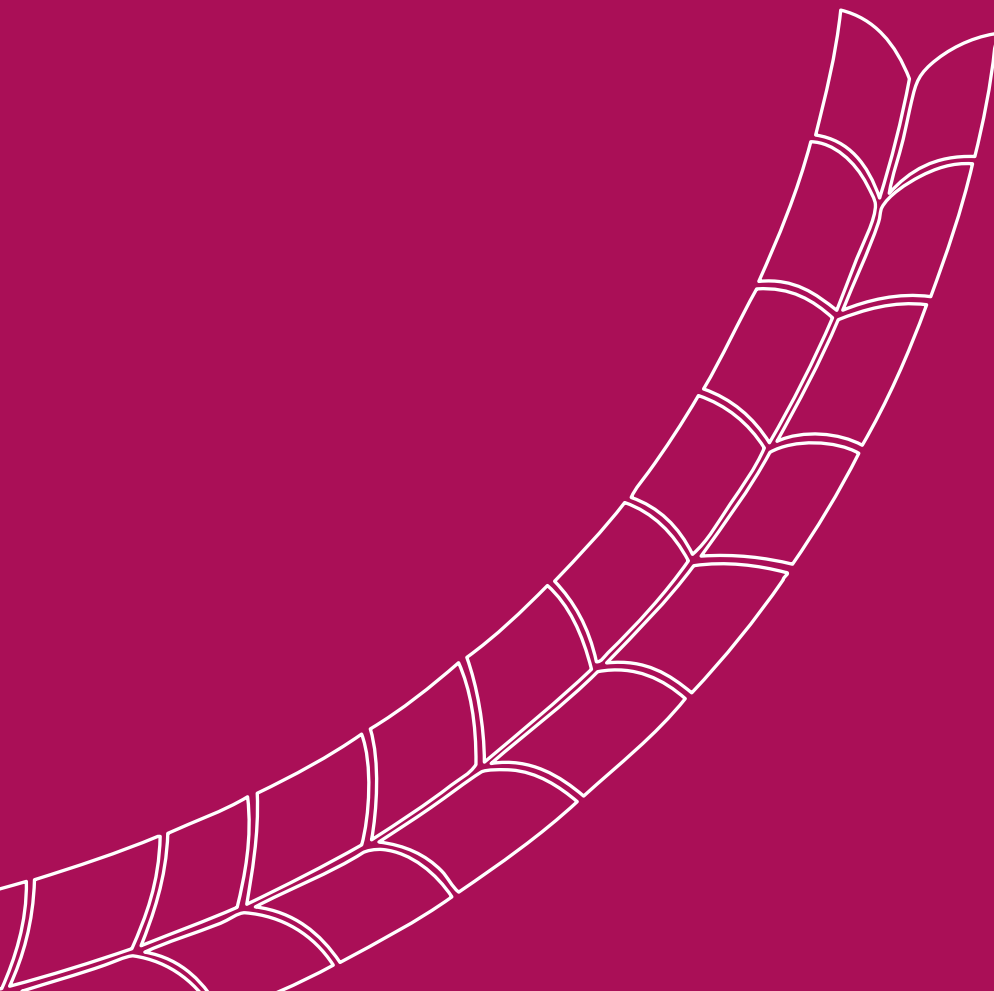
Bibliografía | References

- BACON, Bennett; KHATIRI, Azadeh; PALMER, James; FREETH, Tony; PETTITT, Paul; KENTRIDGE, Robert (2023). «An Upper Palaeolithic Proto-writing System and Phenological Calendar». *Cambridge Archaeological Journal*: 1-19. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0959774322000415>
- BREUIL, Henri (1952). *Quatre cents siècles d'art pariétal*. Centre d'Etudes et Documentations préhistoriques. Montignac.
- BÉGOUËN, Henri (1939). «Les bases magiques de l'art préhistorique». *Scientia* (Paris): 202-216.
- CARTAILHAC, Émile; BREUIL, Henri. (1906). *La caverne d'Altamira à Santillane, près Santander (Espagne)*. Múnaco.
- CLOTTE, Jean; LEWIS-WILLIAMS, David (1996). *Les Chamanes de la préhistoire*. Ed. Seuil, Paris.
- HOFFMANN, Dirk; STANDISH, Christopher; GARCÍA, Marcos; PETTITT, Paul; MILTON, James; ZILHÃO, João; ALCOLEA, José Javier; CANTALEJO, Pedro; COLLADO, Hipólito; BALBÍN, Rodrigo de; LORBLANCHET, Michel; RAMOS, José; WENIGER, Gerd-Christian; PIKE, Alistair (2018). «U-Th dating of carbonate crusts reveals Neandertal origin of Iberian cave art». *Science*, 359 (6378): 912-915. DOI: [10.1126/science.aap7778](https://doi.org/10.1126/science.aap7778)
- LE QUELLEC, Jean-Loïc (2015). «Peut-on retrouver les mythes préhistoriques? L'exemple des récits anthropogoniques». *Comptes-rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, I: 235-266.
- LE QUELLEC, Jean-Loïc (2022). *La caverne originelle. Art, mythes et premières humanités*. Ed. La Découverte.
- LORBLANCHET, Michel (2020). *Naissance de la vie. Une lecture de l'art pariétal*. Ed. Rouergue, Arles.
- MARSHACK, Alexander (1991). *The Roots of Civilization: The Cognitive Beginnings of Man's First Art, Symbol and Notation*. Moyer Bell Ltd.
- MITHEN, Steven J. (1988). «To Hunt or to Paint: Animals and Art in the Upper Palaeolithic». *Man* (new series), 23 (4): 671-695.
- PANOFSKY, Erwin (1939). *Studies in Iconology*. Oxford University Press.
- PONS-BRANCHU, Edwige; SANCHIDRIÁN, José Luís; FONTUGNE, Michel; MEDINA-ALCAIDE, M^a Ángeles; QUILES, Anita; THIL, François; VALLADAS, Hélène. (2020). «U-series dating at Nerja reveal open system. Questioning Neandertal origin of Spanish rock art». *Journal of Archaeological Science*, 117. 105120. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jas.2020.105120>
- TAYLOR, Bernie (2017). *Before Orion: Finding the face of the Hero*. Aquila Media Group, Portland.
- TAYLOR, Bernie (2022). Disponible en: Living Mountains in Iberian Cave Art - Arts in Society 2022 Conference, Zaragoza, Spain - YouTube [Consultado: 23.01.2023]
- TOSCAS, Kassiopée (2023). «Le mythe original. La nouvelle théorie issue de l'art pariétal». *Science et Vie*, n. 1264: 74-91.





NOTAS



El recinto fortificado de L'Atalaya (Soto del Barco, Asturias). Descubrimiento arqueológico a partir de técnicas de teledetección

The fortified enclosure of L'Atalaya (Soto del Barco, Asturias). Archeological discovery based on remote sensing techniques

Carlos García-Noriega Villa y Alba Ruiz Cabanzón

Recibido: 17-6-2022 / Revisado: 13-12-2022 / Aceptado: 24-12-2022

Resumen

El siguiente trabajo da a conocer el descubrimiento de L'Atalaya, un posible recinto defensivo de tipo castreño en el concejo de Soto del Barco (Asturias). Este yacimiento arqueológico ha sido descubierto por medio de la teledetección: a partir de la fotografía aérea histórica, imágenes satelitales y datos LiDAR proporcionados por el centro de descargas del Instituto Geográfico Nacional (IGN) en el año 2020. En las siguientes líneas se lleva a cabo una contextualización histórica y arqueológica preliminar del yacimiento arqueológico.

Palabras clave: Edad del Hierro; fortificación, prospección; LiDAR; QGIS; sistemas de información geográfica; modelo digital del terreno.

Abstract

The following paper reports the discovery of L'Atalaya, a possible hillfort enclosure in the council of Soto del Barco (Asturias). This archaeological site has been discovered through the use of Remote Sensing Systems: historical aerial photography, satellite images and LiDAR data provided by the National Geographic Institute (IGN) in 2020. In the following lines we introduce a preliminary historical and archaeological contextualization of the archaeological site.

Carlos García-Noriega Villa: Instituto Internacional de Investigaciones Prehistóricas de Cantabria (IIIPC), Univ. de Cantabria. Avda. de los Castros 52, Santander, 39005 | gnormiegac@unican.es | ID OrCID: 0000-0002-3827-4643

Alba Ruiz Cabanzón. Instituto Internacional de Investigaciones Prehistóricas de Cantabria (IIIPC), Univ. de Cantabria. Avda. de los Castros 52, Santander, 39005 | ruizcal@unican.es | ID OrCID: 0000-0002-9238-1351

Keywords: Iron Age, Fortification; Prospection; LiDAR; QGIS; Geographic Information System; Digital Terrain Model.

1. Introducción

El presente estudio pretende aportar nuevos datos al panorama arqueológico actual en la comunidad autónoma de Asturias, exponiendo el resultado del estudio preliminar de un nuevo yacimiento arqueológico fortificado en el concejo de Soto del Barco en relación con la evidencia arqueológica disponible (Figura 1).

El territorio en el que se enmarca el concejo de Soto del Barco se caracteriza por una fuerte antropización del entorno determinada, en gran medida, por la orografía y el curso fluvial del río Nalón. La riqueza y características de su territorio han incentivado los asentamientos de diversas poblaciones a lo largo de la historia, como así lo prueba la existencia de yacimientos arqueológicos relevantes en el área (Santos Rodríguez 2006). Ejemplo de ello son el castro del castillo de San Martín o la villa romana de Las Murias de Ponte (Villa 2008), a los que ahora se suma el yacimiento de L'Atalaya¹.

El descubrimiento de este recinto fortificado se ha llevado a cabo mediante la aplicación de técnicas de teledetección a través del tratamiento de datos LiDAR aportados por el Instituto Geográfico Nacional (IGN)², pasando a engrosar el número de yacimientos y hallazgos arqueológicos que se conocen en esta área desde tiempos prehistóricos. Por esta razón, justificamos la necesidad de una revisión del territorio a partir de nuevos métodos y técnicas de prospección arqueológica para la localización de nuevos sitios arqueológicos, siendo uno de los objetivos de este artículo poner en valor la potencialidad de este tipo de trabajos debido a la relativa sencillez de su realización y a la accesibilidad de los recursos necesarios para llevarlo a cabo con una baja inversión económica. En este caso, ha sido posible gracias a la disponibilidad de recursos en abierto, tales como la información cartográfica, geográfica y topográfica ofrecida por el IGN en su portal web.

2. Metodología

El primer paso de la investigación consistió en la descarga de las nubes de puntos generadas mediante el sistema LiDAR (*Light Detection and Ranging*) del Centro de Descargas CNIG (IGN), donde esta información se encuentra a disposición pública.

1 Comunicado al Servicio de Patrimonio Cultural de Asturias el día 4 de junio de 2020.

2 Centro de descargas del IGN. <https://centrodedescargas.cnig.es/CentroDescargas/index.jsp> [Fecha de consulta y descarga de los archivos: 2 de abril de 2020]

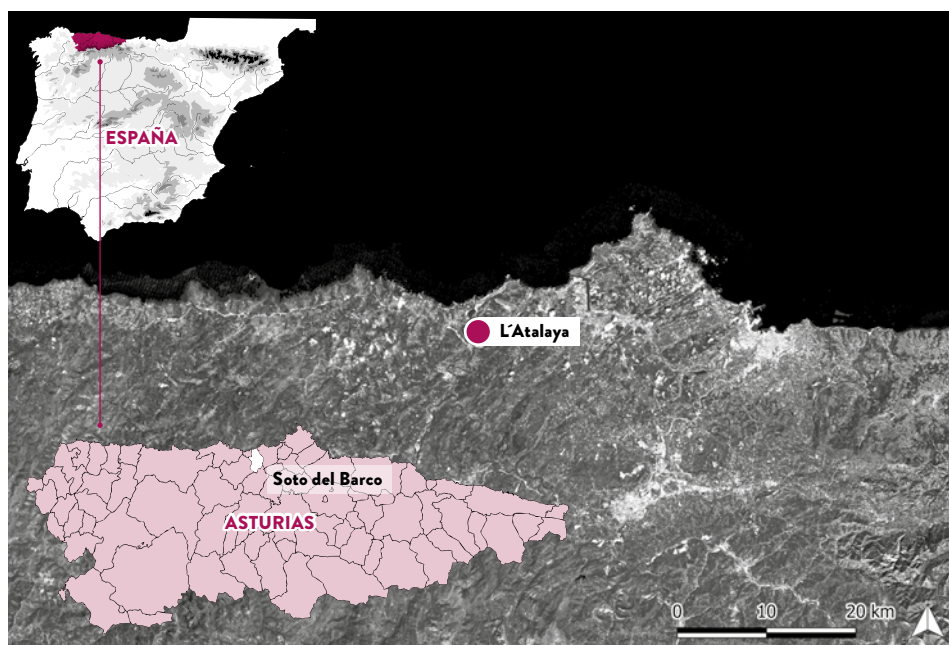


Figura 1. Situación de L'Atalaya (Soto del Barco) en el área central de la costa asturiana.

Dicha tecnología basa su funcionamiento en la captura de nubes de puntos para generar la representación de una superficie. Esto es posible gracias a la emisión de un pulso de láser infrarrojo sobre el que se mide la reflectividad y la distancia entre el sensor emisor y el objeto. De este modo, cada pulso se define como un eco reflejado de diversos objetos a lo largo de una trayectoria (Mallet y Bretar 2009).

A diferencia del georradar, el cual genera una visualización de las capas interiores de la tierra, el sistema LiDAR obtiene una imagen de la superficie precisa y detallada. La nube de puntos de la superficie capturada puede ser procesada para la eliminación de ruido en los datos que pueda estar ocultando posibles estructuras. Esta eliminación del ruido se consigue con el postprocesado de los datos, de modo que la nube de puntos se clasifica según rangos superficiales que establecen diferentes categorías, como pueden ser: la vegetación alta, la vegetación baja, los edificios o el terreno.

Los puntos clasificados permiten una interpolación (proceso de triangulación y curvado de los puntos para generar datos geométricos) de la información que genera una superficie clasificada como es un modelo digital del terreno o MDT, el cual se define como la representación de una superficie teniendo en cuenta un rango de georreferenciación.

La ventaja principal de esta técnica reside en los pocos costes económicos requeridos para el uso de esta tecnología, así como la sencillez de la curva de aprendizaje para aplicar el método. Por estos motivos, se define como una herramienta en auge para las prospecciones e investigaciones arqueológicas, que hace posible una visión más global del paisaje arqueológico (Doneus et al. 2008; Berrocal-Rangel et al. 2017:196; Menéndez et al. 2017:72).

A continuación, procedemos a la descarga y visualización de las colecciones históricas de ortofotografías aéreas y satelitales como son el vuelo Americano B (1956-57), el vuelo de la Diputación (1970), el Interministerial (1973-1986), el Nacional (1980-86), el Quinquenal (1998-2003) y la serie de ortofotografías actuales del PNOA (2006-2020), que nos permiten llevar a cabo un análisis de la evolución del terreno en el que se halla el recinto fortificado a lo largo del tiempo.

En el caso de la comunidad autónoma de Asturias los datos disponibles han sido generados por el software TerraScan en el año 2014, pertenecientes a la primera cobertura LiDAR nacional (2008-2015), que en esta área geográfica fue llevada a cabo en el año 2012. Sus láminas presentan una extensión de 2x2 km a escala 1:5000 y con una densidad de puntos de 0,5p/m² en el primer retorno, lo que implica un espaciamiento entre puntos inferior o igual a 1,41 m. El Sistema Geodésico de Referencia utilizado es el ETRS 89 UTM 30 EPSG 25830, con una altura de tipo ortométrica y un modelo de geoide EGM 2008 REDNAP.

En cuanto a los resultados, se obtuvieron a partir del trabajo con tres softwares diferentes: QGIS, SAGA (Conrad et al. 2015) y RVT (Kokalj, Zakšek y Oštir 2011; Zakšek, Oštir y Kokalj 2011; Kokalj y Somrak 2019). Dichos programas se encargan de reproducir algoritmos matemáticos para generar visualizaciones legibles que utilizaremos para la interpretación arqueológica. En primer lugar, ejecutamos QGIS para analizar los archivos de datos LiDAR (formato laz) que conformarán las nubes de puntos que construyen la superficie del terreno, cuyo objetivo final es el de generar modelos digitales del terreno (MDT). En nuestro caso, utilizamos cinco láminas que ensamblamos para generar un MDT más completo. Las herramientas utilizadas para lograr esto fueron lasmergePro y Blas2dem, pertenecientes al paquete LAsTools (Isenburg 2014) que permite trabajar con varias herramientas de interés en el ámbito geográfico. Este paquete es aplicado desde QGIS y el resultado es exportado como una imagen (en formato png/tiff) que posteriormente analizaremos.

Finalmente, una vez tenemos las capas ráster clasificadas procesamos los datos por medio de los softwares de código abierto de SAGA (sistema para aná-

lisis geocientíficos automatizado) y RVT (*Relief Visualization Toolbox*) aplicando filtros tales como Analytical Hillshading y Resampling Filter entre otros. Estas herramientas nos permiten generar visualizaciones alternativas a partir del MDT, que acentúan los cambios en el terreno y permiten mejorar las tareas de prospección. El resultado final se muestra a través de diferentes imágenes con correcciones en la luz, profundidad de campo y otros cálculos sobre el relieve, que trabajamos posteriormente para un primer análisis del terreno y de posibles hallazgos arqueológicos.

3. Descripción y análisis de yacimiento L'Atalaya

La prospección digital de esta área geográfica a través del procesado de datos LiDAR, nos ha permitido descubrir un nuevo recinto fortificado, definido por dos estructuras de carácter defensivo. El yacimiento se localiza en el barrio de Las Eras (Soto del Barco, Asturias), ubicado en uno de los lugares más elevados de la zona, sobre una colina a 141 m s. n. m., lo que lo dota de un notable control del territorio y el curso fluvial del río Nalón. Debido a la morfología de la planta del yacimiento, la extensión del recinto y su localización geográfica, el yacimiento de L'Atalaya se ha descrito como un recinto de tipo castreño en el Inventario del Patrimonio Cultural de Asturias³ (Figura 2).

La morfología del lugar permite definir dos sistemas de taludes, posiblemente defensivos, encuadrados en un área de 1,05 ha. El recinto exterior de forma ovoidal, cuyo perímetro es de unos 370 m, tiene unas medidas respecto a su eje norte-sur de 131 m y de su eje oeste-este de 106 m. En cuanto a la construcción defensiva, observamos que presenta una anchura de unos 5 a 6 m de envergadura.

El recinto interior tiene un perímetro de 220 m, con un eje norte-sur de 83 m y un eje oeste-este de 64 m. Esta parte del yacimiento corresponde a 0,37 ha. de la extensión del sitio. En este caso, la construcción defensiva se define por un sistema de talud de unos 3 a 4 m de ancho (Figura 3).

En cuanto a los datos históricos y satelitales, en los fotogramas más antiguos como son el Vuelo Americano B (1956-1957) se observan las estructuras documentadas, algo que se repite en los siguientes vuelos como son el vuelo de la Diputación (1970) y el vuelo interministerial 1973-1986 (Figura 4), donde observamos que el yacimiento se encontraba en zona de pastos y actividad agrícola. En dicha imagen podemos observar que los restos documentados se encontraban en un mejor estado de conservación que en la actualidad, por lo

³ Inclusión en el Inventario del Patrimonio Cultural de Asturias el 6 de junio de 2022 a partir de este trabajo. Disponible en: <https://sede.asturias.es/bopa/2022/06/06/2022-03984.pdf>

que podemos precisar de forma más correcta la morfología del recinto defensivo y su posible acceso.

El vuelo quinquenal, realizado entre los años 1998-2003 y la ortofoto del PNOA del año 2006 serían las últimas fotografías aéreas en las que el yacimiento arqueológico puede observarse sin alteraciones, pues a partir del año 2009 empiezan a producirse remociones en el terreno fruto de la construcción de viviendas, deteniéndose a partir del año 2017 (Figura 5).

En toda su extensión, a lo largo de los años este yacimiento se ha visto alterado por actividades agrícolas y ganaderas, así como por la reciente modificación del terreno por trabajos de allanado, cimentación y construcción de viviendas, con la consecuente pérdida de información para la investigación arqueológica.

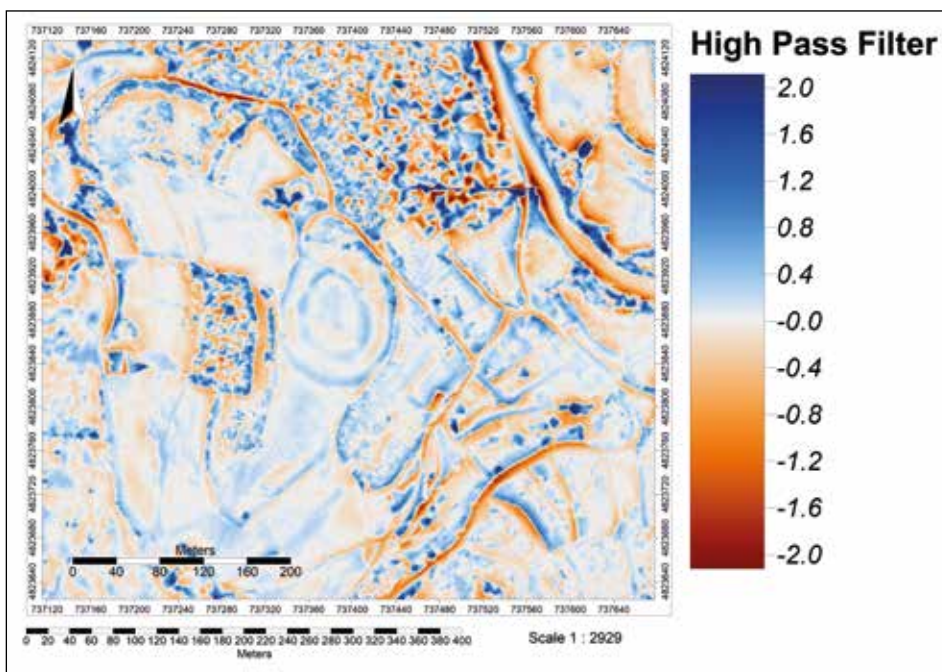
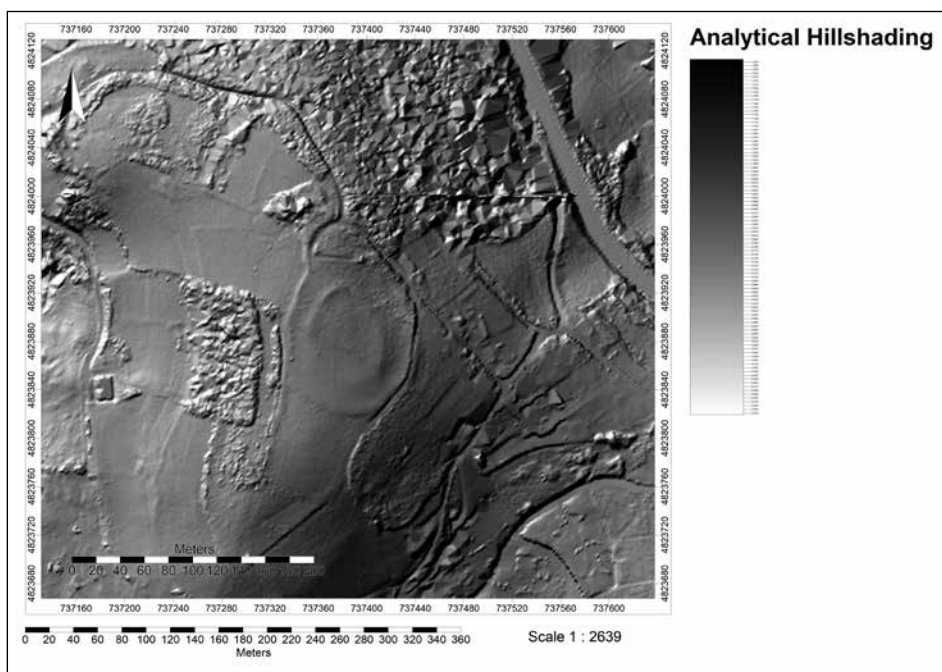
4. Interpretación y discusión de los resultados

Este estudio es de carácter preliminar y sería necesario acometer una prospección o excavación arqueológica para adscribir correctamente el yacimiento a una fase cronológica. De este modo, la principal problemática a la hora de clasificar este descubrimiento es acotar la cronología a la que pertenecen estos restos, dado que las características que definen a este tipo de recintos castreños pueden ser similares desde momentos de la Edad del Hierro hasta la Edad Moderna (Marín 2009; Gutiérrez 2002).

La clasificación del hallazgo como de tipo castreño, por tanto, se basa en su ubicación en un emplazamiento privilegiado de control y en una morfología del recinto que prioriza los sistemas defensivos aprovechando la orografía (Costa-García 2017:219). Así mismo, la morfología del yacimiento de L'Atalaya sería compatible con la de otros recintos de tipo castreño de la región asturiana (Adán

Figura 2. Visualización del yacimiento por medio de la herramienta Analytical Hillshading en SAGA.

Figura 3. Análisis High Pass Filter con SAGA.





et al. 1994; Camino et al. 2009; González et al. 2018), teniendo mayor similitud con los que discurren por la zona del Bajo Nalón. En esta zona, la ocupación del territorio se dispone de manera dispersa, con numerosos recintos fortificados en altura que permiten ejercer un control y explotación del espacio óptimos. No obstante, su cronología no se limita a la Edad del Hierro, sino que la ocupación de estos recintos presenta, en ocasiones, evidencias de otras cronologías de época romana y altomedieval. Ejemplo de este tipo de lugares fortificados son el castro del Campón (Santos Rodríguez 2006), el Castillo de San Martín (González-Fierro 1941; Santos Rodríguez 2006; Villa 2008), el castro de Doña Palla (Mallo 1969; Martínez y Adán, 1995; Santos Rodríguez 2006) o el castro de Miraveche (Bances y Valdés, 1911; Santos Rodríguez 2006).

Característica común a todos estos yacimientos es que su emplazamiento en el espacio está condicionado por la necesidad de explotación y control del territorio, por lo que en muchos casos estas fortificaciones se sitúan a lo largo del curso fluvial o la desembocadura de los ríos (Santos Rodríguez 2006:199). Por esta razón, los criterios morfotipológicos que los definen son sus construcciones defensivas y su posición de dominio del territorio, que busca no solo el control visual del entorno y la explotación del mismo, sino también la monumentalidad que permita su visualización desde varios kilómetros de distancia. Por este motivo, la ubicación de estos recintos tiende a situarse en lugares elevados y con defensas naturales aprovechables (Maluquer de Motes 1973; Fanjul 2014; Marín 2011; Serna et al. 2010).

Estos rasgos, atribuibles de forma generalizada a los yacimientos castreños, son asimilables a los recintos fortificados de otras regiones vecinas, como pueden ser León (Vidal 2018), Galicia (Rodríguez 1999) o Cantabria (Bolado del Castillo et al. 2015; Arias et al. 2010). Por ejemplo, en Vidal Encinas (2018) observamos que, de un catálogo de 16 yacimientos, más de la mitad comparte dos rasgos fundamentales: una

Figura 4. Ortofotografía del vuelo interministerial (1973-1986).

Figura 5. Ortofotografía histórica del PNOA año 2020.

situación en zonas estratégicas elevadas, y su emplazamiento cerca de lugares de control y explotación en torno a cursos fluviales.

En este sentido, las características de los recintos fortificados de tipo castreño tienden a estar condicionadas por la orografía del lugar, siendo lo más habitual que presenten formas circulares, elípticas u ovaladas, dependiendo de la forma de las cimas en las que se encuentran, constituyendo defensas perimetrales. En nuestro caso, L'Atalaya presenta una forma ovalada al situarse en la cima de un promontorio en forma de corona (Fanjul Peraza 2014; González y Fernández Valles 1966:281; Romero 1976:38; Santos Yanguas 2007; Villa 2008), que, al carecer de sistemas naturales de defensa, hace necesario construir un fuerte sistema de murallas constituido por, al menos, dos líneas defensivas (Figura 6).

El dominio visual del yacimiento es evidente desde el terreno. No obstante, las nuevas tecnologías nos permiten cuantificar este tipo de cuestiones de forma digital. Existen herramientas de análisis que permiten calcular de manera matemática la cuenca visual del yacimiento, mostrando los diferentes rangos de visibilidad del entorno desde un lugar concreto, teniendo en cuenta para ello factores orográficos e incluso forestales (Figura 7).

Para nuestro estudio hemos dispuesto el análisis a partir de diecisiete puntos de visión, situados a una variable de altitud de 1,6 m (considerada la altura estándar de un humano) y acotando el rango del análisis a 1,5 km, teniendo en cuenta para ello la efectividad del ojo humano. La disposición de los puntos sigue la morfología del recinto interior del yacimiento, es decir, situamos un primer punto central y el resto los posicionamos a lo largo de la estructura, en intervalos de unos 10 a 15 m. Esta elección sigue un criterio estrictamente geométrico, donde desde un primer punto central establecemos cuatro ejes sobre los que disponemos los siguientes cuatro puntos y después, subdividimos cada área en ángulos de 25°, cubriendo así de forma efectiva la extensión del recinto.

En este caso, el análisis nos permite cuantificar el control del territorio que pudo haberse ejercido desde el yacimiento de L'Atalaya atendiendo a tres variables: visibilidad, visibilización y elementos defensivos (Parcero 1995).

El recinto nos sugiere una posición de dominio del entorno más inmediato, así como una búsqueda de visibilización del lugar y sus estructuras a largas distancias. Las características que presenta destacan principalmente hacia su vertiente este y oeste, condicionado por cuestiones orográficas.

Hacia el oeste, la existencia de barreras naturales tales como el río Nalón refuerzan la defensa natural del recinto fortificado, por lo que la amplitud de su cuenca visual desde largas y medias distancias estaría respondiendo más a la necesidad de ser vistos que de ver. Es decir, el emplazamiento del recinto fortificado de L'Atalaya en su vertiente oeste estaría vinculado al control del territorio a partir de la visibilidad de sus defensas (Parcero Oubiña 2013).

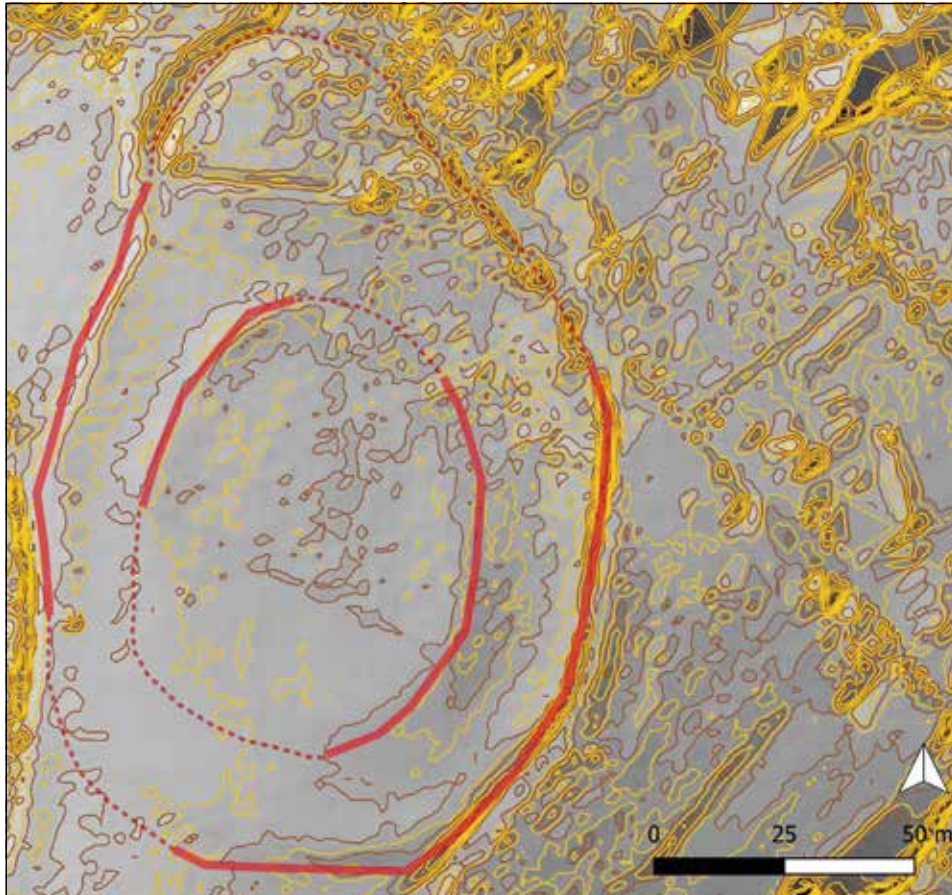


Figura 6. Análisis del recinto a partir de sus curvas de nivel.

En cambio, en su vertiente este el yacimiento se caracteriza por su capacidad visual a corta y media distancia, coincidiendo con los campos circundantes. Desde esta orientación destaca más la necesidad de ejercer un control visual del territorio que de ser vistos a largas distancias, ya que no existen barreras orográficas que ejerzan de elementos defensivos naturales (Parcero 2013).

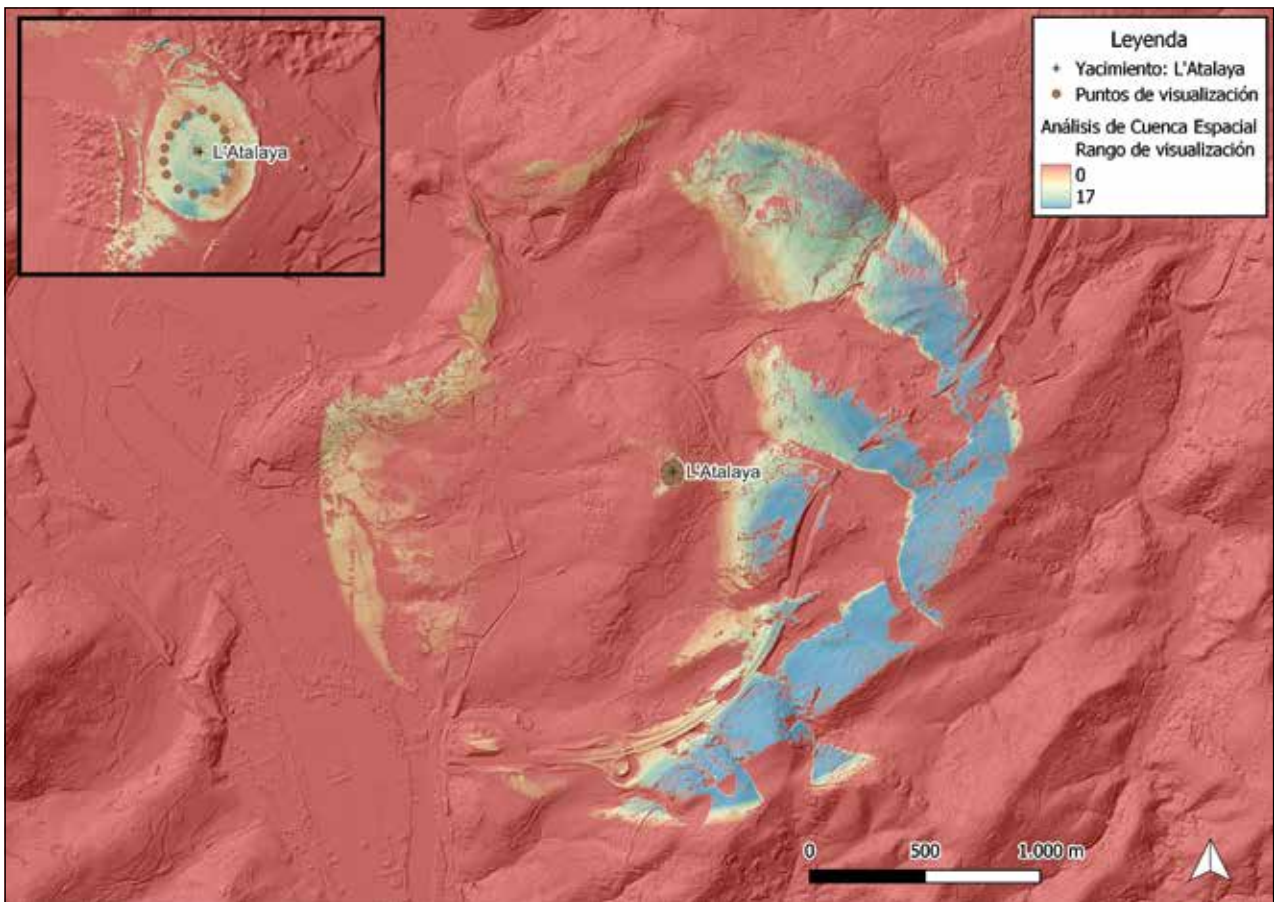


Figura 7. Visualización del análisis de cuenca visual desde L'Atalaya.

5. Conclusiones

En este trabajo se han estudiado un conjunto de evidencias arqueológicas que, de acuerdo con sus características morfológicas y tipológicas, podemos clasificar como un nuevo yacimiento de tipo castreño en Soto del Barco (Asturias). El estudio se realiza a partir de la combinación de un conjunto de técnicas de teledetección y la comprobación en campo de las estructuras documentadas (Costa-García *et al.* 2017:65).

La finalidad de nuestro trabajo es tratar de forma paralela el propio descubrimiento y la importancia de la aplicación de este tipo de técnicas para el trabajo arqueológico. El uso de estas nuevas herramientas nos permite una primera aproximación al descubrimiento de nuevos yacimientos arqueológicos sin la necesidad de acudir al lugar o realizar remoción de la tierra alguna, tratándose además de una técnica de bajo coste con una curva de aprendizaje poco pronunciada. No obstante, no puede descartarse en ningún caso la comprobación física de los datos que certifiquen de manera empírica la veracidad de los resultados obtenidos.

En cuanto al recinto fortificado de L'Atalaya, su actual estado de conservación hace necesaria la iniciativa de proteger y salvaguardar este patrimonio arqueológico, por lo que este trabajo tiene como objeto notificar dicho hallazgo y evitar un mayor deterioro de los restos arqueológicos. De esta manera, buscamos respetar la información que pueda contener, evitar mayores pérdidas y, en última instancia, propiciar la información necesaria para incentivar posibles investigaciones futuras que permitan comprobar la veracidad de los datos hasta ahora disponibles, aumentando nuestro conocimiento sobre el yacimiento de L'Atalaya y ampliando la discusión en torno a su adscripción cronológica y topológica (Bofinger *et al.* 2006:92). ❁

Bibliografía

ADÁN ÁLVAREZ, Gema E.; MARTÍNEZ FAEDO, Leonardo y DÍAZ GARCÍA, Fructuoso (1994). «Limpieza estratigráfica del castro de Caravia (Caravia, Asturias): reconstrucción arqueológica/histórica». *Zephyrus*, 47: 343-352.

ARIAS CABAL, Pablo; ONTAÑON PEREDO, Roberto; CEPEDA OCAMPO, Juan J.; PEREDA SAIZ, Esteban y CUETO RAPADO, Marián (2010). «Castro de El Alto de la Garma (Omoño, Ribamontán al Monte)». En: SERNA GANCEDO, Mariano L.; Martínez Velasco, Antxoka y Fernández Acebo,

Virgilio (coords.) *Castros y Castra en Cantabria. Fortificaciones desde los orígenes de la Edad del hierro a las guerras con Roma*. Catálogo, revisión y puesta al día. Federación ACANTO, 503-514.

BANCES y VALDÉS, A. Juan (1911). «Noticias históricas del Concejo de Pravia». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 58: 333-380.

BERROCAL-RANGEL, Luis; PANIEGO DÍAZ, Pablo; RUANO, Lucía y MANGLANO VALCÁRCCEL, Gregorio R. (2017). «Aplicaciones LiDAR a la topografía

- arqueológica: El Castro de Iruña (Fuenteguinaldo, Salamanca)». *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, 43: 195-215.
- BOFINGER, Jörg; KURZ, Siegfried y SCHMIDT, Sascha (2006). «Ancient Maps- modern data sets: different investigative techniques in the landscape of the Early Iron Age princely Hill fort Heuneburg, Baden-Württemberg». St. Campana/M. Forte (eds.), *From Space to Place. Kongress Rom 2006*, BAR Int. Ser. 1568 (Oxford 2006), 87 – 92.
- BOLADO DEL CASTILLO, Rafael; CUBAS MORERA, Miriam; CEPEDA OCAMPO, Juan J.; PEREDA SAIZ, Esteban; ONTAÑÓN PEREDO, Roberto y ARIAS CABAL, Pablo (2015). «Aportación al estudio del Castro del Alto de La Garma (Cantabria): Las cerámicas de la Primera Edad del Hierro». *Zephyrus*, LXXV: 125-140.
- CAMINO MAYOR, Jorge; ESTRADA GARCÍA, Rogelio y VINIEGRA PACHECO, Yolanda (2009). «El castro inacabado de La Forca (Grado, Asturias). Un dominio territorial frustrado». *Trabajos de Prehistoria*, 66(1): 145-159.
- CONRAD, Olaf, BECHTEL, Benjamin, BOCK, Michael, DIETRICH, Helge, FISCHER, Elke, GERLITZ, Lars, WEHBERG, Jan, WICHMANN, Volker, y BÖHNER, Jürgen (2015). «System for Automated Geoscientific Analyses (SAGA) v. 2.1.4». *Geoscientific Model Development*, 8(7): 1991-2007.
- COSTA-GARCÍA, José Manuel (2017). «The potential of the Geographic Information Techniques for the analysis of the morphology and settlement patterns of the Roman military sites of early imperial era in Iberia». En: MAYORAL HERRERA, Victorino; PARCERO-OUBIÑA, César y FÁBREGA-ÁLVAREZ, Pastor (eds.), *Archaeology & Geomatics. Harvesting the benefits of 10 years of training in the Iberian Peninsula (2006-2015)*, 3: 207-224.
- COSTA-GARCÍA, José Manuel; FONTE, João; GAGO, Manuel; MENÉNDEZ BLANCO, Andrés y ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Valentín (2017). «Hallazgos arqueológicos recientes para el estudio de la presencia militar romana en el oriente gallego». *Gallaecia*, 35: 39-70.
- DONEUS, Micheal; BRIESE, Christian; FERA, Martin y JANNER, Martin (2008). «Archaeological prospection of forested areas using full-waveform airborne laser scanning». *Journal of Archeological Science*, 35: 882-893.
- FANJUL PERAZA, Alfonso (2014). *Los astures y el poblamiento castreño en Asturias*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Geografía e Historia. Tesis Doctoral. Disponible en: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/664031> [Consultado: 23.07.2022]
- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, David; MARÍN SUÁREZ, Carlos.; FARCI, Carlotta; LÓPEZ GÓMEZ, Pablo.; LÓPEZ-SÁEZ, José Antonio; MARTÍNEZ BARRIO, Candela; MARTINÓN-TORRES, Marcos; MENÉNDEZ BLANCO, Andrés; MORENO-GARCÍA, Marta; NUÑEZ DE LA FUENTE, Sara; PEÑA-CHOCARRO, Leonor; PÉREZ-JORDÁ, Guillem; RODRÍGUEZ-HERNÁNDEZ, Jesús; TEJERIZO GARCÍA, Carlos y FERNÁNDEZ MIER, Margarita (2018). «El Castru (Vigaña, Balmonte de Miranda, Asturias): un pequeño poblado fortificado de las montañas occidentales cantábricas durante la Edad del Hierro». *Munibe Antropología-Arkeologia*, 69: 211-237.
- GONZÁLEZ Y FERNÁNDEZ VALLES, José Manuel (1966). «Catalogación de los castros asturianos». *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 16: 255-291.
- GONZÁLEZ-FIERRO ORDÓÑEZ, Félix (1941). «El castillo de San Martín: Soto del Barco (Asturias)». *Revista de la Universidad de Oviedo II* (6): 99-129.
- GUTIÉRREZ GONZÁLEZ, José A. (2002). «La fortificación prefeudal en el norte peninsular: castros y recintos campesinos en la Alta Edad Media». En: FERREIRA FERNÁNDES, Isabel C. (coord.), *Mil Anos de Fortificações Na Península Ibérica E No Magreb (500-1500): Actas do Simpósio Internacional sobre Castelos*. Lisboa: Edições Colibri y Câmara Municipal de Palmela, 19-28.
- ISENBURG, Martin (2014). «LAsTools-efficient LiDAR processing software (version 1410,17, unlicensed)». Disponible en: <http://rapidlasso.com/LAsTools>.
- KOKALJ, Žiga; ZAKŠEK, Klemen y OŠTIR, Krištof (2011). «Application of Sky-View

- Factor for the Visualization of Historic Landscape Features in Lidar-Derived Relief Models». *Antiquity*, 85(327): 263-273.
- KOKALJ, Žiga y SOMRAK, Maja (2019). «Why Not a Single Image? Combining Visualizations to Facilitate Fieldwork and On-Screen Mapping». *Remote Sensing*, 11(7): 747.
- MALLET, Clément y BRETAR, Frédéric (2009). «Full-waveform topographic lidar: State-of-the-art». *ISPRS Journal of Photogrammetry and Remote Sensing*, 64: 1-16.
- MALLO VIESCA, Manuel (1969). «Tesorillo de denarios de Doña Palla». *Archivum*, 19: 93-97.
- MALUQUER DE MOTES, Juan (1973). «Formación y desarrollo de la cultura castreña». En: ACUÑA CASTROVIEJO, Fernando (coord.), *I Jornadas de Metodología Aplicada de las Ciencias Históricas. I. Prehistoria e Historia Antigua*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 269-284.
- MARÍN SUÁREZ, Carlos (2009). «De nómadas a castreños: los orígenes de la Edad del Hierro en Asturias». *ENTEMU: Arqueología Castreña en Asturias*, 16: 21-46.
- MARÍN SUÁREZ, Carlos (2011). *De nómadas a castreños. Arqueología del primer milenio antes de la era en el sector centro-occidental cantábrico*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia. Tesis Doctoral. Disponible en: <http://eprints.ucm.es/14435/> [Consultado: 23.07.2022]
- MARTÍNEZ FAEDO, Leonardo y ADÁN ÁLVAREZ, Gema (1995). «Carta arqueológica de Pravia». En: *Excavaciones arqueológicas en Asturias 1991-94*, Oviedo: Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, 195-197.
- MENÉNDEZ BLANCO, Andrés; GONZÁLEZ ÁLVAREZ, David; COSTA-GARCÍA, José Manuel; FONTE, João; GAGO, Manuel y ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Valentín (2017). «Seguindo os pasos do exército romano: uma proposta metodológica para a deteção de assentamentos militares romanos no noroeste peninsular». En: ROSAS, Lucía; SOUSA, Ana Cristina y BARREIRA, Hugo (coords.), *Genius Loci. Lugares e significados. Places and meanings*, vol. 2, 67-79.
- PARCERO OUBIÑA, César (1995). «Elementos para el estudio de los paisajes castreños del noroeste peninsular». *Trabajos de prehistoria*, 52 (1): 127-144.
- PARCERO OUBIÑA, César (2013). «Midiendo decisiones locacionales. Una aproximación a la evaluación de la defensibilidad efectiva de sitios arqueológicos fortificados». *Comenchingonia. Revista de Arqueología*, 17: 57-82.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Purificación (1999). «Notas sobre un Castro de la Montaña Lucense: el Castro de Moura (Loúzara. Samos)». *Revista de Guimarães, Volume especial - Actas do Congresso de Proto-História Europeia*, 109a: 481-493.
- ROMERO MASIÁ, Ana (1976). *El hábitat castreño: asentamientos y arquitectura de los castros del N.O. peninsular*. Santiago: Colegio de Arquitectos de Galicia.
- SANTOS RODRÍGUEZ, Juan I. (2006). «Espacios de hábitat y explotación en la conformación de los territorios medievales del Bajo Nalón». *Territorio, sociedad y poder: revista de estudios medievales*, 1: 191-204.
- SANTOS YANGUAS, Narciso (2007). «Los recintos fortificados como marco de desarrollo de la cultura castreña en el norte de la Península Ibérica». *Espacio, Tiempo y Forma. Serie II, Historia Antigua*, 19: 437-467.
- SERNA GANCEDO, Mariano L.; MARTÍNEZ VELASCO, Antxoka y FERNÁNDEZ ACEBO, Virgilio (coords.) (2010). *Castros y castra en Cantabria. Fortificaciones desde los orígenes de la Edad del Hierro a las guerras con Roma: catálogo, revisión y puesta al día. España: Federación ACANTO*.
- VIDAL ENCINAS, Julio M. (2018). «Una aproximación a la morfología de ciertos asentamientos castreños de la provincia de León». *Férvedes*, 9: 75-86.
- VILLA VALDÉS, Ángel (2008). «El ocaso del mundo castreño». En: RODRÍGUEZ MUÑOZ (coord.), *La Prehistoria en Asturias: un legado artístico único en el mundo*. Oviedo: Prensa Asturiana, 817-832.
- ZAKŠEK, Klemen; OŠTIR, Krištof y KOKALJ, Žiga (2011). «Sky-View Factor as a Relief Visualization Technique». *Remote Sensing*, 3: 398-415.

MONOGRÁFICO



MANUEL
GÓMEZ-MORENO
(1870-1970) Y LA
ARQUITECTURA
MEDIEVAL

VI JORNADAS DE ARQUEOLOGÍA MEDIEVAL
(NOVIEMBRE DE 2021)



Deconstruyendo a don Manuel Gómez-Moreno Martínez. Su papel en la Exposición Internacional de Roma de 1911 y sus propuestas sobre Tartessos

Deconstructing D. Manuel Gómez-Moreno Martínez:
his role in the Rome International Exhibition of 1911
and his proposals about Tartessos

Juan P. Bellón Ruiz

Recibido: 27-10-2022 / Revisado: 23-11-2022 / Aceptado: 3-12-2022

Resumen

Se presenta una síntesis sobre el pensamiento teórico y metodológico de Manuel Gómez-Moreno Martínez, a través de su propio perfil biográfico. Sus amplios campos de investigación y su compromiso con la Junta para Ampliación de Estudios, a través del Centro de Estudios Históricos, para configurar una síntesis sobre la prehistoria nacional son parte de su legado. Se expone también la base metodológica de sus investigaciones, íntimamente ligadas a la historia del arte.

Palabras clave: Gómez-Moreno; biografía; identidad nacional; historia de la arqueología; historia del arte; exposiciones internacionales

Abstract

A brief synthesis of Manuel Gómez-Moreno Martínez's theoretical and methodological thought is presented through his own biographical profile. His extensive fields of research and his commitment to the 'Junta para Ampliación de Estudios', through the 'Centro de Estudios Históricos', to set up a synthesis on national prehistory are

Juan P. Bellón Ruiz: Instituto Universitario de Investigación en Arqueología Ibérica - Universidad de Jaén | (jbellon@ujaen.es)

part of his legacy. The methodological basis of his research, closely linked to the history of art, is also exposed.

Keywords: Gómez-Moreno; biography; national identities; history of archaeology; history of art; international exhibitions

Tratar la figura de D. Manuel Moreno Martínez es, sin lugar a dudas, un auténtico desafío historiográfico. En primer lugar, porque es inabarcable si consideramos nuestro presente científico, cuando nuestras carreras de investigación tienden precisamente a la especialización, a la búsqueda de una parcela en la que nos juzguen como máximos conocedores de la misma; D. Manuel era lo contrario, puesto que su amplia gama de temas tratados se abría a la arqueología, la epigrafía, la filología, la numismática, la orfebrería, la historia del arte, dentro de esta, a la escultura, la pintura, la arquitectura; en segundo lugar, precisamente, porque intentar comprender a D. Manuel desde cada una de nuestras parcelas de conocimiento deja incompleta la complejidad del objeto de análisis. En suma, y como ya se ha dicho (Olmos 2010), Gómez-Moreno representa el final de una época, la de los eruditos y anticuarios decimonónicos que abordaban cualquier tema de su interés y el inicio de otra, la de los investigadores formados en universidades y centros de investigación, especializados en determinadas materias.

Sin embargo, si enfocamos nuestra mirada a la perspectiva metodológica, encontramos que D. Manuel fue, fundamentalmente, un historiador del arte completísimo. Es en ese campo donde aún sigue siendo necesaria la cita de sus trabajos germinales, donde él abrió nuevas vías e hipótesis interpretativas que, cuanto menos, deben seguir discutiéndose. No ocurre lo mismo en el ámbito de la arqueología. Gómez-Moreno no afrontó ninguna excavación y, en su caso, desconocía los fundamentos de la estratigrafía y despreciaba visceralmente la prehistoria (Ruiz Zapatero 2016:221-224). De este modo, sus aproximaciones a la arqueología partían del estudio de los materiales desde una perspectiva estilística, mediante la analogía comparativa, desde la propia historia del arte. Un ejemplo de ello es su amplio conocimiento sobre numismática antigua, gracias a su perfil de coleccionista decimonónico, merced a sus formidables conocimientos sobre epigrafía latina. Si tuviese que admitir una relación directa con la arqueología, lo haría con la arqueología de la arquitectura y, obviamente, con claras diferencias respecto de la disciplina actual.

En esta disección del objeto de análisis, complicada por la complejidad de los tejidos interconectados, interdependientes, vamos a detenernos en el denominador común que, sin lugar a dudas, condujo la ingente producción científica de Manuel Gómez-Moreno: sus ideas esencialistas sobre el pasado a través del

estudio de los objetos, de los estilos, de la arquitectura. Como ya hemos defendido en otros trabajos (Ruiz Rodríguez et al. 2002; 2006; Bellón et al. 2008) el autor se caracterizó siempre por una auto-reivindicación nacionalista, sobre todo desde la propia perspectiva de la investigación histórica, una perspectiva lógica si contextualizamos el periodo de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX como una fase de marcados discursos identitarios.

Autobiografía (1870-1970): toda una declaración de intenciones

Son varios los trabajos que han tratado de formalizar una semblanza biográfica de Manuel Gómez-Moreno Martínez, si bien, son de distinta índole. El primero de ellos data de 1977. Escrito por Juan de Mata Carriazo (1977) en su discurso de ingreso a la Real Academia de la Historia es, como indica su título *El maestro Gómez-Moreno contado por él mismo*, una autobiografía, posiblemente una reflexión personal realizada ante algún evento académico y recuperado por uno de sus más próximos discípulos. El segundo trabajo tiene un marcado carácter hagiográfico. Escrito por una de sus hijas, cuenta con una base de información de primera mano, fundamentado en las vivencias propias de la familia, en las fuentes orales, en los recuerdos reelaborados y matizados, en la interacción y deformación propias de la memoria, pero carece del aparato crítico necesario para afrontar este tipo de ensayos (Gómez-Moreno 1995). Dicho esto, no deja de ser una obra de obligada consulta para conocer aspectos que no se encontrarían, posiblemente, en ninguna fuente documental. Recientemente, se han publicado sendos trabajos de síntesis que abordan al personaje de una forma más amplia (Bellón 2015; Gómez-Moreno Calera 2016) aunque existe una amplia bibliografía previa (Barbe-Coquelin 1977; Caballero 2010; Castillejo 1998; López-Ocón 1999; Varela 1999)

Que Gómez-Moreno fue uno de los grandes académicos del pasado siglo XX es un hecho constatado por su ingente producción bibliográfica y su posterior repercusión, pero también por sus implicaciones institucionales, proyectos, cargos académicos y honorarios, etc. Aunque su primera orientación profesional estuvo centrada en la obtención de una cátedra en la Escuela Central de Artes y Oficios de Madrid, no tardó en vincular su devenir investigador a la capital española.

En efecto, fue el encargado –por designación directa de Juan Facundo Riaño– de realizar los Catálogos Monumentales de España, que finalmente se limitaron a los de Ávila, Salamanca, Zamora y León repartiéndose el resto de provincias entre otros autores de una forma más o menos afortunada. Pronto se vinculó, gracias a Riaño, a Guillermo de Osma, o al propio obispo de Madrid-Alcalá, antiguo Rector del Sacromonte de Granada, en los círculos más selectos de la

erudición madrileña. Pero sería su relación con Giner de los Ríos o Bartolomé Cossío la que le facilitaría su estabilización profesional en el Centro de Estudios Históricos a partir de 1910. Obtuvo su doctorado en 1911 con una de sus obras fundamentales: *Arqueología Mozárabe* (1913) y quedó plenamente integrado en las instituciones académicas y de gestión del patrimonio del momento, como la Universidad Central (Cátedra de Arqueología Árabe), o la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades (1912-1934). Su labor y peso específico crecieron hasta prácticamente su jubilación, justo antes de la guerra civil.

Fue Consejero de Instrucción Pública (1923-1933), Director General de Bellas Artes (1930), participó en la organización de la sección española en la exposición internacional celebrada en Roma con motivo del cincuentenario de la promulgación de la nación italiana, comisario de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, participó en el Crucero por el Mediterráneo promovido por la Junta para Ampliación de Estudios en 1933. Fue académico de la Historia, las Bellas Artes, la Real Academia Española, perteneció a los patronatos de la Alhambra, del Museo del Prado, del Museo Arqueológico Nacional y reconocido como Doctor *Honoris Causa* por Montevideo, Oxford, Glasgow y Granada.

Volviendo al trabajo de Juan de Mata Carriazo, este nos interesa por su estructura, la cual ya sirvió de base para la síntesis introductoria de la reedición del libro *Adam y la prehistoria* publicado por Urgoiti en 2015 (Bellón 2015:XXIX-CLXXVII). Gómez-Moreno dividió su vida en cuatro grandes etapas: formación, exploraciones, acción colectiva y de retracción individual. Cabe señalar, como indicador, que esta última etapa comprende todo su periodo de jubilación (que no de inactividad), el cual abarcó más de treinta años.

Solo algunas pinceladas sorollanas sobre ellas: la etapa de ‘formación’ estuvo determinada por varios factores, entre los que cabe destacar su vinculación al Centro Artístico y Literario de Granada y a su Comisión Provincial de Monumentos, la cual estaba relacionada a la propia labor de su padre, Manuel Gómez-Moreno González (Moya 2004). Granada era un yacimiento arqueológico vivo, emergente, era un laboratorio epigráfico y topográfico, pero también era un centro de poder económico y social. Como se ha indicado anteriormente las relaciones de Gómez-Moreno con Riaño nacen en Granada, y también sus colaboraciones con Hübner o Aureliano Fernández-Guerra y Rodríguez de Berlanga. El ejemplo paradigmático de su producción científica en este momento fue su estudio *De Iliberri a Granada* (Gómez-Moreno 1905) en el que ponía de manifiesto su manejo de la epigrafía latina y árabe, las fuentes clásicas y archivísticas, en el que defendía la investigación fundamentada en datos objetivos, los materiales arqueológicos, la paleo-topografía de la ciudad, así como un análisis detallado de las áreas en las que se atestiguaban epígrafes relacionados con necrópolis o zonas de carácter público.



Figura 1. Gómez-Moreno cabalgando, como el Cid, por la terrible estepa castellana. Título original publicado en la biografía sobre Gómez-Moreno por su hija M.ª Elena (1995:694) . Fundación Pública Andaluza Rodríguez-Ácosta.

Su etapa de ‘exploraciones’ no solo alude a la investigación arqueológica o histórica, a su eterno paseo en mulas por Castilla y León para la toma de datos de los Catálogos Monumentales en los cuales invirtió casi diez años de su vida (Figura 1), a sus trabajos que ya marcan su amplitud de miras, publicando detallados informes sobre pinturas rupestres en Jaén (Gómez-Moreno 1908) o un trabajo prístino sobre el paisaje arqueológico del valle del río Duero (Gómez-Moreno 1904), se refiere también, muy probablemente, a la angustia existencial de quien se busca un trabajo, una estabilidad, y de quien, además, sufre el continuo desaliento por unas oposiciones que nunca llegan a convocarse. Hay que considerar, finalmente, que defendió su tesis doctoral con cuarenta y tres años y que hasta entonces pudo sustentarse gracias a su familia, a sus trabajos como profesor en el Colegio del Sacromonte de Granada o en el encargo de los Catálogos Monumentales. Su tesis fue una tesis rompedora, pero fruto de un enorme bagaje y conocimiento de su objeto de estudio. Sin lugar a dudas, la realización de los Catálogos Monumentales, sus excursiones con los discípulos del

Centro de Estudios Históricos, su amplitud de miras, confluyeron en aportarle una madurez inusual en su contexto formativo.

Su etapa clave es la que él mismo denominó ‘acción colectiva’, entendida esta dentro del contexto de regeneracionismo que marcó la propia creación del Centro de Estudios Históricos (López Sánchez 2006). Para Gómez-Moreno no solo se trataba de regenerar un relato identitario tras la pérdida de las colonias ultramarinas, de volver a redefinir las esencias patrias por la pérdida de una de las bases que sentaban su discurso: la España Imperial. También significaba reivindicar la investigación para la sociedad, reclamar, precisamente, un discurso propio y autóctono sobre nuestro pasado.

Gómez-Moreno ‘sufrió’ las síntesis sobre la prehistoria peninsular realizadas por investigadores franceses, alemanes o belgas que se venían publicando desde finales del siglo XIX, las cuales parecían despreciar el papel de nuestro país en el tablero de la antigüedad mediterránea o atlántica. Quizás, simplemente, porque precisamente no buscaban componer, construir, un discurso identitario o, quizás, porque no componiéndolo contribuían a marcar las diferencias con los propios, en esa carrera que condujo a las principales potencias europeas a considerarse (cada una de ellas) el centro de la civilización, la vanguardia del desarrollo, el Estado que la selección natural de la historia habría capacitado para regir los destinos del mundo. Así, Gómez-Moreno le decía a Bosch Gimpera en 1932 que pretendía «hacer una prehistoria española sin ir mirando lo que dicen los de fuera» (Bellón 2015:XXVI).

Exposiciones internacionales: las esencias patrias en el escaparate

¿Cómo nos veían desde fuera? Sin lugar a dudas, los congresos, pero, particularmente, las exposiciones internacionales se convirtieron en los eventos más paradigmáticos de esa carrera identitaria de las potencias occidentales. En ellas se exhibían los logros técnicos, el progreso, la vanguardia de los inventos más extravagantes a la vez que los más implementados socialmente, pero también las raíces de sus naciones, las identidades prístinas, las obras de arte que reflejaban también sus capacidades de expresión, comunicación, refinamiento, técnica.

Hay que situar en contexto esta etapa de las grandes exposiciones internacionales respecto de la situación social, política y económica en nuestro país. El siglo XIX fue un siglo inestable para España, supuso la pérdida de sus colonias, de su imperio, era, en definitiva, una potencia en pleno ocaso. Frente a ella, Francia, Bélgica, Inglaterra, Alemania, eran potencias en pleno desarrollo y progreso, líderes económicos y culturales, industriales, y como parte de su discurso iden-

titario, envuelto en las líneas teóricas del darwinismo social y del historicismo idealista, se erigían como sujetos de la historia del mundo, autoridades morales desde el punto de vista racial e identitario. Era la época de la búsqueda de los orígenes nacionales y de su sustentación en determinados grupos étnicos. Esas raíces se buscaban, fundamentalmente, en los pueblos prerromanos europeos.

En ese contexto, la participación de España en la carrera propagandística internacional tuvo sus problemas. En la Exposición Universal de Viena de 1873, tanto la instalación del pabellón español como el debate sobre la autenticidad de las esculturas del Cerro de los Santos cuestionaron y ensombrecieron su participación (Chapa y González 2013); en esta misma época, el descubrimiento de las pinturas rupestres de Altamira fue cuestionado por las grandes autoridades académicas del momento (Heras y Laceras 1997). En ambos casos, los trabajos de José Ramón Mélida (Mélida 1903-1905) demostraron la autenticidad de la mayor parte del conjunto escultórico del Cerro de los Santos e identificó la mayor parte de los falsos que se entremezclaron con las piezas auténticas; Emile Cartailhac, uno de los prehistoriadores más escépticos y críticos con los hallazgos de Altamira, tuvo que reconocer su autenticidad (Cartailhac 1902)

Sin embargo, en la exposición internacional de Roma, de 1911, en la que se conmemoraba el cincuentenario de la reunificación italiana (Bazán 1988; Tortosa 2019), acudimos a la Mostra Archeologica nelle Terme di Diocleziano con un contenido que el propio comisario de la misma, Rodolfo Lanciani, no había solicitado. La idea era reunir en Roma todo el arte provincial del imperio, cada nación disponía de un espacio para mostrar lo más granado de la acción civilizadora del imperio a través de restos arqueológicos, fundamentalmente restos escultóricos. Sin embargo, los responsables de diseñar los contenidos de nuestro país –José Ramón Mélida o Gómez-Moreno–, fundamentalmente, aportaron algunas piezas escultóricas que eran, precisamente, prerromanas (Bellón y Tortosa 2010) (Figura 2). De esta forma reivindicaban un arte autóctono, propio, original: el arte ibérico, a través de las esculturas del Cerro de los Santos o la Bicha de Balazote. Fue un éxito gracias a la labor de Pijoan, por entonces vicedirector de la Escuela de Roma. Y no solo eso. Hubo un auténtico debate epistolar entre los comisarios catalanes y madrileños sobre la denominación del stand de nuestro país: sobre si debía denominarse ‘Hispania’ o ‘Hispaniae’, el cual encerraba la tensión entre la visión unitarista de nuestro discurso nacionalista o aquella que reclamaba las diversas identidades culturales del mismo (Figura 3). En una pequeña obra realizada en el contexto de la exposición, ambos reclamaban el papel de la historia del arte en la arqueología: «[...] la Arqueología en estos últimos años ha sufrido una gran transformación. Más que una ciencia positiva, es hoy una rama de la estética. Es una parte principal de la historia del arte y ya no estudia la forma de los tipos, sino su espíritu, su vida y su valor como entes morales» (Gómez-Moreno y Pijoan 1912:10). Se deja entrever un fondo esencialista, una transformación del positivismo científico en una fal-

sación del mismo, se buscaban las esencias identitarias a través de las manifestaciones artísticas. Por otra parte, como defendíamos al principio, aquí queda patente la línea epistemológica de la arqueología en Gómez-Moreno. A. Schnaap defendió en un pequeño trabajo de 1991 la existencia de dos modelos para la práctica arqueológica entre finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX: el modelo naturalista y el modelo filológico. El primero, vinculado a la prehistoria, a las ciencias naturales, a la estratigrafía; el segundo, heredero de la tradición anticuaria, la epigrafía, la filología y la historia del arte. No cabe duda de que nos encontramos ante un caso paradigmático del segundo modelo, el cual tuvo su reflejo institucional en el propio Centro de Estudios Históricos; el modelo naturalista quedó plasmado en nuestro país en el Museo Nacional de Ciencias Naturales y en la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas.

El primer ejemplo de ‘acción colectiva’ de la autobiografía de Gómez-Moreno quizás fue este. Tenía presente el encargo fundacional del Centro de Estudios Históricos de 1910 que determinaba sus funciones como encargado de la Sección de Arqueología y que quedó plasmado en el Real Decreto de 18 de marzo de 1910:

[...] el fomento de estas investigaciones [históricas/arqueológicas] dentro de España, aprovechando los elementos que existen en el país [...] porque estando las fuentes en nuestro propio suelo, tenemos el deber de no dejar que los extraños monopolicen su descubrimiento.

A este sagrado deber de descubrir nuestra propia historia no corresponde un adecuado estímulo externo, porque esos estudios no pertenecen a aquéllos que ofrecen en nuestro país, como los de derecho o medicina, la posibilidad de aplicación inmediata: tanto mayor es el deber de tutela que al Estado corresponde y que otros países han ejercido con tal éxito.

Figura 2. Copia de la Gran Dama Oferente del Cerro de los Santos, expuesta en la Sala *Hispania* de la Mostra de 1911. Museo della Civiltà Romana.



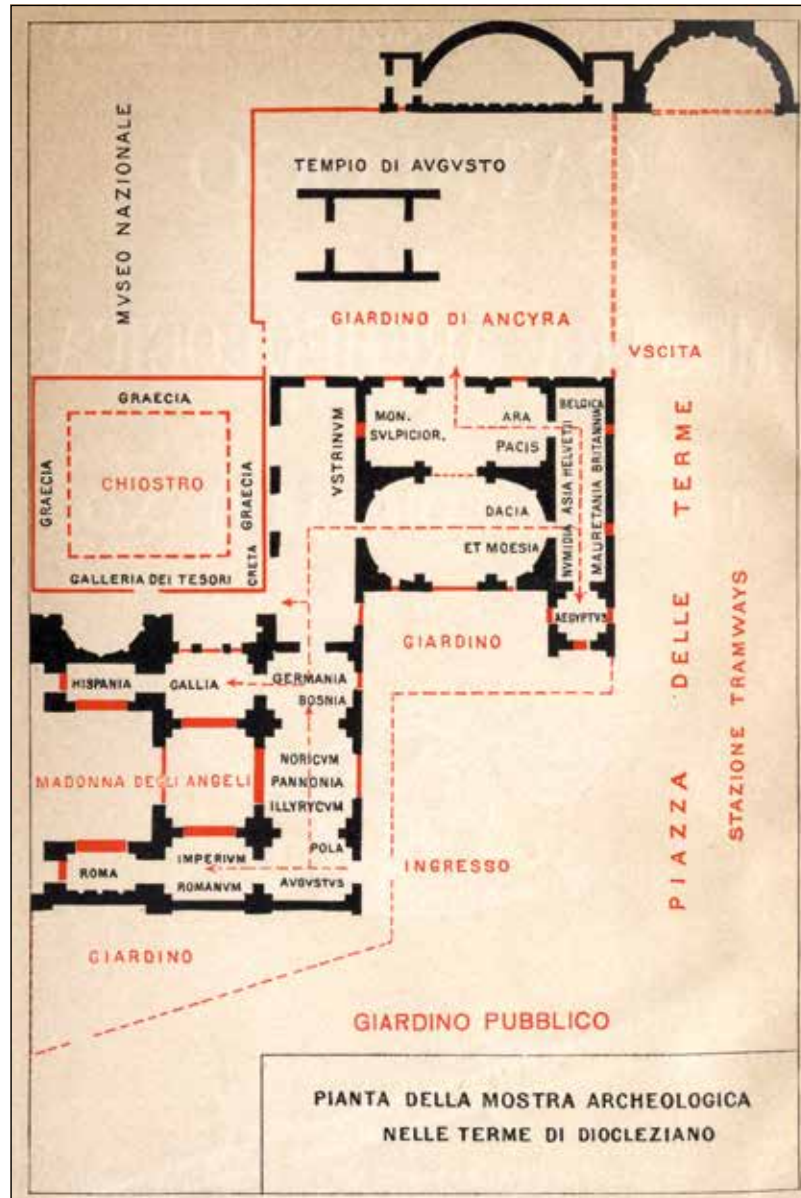


Figura 3. Planta de la distribución de las salas de la Exposición Arqueológica de la Mostra de 1911 en Roma. Publicada en el Catalogo della Mostra Archeologica nelle Terme di Diocleziano puede localizarse la sala dedicada a *Hispania*.

Construyendo Tartesos y la identidad hispana: la arquitectura del pensamiento de Gómez-Moreno

En su biografía Gómez-Moreno recoge que fue un arquitecto frustrado (Gómez-Moreno 1995:45). Quizás sea algo anecdótico, pero como historiador del arte este hecho tiene otras implicaciones vitales. En el pensamiento teórico decimonónico los rangos de civilización de las naciones se medían por las capacidades de las mismas, tanto en los ámbitos técnicos como militares, por ejemplo, pero también en sus expresiones artísticas. De este modo, el paso del primitivismo, del arcaísmo inexpresivo (artísticamente), a la civilización era un proceso en el que los arqueólogos buscaron esas primeras manifestaciones de raza, de nación, que servían de base para la construcción de los discursos identitarios propios. El modelo de estado-nación requería de los mismos, así como pretendía constituir el núcleo identitario de áreas más extensas que las propias fronteras nacionales para justificar su expansión colonial (Trigger 1992:110-143)

Poseer, por tanto, el rango de nación civilizada dependía de sus orígenes y, dentro de ellos, de sus primeras manifestaciones artísticas. En la jerarquización de la historia del arte siempre se han destacado tres grandes ramas: arquitectura, escultura y pintura. De este modo, la ecuación se resolvía a través de la arquitectura con la demostración de la existencia de su desarrollo en tiempos prehistóricos. Aquí entra en juego todo el desarrollo del pensamiento de Gómez-Moreno, el cual hemos desarrollado en otros trabajos (Bellón 2010, 2011). Para D. Manuel

la arquitectura es el monumento de la civilización, es la enseña de los ideales humanos a través de los siglos. Con las primeras manifestaciones del hombre que labra la tierra y pastorea, que domestica animales y hace vida sedentaria, preséntase la arquitectura, no en abrigos contra la intemperie ni en su defensa propia, sino compelido por ideas ultraterrenas, en honra de sus muertos y pregonando una vida espiritual con pujanza de medios que nos aplasta. Su forma típica primordial, entre los occidentales, es el megalitismo [...] (Gómez-Moreno 1949a:347) (Figura 4).

Esta idea cobra total sentido y coherencia cuando publicaba su trabajo *De arquitectura tartesia: la necrópoli de Antequera* (Gómez-Moreno 1907) en el Boletín de la Real Academia de la Historia, en el que atribuía un origen tartésico de este conjunto megalítico y reclamaba el primer imperio de occidente (de Europa) para nuestro país: los primeros en poseer una cultura elevada, de rango monárquico o imperial fuimos los españoles (Bellón 2010). Pero todo tenía un origen, una correlación con el punto de referencia de la historia del mundo: oriente, *ex oriente lux*, y unas raíces concretas explicadas en la Biblia (en la que, como es sabido, se cita la



Figura 4. Dolmen de Menga. Visita de Gómez-Moreno en 1904. Fundación Pública Andaluza Rodríguez-Acosta, Granada.

existencia de Tartessos) consistentes en la difusión de la cultura y la civilización desde el Próximo Oriente hacia el resto del mundo conocido. Desde el punto de vista histórico-arqueológico Gómez-Moreno quiso emparentar la arquitectura de la Cueva del Romeral con el Tesoro de Atreo en Micenas, gracias a la comparación del sistema que configuraba sus respectivas cúpulas por aproximación de hiladas: «... el Tesoro de Atreo, cuya cúpula, construida por aproximación de hiladas, tenía una hija legítima en la Cueva del Romeral, en nuestra Antequera; otro abrazo de los dos extremos del Mediterráneo» (Gómez-Moreno 1995:447). En suma, Antequera tenía sus orígenes en una migración de origen griego producida en los albores de la prehistoria mediterránea.

La ratificación arqueológica sobre la existencia de Tartessos vendría, décadas más tarde, con el descubrimiento del Tesoro del Carambolo, en el que su discípulo, Juan de Mata Carriazo, escribía desde Sevilla al ya retirado D. Manuel, diciéndole que creía tratarse de un tesoro digno del rey Argantonio (Bellón 2010:129)

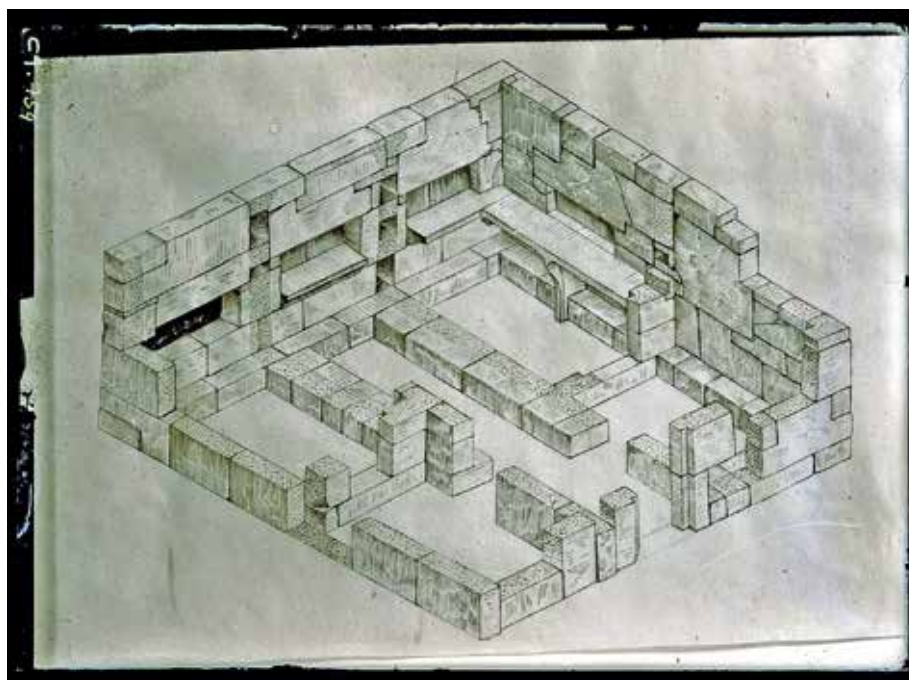


Figura 5. Dibujo de la Cámara Sepulcral de Tugia realizado por Juan Cabré. Archivo Juan Cabré (IPCE n.º 0754).

En 1925 se publicaba el número uno de la revista *Archivo Español de Arte y Arqueología*. El primer trabajo iba firmado por otro discípulo de Gómez-Moreno, Juan Cabré y se titulaba *Arquitectura hispánica: el sepulcro de Toya* (Figura 5). Existe una cuestión previa a indicar: aunque el autor y el investigador que desarrolló todo el análisis de la cámara sepulcral del Cerro de la Horca, en Toya, el contenido interpretativo se correspondía con una línea que el mismo Gómez-Moreno defendería como propia: el hispanismo. Según esta teoría, existiría un ciclo de arte, propio, autóctono, definido entre los límites del Júcar y el Genil entre los siglos V y III a. C., representado por las grandes manifestaciones ‘artísticas’ que se corresponderían con lo que hoy reconocemos como cultura ibérica clásica: las esculturas del Cerro de los Santos, la Dama de Elche, la toreútica ibérica, la cerámica pintada figurada, o la arquitectura de Toya, serían las expresiones de una ‘reacción nacional’ producida a mediados del primer milenio a. C. fruto de la respuesta a las colonizaciones fenicias o griegas precedentes (Bellón et al. 2008).

De nuevo, pues, la arquitectura como seña identitaria y como base del rango de cultura civilizada capaz de producir toda una serie de elementos, de manifestaciones, de expresiones, que siendo obras de arte respondían al alma esencialista de nuestro pasado nacional.

Método y rigor histórico

En 1999 participamos en un proyecto europeo, el Proyecto AREA (Archives of European Archaeology) (Ruiz et al. 2006) el cual perseguía dos grandes objetivos: por un lado, realizar un catálogo de todos los fondos documentales relacionados con la Historia de la Arqueología europea; por otro, analizar el papel de la arqueología en la construcción de diferentes discursos identitarios nacionales, regionales, locales, o supranacionales. Nuestra colaboración partía del estudio del papel jugado por la cultura ibérica en la construcción de la identidad nacional española, pero también en la configuración de los discursos identitarios de otras zonas, como Cataluña, Valencia, Andalucía, y además los locales, como puede ser el caso de Elche respecto de su Dama.

El sistema contaba con un esquema de partida: realizar un listado de autores relevantes para la historiografía de la cultura ibérica y desarrollar las implicaciones antes expuestas. En los primeros listados no se encontraba Gómez-Moreno, pero la lectura de la introducción de su obra *Iglesias Mozárabes. Arte español de los siglos IX a XI* (1919) nos llamó la atención porque situaba a D. Manuel ante la evidencia histórica de que nuestra península jamás contó en la antigüedad con una unidad política desarrollada:

Se quiere presentar un pueblo español reconquistando el perdido suelo, cuando de hecho su pérdida fue solamente para los godos fugitivos y para su gobierno; además, el concepto de unidad nacional, entre nosotros a lo menos, aparece de antiguo como una simple fórmula de servidumbre y explotación. Nuestra unidad fue impuesta una y otra vez, bajo romanos, bajo godos y bajo árabes, para regular las operaciones del fisco. El pueblo español quizás no tuvo concepto nacional hasta los tiempos modernos, y ciertamente que no le tiene aún cumplido. Una España como ideal colectivo, siquiera en deseo, tal vez no existió nunca; pues a través de opresores y gobernantes que forjaron su historia política y sus linderos, percibimos siempre de región en región al demos rebelde y esquivo, desorganizado, pero siguiendo firme su camino, quizás sin variación desde los tiempos más remotos, y según los rumbos que su genio de raza le impone (Gómez-Moreno 1919: XI).

De este modo, el ideal de un pueblo identificado con un territorio (la península o los actuales límites del país) existente en la antigüedad, unido, con una clara demarcación política en sus fronteras culturales no existió como realidad histórica. Esta afirmación contrasta con la pretendida unidad racial, panibérica, pretérita, que marcaría los orígenes de la nación española más tradicionalista.

Por otra parte, es necesario comprender el *modus operandi* de la metodología analítica de D. Manuel. Correlacionar la falsa cúpula del Romeral con el Tesoro de Atreo o una pequeña fusayola de La Hurtada (Salamanca) con la colina de Hissarlik en Turquía (Troya) (Gómez-Moreno 1949b:140) no fueron extrapolaciones o divagaciones erróneas. El método analógico o comparativo, con un claro matiz difusionista y enmarcado en la tradición de la historia del arte daban como resultado ese tipo de afirmaciones. Es una cuestión historiográfica.

Tenemos la evidencia del método y de su relevancia para el estudio de las identidades en boca de otro autor, cercano a Gómez-Moreno, tan próximo que fue el responsable de responder a su ingreso en la Real Academia en 1942. Miguel Asín Palacios, también integrante del Centro de Estudios Históricos, fue un reconocido arabista que nos describía perfectamente el método de investigación seguido por D. Manuel:

Ciertas formas muy particularizadas o típicas del pensamiento, de la técnica industrial o artística, [...] no se reinventan dos veces; su repetición exacta, sobre todo cuando son muchas en número y coincidentes en una serie de pormenores muy singulares, no pueden atribuirse a evento fortuito, sino que se debe a la imitación. Estas leyes que rigen la mecánica de los fenómenos culturales constituyen hoy el catecismo elemental del investigador en toda el área de la *Kulturgeschichte*, dándole las normas heurísticas para perseguir el rastro de las varias culturas humanas a través de los siglos, aunque falten documentos escritos, como ocurre forzosamente con los hechos prehistóricos y a menudo también con los históricos dentro de la historia de la arqueología y de las artes plásticas, a cuyo cultivo ha consagrado con preferencia su vida Gómez-Moreno. Mas para la aplicación correcta y eficaz de estas normas criteriológicas, bien se advierte que no basta, aunque sea indispensable, la erudición especializada en una sola rama de la historia cultural, puesto que el criterio llamado “de cantidad” reclama acumular coincidencias de forma en otros dominios de la cultura, que acrezcan el valor demostrativo de las analogías ya comprobadas en el dominio estudiado (M. Asín Palacios en Gómez-Moreno 1942: 27).

Consecuentemente, D. Manuel, siguió un método válido y aceptó explícitamente la realidad histórica que dibujaba la falta de una idea de unidad política

en nuestro pasado. Sin embargo, la cuestión identitaria era otra. Existía una identidad subsumida en el propio comportamiento, de base conductual, la ‘forma de ser’, el estereotipo construido a lo largo de décadas de la identidad nacional se debía poder rastrear en el pasado.

Los iberos fueron objeto de estudio en las obras de síntesis de Gómez-Moreno, pero en su obra *Adam y la prehistoria* (1958) dejaba entrever un discurso que retrotraía la presencia de la especie humana con antelación a la migración/invasión de los iberos, a través del norte de África, en tiempos del neolítico. Los iberos eran camitas (hijos de Cam, para ligar nuestro pasado con los textos bíblicos) y entrarían en conflicto, posteriormente, con los jaféticos (hijos de Jafet) en correlación con la aparición de Tartessos. Pero, como apuntaba, existirían unos aborígenes en la península, preiberos, autores de Altamira que, sin nombre reconocido en las fuentes, en los textos, en los documentos, quizás fueron nuestros antepasados directos, sobre los cuales cimentar nuestra identidad diferencial respecto del resto de países europeos, fundamentalmente.

Publicado en 1942, en su discurso sobre las lenguas paleo-hispánicas, quizás subyace en este punto la necesidad de volver la mirada a Castilla, a la España de posguerra:

¿Son ellos los aborígenes españoles? Así se dijo y así lo confirma su primitivismo. Pero ahora me asalta una sospecha: rodando mundo he tropezado con el vasco puro en Navarra, quizá en el Maestrazgo, y en el Alto Aragón bien definido; pero también observé al villano de Castilla, el labriego de los campos góticos, el sayagués y hasta el jordano envilecido, mirando humildes al cielo, irreductibles frente al vasco, y aún disociados del montañés, vecino suyo. Todo inclina a suponerle aborígen nuestro también, sin historia, sin nombre, [...] Desde luego, tales gentes, acaso desligadas siempre de los iberos, constituirían nuestro sustrato pasivo nacional, inmovible a través de invasiones (Gómez-Moreno 1942:20).

Sin historia, sin nombre, inmovibles a las invasiones, pasivos ante las mismas, en definitiva, lo que permanece y no cambia.

Conclusiones

Sobre la figura de Gómez-Moreno pueden destacarse multitud de aspectos, como ya hizo Ricardo Olmos (2010), porque fue una figura poliédrica, propia de su tiempo, a caballo entre la erudición, la filología, el coleccionismo y las nuevas tendencias que se fundamentaban en un positivismo científico como base sobre la que sustentar las investigaciones históricas y arqueológicas. Al igual que otros

compañeros del Centro de Estudios Históricos, como Menéndez Pidal, su ámbito de trabajo fue amplísimo, pero en la base del mismo situaría la Historia del Arte, la estética, el análisis arquitectónico, la filología y las fuentes para abordarlo, así como un profundísimo conocimiento de los rudimentos de la práctica de investigación. La realización de los Catálogos Monumentales es un ejemplo de ello, primero porque los ejecutó ejemplarmente y segundo porque le permitió conocer paisajes, materiales, monumentos, de primera mano y observarlos con cinta métrica y cámara fotográfica. Su arqueología fue una arqueología de tradición decimonónica, filológica, estética, fundamentada en esa tradición de la Historia del Arte (Schnapp, 1991) y para nada relacionada con la prehistoria, sus formas de abordar la excavación y el registro.

Sin embargo, esta labor investigadora se cruzó con la formulación del pasado de la nación, de sus ideas sobre los orígenes de España, de la regeneración, dictada en las bases fundadoras del Centro de Estudios Históricos, de un nuevo relato para legitimar nuestro pasado. De ese modo, defendió un carácter nacional primigenio impregnado en los dólmenes de Antequera, o en la cámara sepulcral de Tugia (Toya, Peal de Becerro, Jaén), es decir, en sus arquitecturas. Habría que añadir a ello su estudio sobre la escritura ibérica, tan trascendental y que tanto lo define como filólogo.

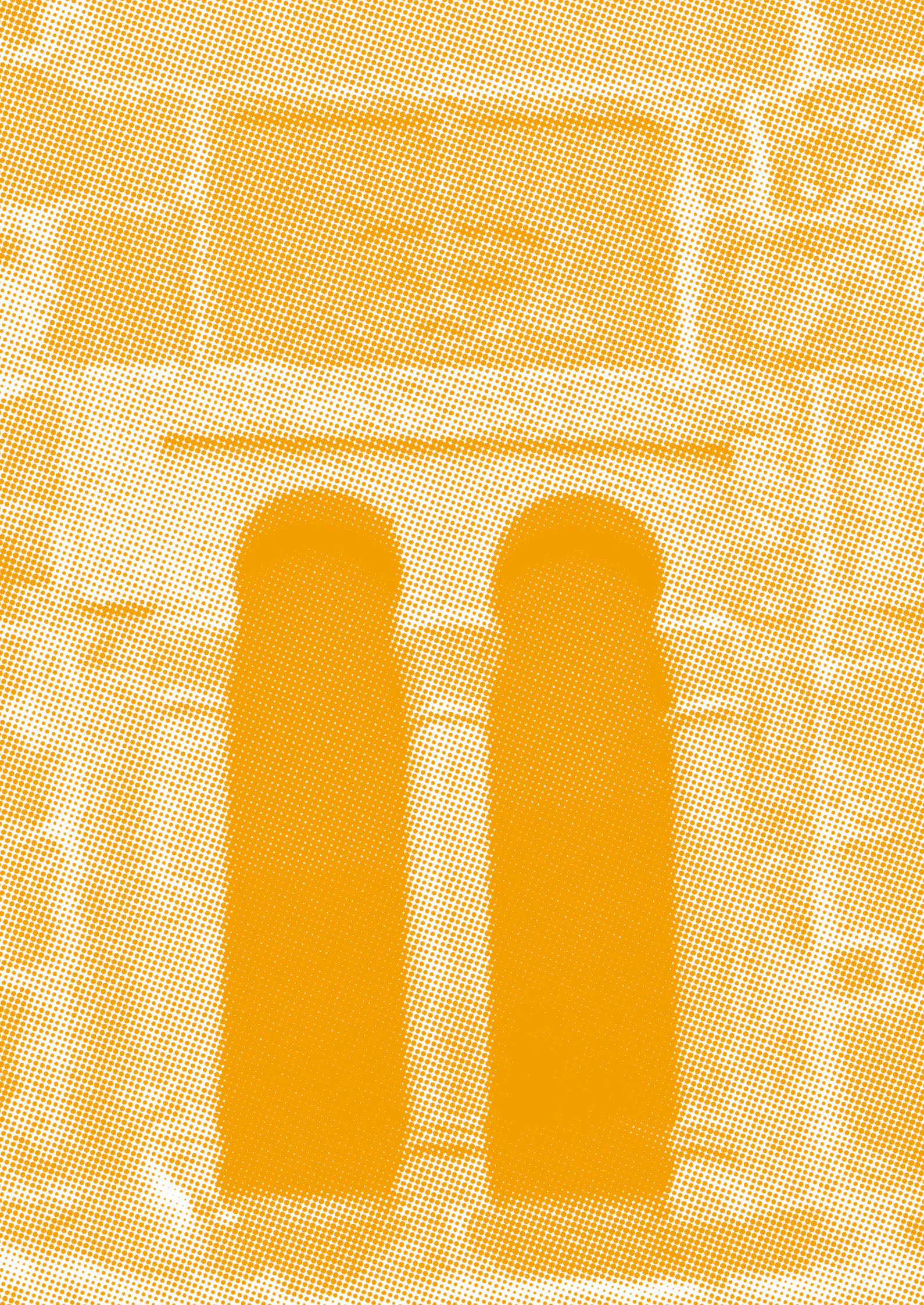
Otro de los ámbitos en los que Gómez-Moreno debe considerarse como pieza clave de nuestra historiografía es el de la gestión patrimonial y el de las redes de poder en los ámbitos académicos. Sus cargos en la administración del Estado, su pertenencia a distintos órganos de gestión como La Alhambra, el Museo Arqueológico Nacional, el Museo del Prado, las reales academias, y tantos otros, además de su papel dentro de la Junta para Ampliación de Estudios a través del Centro de Estudios Históricos, o de la propia Universidad Central, lo situaron en el nodo de las redes de relaciones que comenzaron a tejerse a partir de los años veinte del siglo pasado.

Si algún investigador tiene la percepción de que el estudio de su figura está agotado es que desconoce su trascendencia y la potencialidad de recursos analíticos y perspectivas que aún ofrece. Además, contamos con un riquísimo archivo personal en el Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta de Granada, en el cual se conserva toda su producción científica, su archivo de trabajo y su correspondencia, esta última a la espera de un trabajo sistemático. 🌸

Bibliografía

- BARBE-COQUELIN DE LISLE, Genevieve (1977). «Manuel Gómez-Moreno y el 98». En *Actas del Quinto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Bordeaux 2-8 septiembre 1974. Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, 171-178.
- BAZÁN DE HUERTA, Moisés. (1988). «La Exposición Internacional de 1911 en Roma y el arte español». *Norba, Revista de Arte* 8: 231-250.
- BELLÓN, Juan Pedro (2010). «De arquitectura tartesia: los dólmenes de Antequera en el contexto de la obra de Manuel Gómez-Moreno Martínez». *Menga, Revista de prehistoria de Andalucía* 1: 115-134.
- BELLÓN, Juan Pedro (2011). «Gómez-Moreno y Luís Siret: correspondencia y prácticas de investigación». En *I Congreso de Prehistoria de Andalucía*, Junta de Andalucía, 97-108
- BELLÓN, Juan Pedro (2015). «Manuel Gómez-Moreno: 100 años de arqueología española». En M. Gómez-Moreno: *Adam y la Prehistoria*. Editorial Urgoiti, Pamplona, pp. VII-CCLXIV.
- BELLÓN, Juan Pedro y TORTOSA, Trinidad (2010). «La Mostra Archeologica nelle Terme di Diocleziano, 1911». En R. Olmos, T. Tortosa y J. P. Bellón (eds.): *Repensar la Escuela del CSIC en Roma, cien años de memoria*. CSIC, Madrid, pp. 205-213.
- BELLÓN, Juan Pedro, RUIZ RODRÍGUEZ, Arturo y SÁNCHEZ, Alberto (2008). «Making Spain Hispanic. Gómez-Moreno and the Iberian archaeology». En N. Schlangner and J. Nordbladh (eds.): *Archives, Ancestors and practices. Archaeology in the light of its history*. Berghahn Books. Pp. 305-334.
- CABALLERO ZOREDA, Luis (2010). «Vida y trabajo de Manuel Gómez-Moreno. Con la arquitectura altomedieval como tema». *Coloquio Centenario del Centro de Estudios Históricos*. CSIC. Madrid. Disponible en: https://digital.csic.es/bitstream/10261/33337/1/Gomez-Moreno_Manuel.pdf
- CARTAILHAC, Émile (1902). «Les cavernes ornées de dessins. La grotte d'Altamira. *Mea culpa* d'un sceptique», *L'Anthropologie* XIII: 348-354.
- CASTILLEJO, David. (1998). *Los intelectuales reformadores de España. Epistolarios de José Castillejo y Manuel Gómez-Moreno*. El espíritu de una época II. Ed. Castalia. Madrid.
- GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel (1905). «Arquitectura Tartesia: la necrópoli de Antequera». *Boletín de la Real Academia de la Historia* XLVII, pp. 81-132.
- GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel (1904). «Sobre arqueología primitiva en la región del Duero». *Boletín de la Real Academia de la Historia* XLV, pp. 147-160.
- GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel (1908). «Pictografías andaluzas». *Anuari del Institut d'Estudis Catalans* MCMVIII: 89-102.
- GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel (1942). *Las lenguas hispánicas. Discursos leídos en la recepción pública de D. Manuel Moreno Martínez, el día 28 de junio de 1942*. Real Academia Española. Madrid.
- GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel (1949a). «Monumentos arquitectónicos de la provincia de Granada». *Misceláneas. Historia, Arte, Arqueología*, Madrid, pp. 347-390.
- GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel (1949b). «Sobre arqueología primitiva de la región del Duero». *Misceláneas. Historia, Arte, Arqueología*, Madrid, pp. 131-140.
- GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel (1958). *Adam y la prehistoria*. Ed. Tecnos. Madrid.
- GÓMEZ-MORENO RODRÍGUEZ, M^a Elena (1995). *Manuel Gómez-Moreno Martínez*. Fundación Ramón Areces. Madrid.
- GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel (2016). *Manuel Gómez-Moreno Martínez (1870-1970)*. Colección Maestros de la Historia del Arte. Granada.
- GÓMEZ-MORENO, Manuel y PIJOÁN, José (1912). *Materiales de Arqueología Española. Cuaderno primero: escultura greco-romana, representaciones religiosas clásicas y orientales, iconografía*. Centro de Estudios Históricos. Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. Madrid.
- HERAS MARTÍN, Carmen y LASHERAS CORRUCHAGA, José Antonio (1997).

- «La Cueva de Altamira: historia de un monumento». En G. Mora y M. Díaz-Andréu (eds.): *La cristalización del pasado: génesis y desarrollo del marco institucional y de la arqueología en España*, Universidad de Málaga, Ministerio de Cultura y CSIC, Madrid, pp. 359 – 368.
- LÓPEZ SÁNCHEZ, José María (2006). *Heterodoxos españoles. El Centro de Estudios Históricos (1910-1936)*. Marcial Pons. Madrid.
- LÓPEZ-OCÓN, Leoncio (1999). «Manuel Gómez-Moreno en el taller del Centro de Estudios Históricos». *La Cultura Ibérica a través de la fotografía de principios de siglo. Las colecciones madrileñas* (J. Blánquez y L. Roldán, eds.), Madrid, pp. 145-153.
- MÉLIDA, José Ramón (1903-1905). «Las esculturas del Cerro de los Santos, cuestión de autenticidad», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* VIII: 85-90 y 470-485; IX: 140-148, 247-255 y 365-372; X: 43 y ss; XI: 144 y ss., 276 y ss.; XII: 37-42 y XIII: 19-38.
- OLMOS ROMERA, Ricardo (2010). «D. Manuel Gómez-Moreno (1870-1970). Un esbozo impaciente de lecturas». *Exvotos Ibericos, II: El Instituto Gómez-Moreno. Fundación Rodríguez-Acosta (Granada)*. (C. Rueda, ed.). Instituto de Estudios Gienneses. Excma. Diputación Provincial de Jaén. Jaén, pp. 15-42.
- RUIZ, A., SÁNCHEZ, A. y BELLÓN, J.P. (2002). «The history of Iberian archaeology: one archaeology for two spains». *Ancestral Archives. Explorations in the History of Archaeology* (N. Schlanger, ed.). *Antiquity*, 76, n.º 291, pp. 184-190.
- RUIZ RODRÍGUEZ, Arturo y SÁNCHEZ, Alberto y BELLÓN, Juan Pedro (2006). *Los archivos de la arqueología ibérica: una arqueología para dos españas*. Serie CAAI, Textos, 1. Universidad de Jaén. Jaén.
- RUIZ ZAPATERO, Gonzalo (2016): GÓMEZ-MORENO, Manuel (2015 [1958]). «Adam y la Prehistoria. Estudio preliminar de Juan Pedro Bellón. Pamplona: Ugoiti editores, CCLXIV+197 pp». *Zephyrus*, 77:221-224.
- SCHNAPP, Alain (1991). «Modèle naturaliste et modèle philologique dans l'archéologie européenne du XVI^{ème} au XIX^{ème} siècles». *Historiografía de la Arqueología y de la Historia Antigua en España (siglos XVIII-XX)*. *Congreso Internacional, Madrid, 13-16 diciembre de 1988* (J. Arce y R. Olmos, coords.), Madrid, pp. 19-24.
- TORTOSA, Trinidad (ed., 2019). *Patrimonio Arqueológico Español en Roma. Le mostre internazionali di Archeologia de 1911 y 1937 como instrumentos de memoria histórica*. L'Erma di Bretschneider, Roma.
- TRIGGER, Bruce G. (1992). *Historia del pensamiento arqueológico*. Ed. Crítica. Barcelona.



Manuel Gómez-Moreno Martínez y el arte prerrománico asturiano

Manuel Gómez-Moreno Martínez
and the Preromanesque Art of Asturias

César García de Castro Valdés

Recibido: 30-10-2022 / Revisado: 30-11-2022 / Aceptado: 7-12-2022

Resumen

Con ocasión del «año Gómez Moreno» 2020, en diversos ámbitos de la ciencia española se organizaron eventos académicos de diferente naturaleza para conmemorar su figura y estudiar bajo puntos de vista renovados su legado científico. En este trabajo se sitúa en el contexto de una tradición bicentenaria de estudios su interpretación del arte prerrománico asturiano, a la vez que se pone de manifiesto la deuda que este patrimonio ha contraído con su indispensable actuación teórica y práctica. A los cincuenta años de su muerte y los ciento cincuenta de su nacimiento procede rememorar la relación intelectual y profesional de Manuel Gómez-Moreno Martínez con la Alta Edad Media asturiana, proyectándola sobre el contexto internacional de investigación sobre este período.

Palabras clave: Manuel Gómez-Moreno Martínez; Asturias; Alta Edad Media; arte prerrománico asturiano.

Abstract

On the occasion of the “Gómez Moreno year” 2020, in various areas of Spanish science academic events of different nature were organized to commemorate his figure and study under renewed points of view his scientific legacy. In this paper, his interpretation of Asturian pre-Romanesque art is placed in the context of a bicentennial scholar tradition, while the debt that this heritage has contracted with its indispensable theoretical and practical action is highlighted. Fifty years after his death and one hundred and fifty years after his birth, it is appropriate to recall the intellectual and professional

César García de Castro Valdés: Museo Arqueológico de Asturias

relationship of Manuel Gómez-Moreno Martínez with the Asturian Early Middle Ages, projecting it on the international context of research on this period.

Key words: Manuel Gómez-Moreno Martínez; Asturias; Early Middle Ages; Pre-romanesque Art in Asturias.

En el año 2020 se cumplieron los 150 y 50 años respectivamente del nacimiento y muerte de D. Manuel Gómez-Moreno Martínez (Granada, 21 de febrero de 1870; Madrid, 7 de junio de 1970), sin duda alguna la personalidad más importante de la investigación y magisterio en Arqueología e Historia del Arte en la España del siglo XX hasta su muerte¹. Su longevidad hizo posible que su influencia sobrepasara con mucho su vida académica profesional, al permanecer activo en su labor durante su larga jubilación, que abarcó más de 30 fértiles años. Su vinculación con decisivas instituciones de la vida científica española, como el Centro de Estudios Históricos (CEH) (López Sánchez 2006:84-86 y 102-105) de la Junta de Ampliación de Estudios (Sánchez Ron 1988; Sánchez Ron y Lafuente 2007) y la Universidad Central de Madrid, donde ejerció como titular de la cátedra de Arqueología Árabe desde 1913 a 1935, además de con las Reales Academias de la Historia, de Bellas Artes de San Fernando y de la Lengua Española, permitieron que en su entorno floreciera una destacada nómina de discípulos y colaboradores llamados a ocupar cargos relevantes, tanto en el ámbito de la docencia universitaria como en el de la política de patrimonio cultural y en el de la restauración monumental.

Fue el verdadero pionero de la catalogación e inventario del Patrimonio Cultural español, con su contribución, aún hoy en día de indispensable consulta, a los Catálogos Monumentales de las provincias de Ávila, Salamanca, Zamora y León (1900-1909), publicados con incomprensibles retrasos (León, 1925; Zamora, 1927; Salamanca, 1967; Ávila, 1983). Con su equipo del CEH estableció un hasta la fecha inédito nivel de profundidad documental, agudeza de análisis y presentación editorial en el estudio de los monumentos españoles de la Alta Edad Media (*Iglesias mozárabes*, 1919), de los orígenes del románico en España (*El arte románico español*, 1934) y del primer arte andalusí (*Arte árabe español hasta los almohades. Arte mozárabe*, 1951). A la vez, descifraba la escritura ibérica (1922, 1943), editaba y estudiaba crónicas medievales (los *Anales Castellanos viejos*, el ciclo de Alfonso III y la *Historia Silense*, 1917, 1921, 1932), elevaba a su puesto internacional la escultura renacentista española (*Las águilas del Renacimiento español*, 1941), y se ocupaba de

¹ Recoge diversas valoraciones e impresiones biográficas Gómez-Moreno Calera (2016:7-15 y 72-78). Entre las aportaciones biográficas, además del fundamental libro de su hija María Elena Gómez-Moreno (1995), pueden verse los diversos trabajos del *Homenaje* publicado en 1970-1972 por la Universidad de Granada, Mederos Martín (en línea), Gimeno Pascual, Albarrán Martínez y Salamanqués Pérez (en línea) y el estudio introductorio de Bellón a la reedición de *Adam y la Prehistoria* (2015).

la epigrafía hispanovisigoda sobre pizarra (*Documentación goda en pizarra*, 1966), entre otros muchos asuntos.

A ello se añade su destacadísima contribución a la legislación específica sobre Patrimonio Cultural –como redactor de la Ley de Excavaciones Arqueológicas, de 7 de julio de 1911, por iniciativa del ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes Amalio Gimeno (Gómez-Moreno Calera 2016:100)– y a la gestión administrativa del mismo, tanto en sus momentos de actuación política como Director General de Bellas Artes en 1930², como en las duras condiciones del Madrid asediado entre 1936 y 1939, donde resultó capital su papel en la Junta de Incautación, Salvamento y Catalogación del Tesoro Artístico.

En especial, Asturias le debe actuaciones capitales en la intervención sobre su patrimonio medieval: la restauración de Santa María de Naranco (1929-1934) fue dirigida bajo sus auspicios por el arquitecto Luis Menéndez-Pidal y Álvarez, discípulo suyo en el Centro de Estudios Históricos; el desescombros y apeo de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo, tras los gravísimos daños sufridos por su voladura a cargo de los revolucionarios en octubre de 1934, con la colaboración de su también discípulo Alejandro Ferrant; la restauración del Arca Santa de la misma capilla, efectuada bajo su dirección en Madrid a lo largo de 1935. Su arquitectura altomedieval, conocida internacionalmente como «prerrománico asturiano», fue objeto de repetidas visitas de estudio, habiéndole dedicado un capítulo fundamental a San Salvador de Valdediós y otros monumentos coetáneos en la que es, sin duda, su obra maestra, *Iglesias Mozárabes*.

En esta ocasión, nos limitaremos a glosar su aportación al estudio y tratamiento material del arte prerrománico asturiano. Para presentar el primer aspecto de su legado es necesario trazar el contexto historiográfico al que se asomó el propio Gómez Moreno en la primera década del XX.

Como en casi todos los aspectos de la autoconciencia regional de Asturias, en el principio se encuentra Gaspar Melchor de Jovellanos, primer definidor del «arte asturiano» (Jovellanos 1981:117-118). En los últimos años del XVIII, el reino de los godos ya fue considerado factor constituyente de la nacionalidad española y, en consecuencia, la monarquía surgida en Asturias tras Guadalete y Covadonga no pudo ser sino «restauración» de la toledana³. La arquitectura nacida al calor de esta entidad política, producto de la necesidad, integraba elementos godos y árabes, pero se diferenciaba de ambas (Barón Thaidigsmann 1989:110-114 y 122-124). Haberla designado como «asturiana» es testimonio bastante para definir su enfoque como «autoctonista».

2 Se le debe la organización de las Zonas Monumentales en que se dividió el territorio nacional en materia de conservación del patrimonio, y la elaboración del gran expediente de declaración de Monumentos nacionales que se publicó en el Decreto de 3 de junio de 1931 (Gómez-Moreno Calera 2016:55).

3 Las mismas ideas se encuentran en Juan Agustín Ceán Bermúdez y Juan Miguel Inclán Valdés, discípulos de Jovellanos.

La dependencia de Jovellanos es patente en la siguiente generación, en especial en José Caveda y Nava, desde su *Memoria histórica de los templos construidos en Asturias desde la restauración de la monarquía gótica hasta el siglo XII* (1840) al *Ensayo histórico sobre la arquitectura en España* (1848). La continuidad godos-asturianos se hace ley: la arquitectura asturiana es «la arquitectura construida por los godos en nuestro suelo», pues nada ha sobrevivido de la toledana: «puede, pues, asegurarse que la una fue solo continuación de la otra» (Caveda y Nava 1848:64 y 82-85). Sus rasgos acusan la decadencia y envejecimiento de una arquitectura degenerada, lejano recuerdo de la grecorromana, en donde no es posible intuir apunte alguno de originalidad creadora ni de juventud (Caveda y Nava 1848:64 y 82-85). Por su coyuntura histórica,

[...] los asturianos tenían que ser imitadores y solo les quedaba la alternativa de obrar ante dos modelos; uno sin aplicación y superior al estado de su cultura, y otro más conforme con ella, y necesario a su nueva existencia. Tales eran los monumentos puramente romanos del tiempo del Imperio, y los del estilo latino, elevados por los Godos [...]. No hicieron una nueva adquisición, conservaron solo la herencia de sus padres, que les había sido directamente transmitido: la poseían sin interrupción sin que el tiempo ni la distancia hubiesen podido alterarla (Caveda y Nava 1848:96)⁴.

Apenas una generación después, José Amador de los Ríos, pertrechado ya con las armas del positivismo, emprendía la definición del arte latino-bizantino, que cubría desde la caída del Imperio hasta el advenimiento del gótico. En 1861 publicó su estudio sobre las joyas de Guarrazar, defendiendo su pertenencia a ese estilo, común a godos y asturianos, transmitida a León y Castilla, y definido por una arquitectura de raíz romana y una decoración bizantina (Amador de los Ríos 1861:33-42). La aplicación práctica a Asturias del modelo teórico vino con las cuatro monografías publicadas en la serie Monumentos Arquitectónicos de España, en 1877, dedicadas a los dos monumentos del monte Naranco, Santa María y San Miguel, a Santa Cristina de Lena, a San Salvador de Valdediós y San Salvador de Priesca, y a la Cámara Santa de la catedral de Oviedo. Su prestigio fue indiscutible hasta fin de siglo, apoyado no solamente en la madurez epistemológica que suponía la aplicación del análisis positivista al estudio de la Historia del Arte y la Arqueología –campos aún no bien deslindados en las fechas–, sino también por el consenso tácito que todos los historiadores de la segunda mitad del XIX mantuvieron en torno a la cuestión del nacimiento de la nacionalidad española en el reino visigodo toledano,

4 Siguen la estela Quadrado (1885²:79 y 166-167), Rada y Delgado (1860:429-430), Miguel Vigil (1887:XI-XII).

aun cuando las interpretaciones que de este se hiciesen fueran contradictorias entre sí (García Cárcel 2013:122-133; Juliá 2015:21-57; Torrecilla 2016).

Alguna voz, sin embargo, se alzó en contra de una continuidad tan simplemente concebida: en un temprano trabajo, Fortunato de Selgas avanzaba la idea de que, aun siendo cierto el traslado de Toledo al Cantábrico, solamente en el X se habría producido la fusión cultural entre asturianos indígenas y visigodos inmigrados (Selgas 1884:248-249)⁵. En su obra posterior, este erudito autodidacta concretó con los paralelos formales y técnicos aducidos los componentes del haz de influencias convergentes en Asturias: el sustrato hispanorromano, Bizancio conocido a través de Rávena y lo visigodo emeritense, contribuyendo poderosamente a su individualización (Selgas 1908:203-210)⁶.

Paralelamente y, sin duda, siguiendo las pistas abiertas por Manuel Gómez Moreno, los historiadores despojaban al período altomedieval de su inicial unidad, que se fragmentaba en los tres grupos culturales que aún hoy sostienen el cañamazo histórico: visigodos, asturianos y mozárabes (Gómez-Moreno 1906, mayo 1906; Agapito y Revilla febrero y agosto 1906). Para Vicente Lampérez, el grupo asturiano, coetáneo del mozárabe,

[...] se caracteriza en un principio por el empleo de la arquitectura visigoda llegada a su mayor abatimiento y barbarismo; pero al final del período se señala por un renacimiento hacia disposiciones nuevas y estructuras innovadoras; sus obras son, sin embargo, sencillas y pobres (Lampérez 1908 I:136)⁷.

En todo caso, la continuidad con lo visigodo se postula como rasgo constitutivo (Lampérez 1908:305)⁸. El enfoque no sorprende: desde los primeros momentos de la historiografía científica española, a inicios del XVIII, se tuvo conciencia de que el inicio de la nacionalidad, por confusamente que fuese esta percibida y concebida, se encontraba en el reino de Toledo y que toda la Edad Media, hasta los Reyes Católicos, no era sino un largo camino hacia la recuperación de la perdida unidad política. Resultaba lógico, entonces, interpretar en términos de herencia y continuidad las primeras manifestaciones artísticas surgidas tras el 711. Podemos sintetizar el paradigma en el título de la memoria de Caveda y Nava

5 Ello sin prejuicio de que poco antes se hubiese manifestado en términos rigurosamente continuistas en los aspectos institucionales y políticos del Reino (Selgas 1880:361).

6 En su monografía sobre Santullano rechazó el influjo carolingio sobre la arquitectura asturiana (Selgas 1916:61).

7 En p. 132 distingue tres escuelas decorativas en Asturias: visigoda (canceles de Santianes y Lena), bizantina (jambas de Lliño) y lombarda (clípeos de Naranco y Lena).

8 Poco más allá, en p. 306-307, señala influencias lombardas en el empleo del pilar compuesto, escandinavas en los capiteles facetados, fustes cordados, y entrelazos de los ábacos, y musulmanas en el uso del arco de herradura.

Examen crítico de la restauración de la monarquía visigoda en el siglo VIII, publicada por la Real Academia de la Historia en 1879.

La erudición extranjera, una vez superados los recelos negacionistas de toda arquitectura ibérica anterior al XII de Albert Marignan (1902) y Camille Enlart (1902), se embarcó en la moda orientalista en boga, explicando las peculiaridades hispánicas mediante el marco conceptual oriental que desde inicios del XIX acompañaba a todo hispanista de afición u oficio (Varela Ortega 2019:774-826): Marcel Dieulafoy (1907, 1909), Georgiana Goddard King (1923, 1924), Walter Muir Whitehill (1927), haciendo hincapié en Siria y Armenia como focos emisores. Al margen de ella, se situaron los alemanes, divididos entre germanistas, presididos por el explícito racismo de Albrecht Haupt (1908:VII-VIII, 7, 18-19, 192, 213-215)⁹, y continuistas con la Antigüedad Tardía, en línea que va de Alfred Demiani (1911) a Helmut Schlunk¹⁰, pasando por Alma S. Frischauer (1930 1:89-90). Paralelamente, los autores españoles ya citados, Selgas, Agapito y Revilla, Lampérez y Romea, Gómez Moreno, salieron al encuentro de estas tesis, insostenibles a todas luces. El ataque había sido especialmente doloroso, pues afectaba de lleno a los testimonios materiales de la edad que había visto la forja de la nacionalidad española¹¹. Lampérez elaboró al respecto el concepto de «arte nacional» para redefinir el hasta entonces denominado «latino-bizantino» español (Lampérez 1908 I:310-311).

En el fondo, todas estas trayectorias convergen en un haz único: la necesidad de obtener respuestas al angustioso problema sobre la «esencia de España», en torno al que se articuló la generación del 98, a la que todos estos autores pertenecieron. El papel desempeñado por Manuel Gómez Moreno en la arqueología e historia del arte equivale al de Ramón Menéndez Pidal en la filología hispánica, al de Eduardo de Hinojosa en la historia del derecho, al de Miguel Asín Palacios en la filología árabe o al de Elías Tormo y Monzó en la historia del arte. La lucidez subyacente a toda esa pléyade de intelectuales literatos y científicos, heredada del regeneracionismo, no se manifestó, empero, de igual manera en todos y cada uno de sus miembros, como diversa fue, y antagónica en ocasiones, su posición

9 En esta corriente historiográfica, Santa María de Naranco juega un papel decisivo, semejante al del Mausoleo de Teodorico en Rávena. En España es patente su reflejo en Pijoán (1941:14-16 y 456-460). Schlunk, en su momento, se encargó de poner las cosas en su sitio (1948:354).

10 Para la trayectoria de Schlunk y la evolución de su concepción del arte altomedieval de Asturias, remito a García de Castro Valdés (2012:233-236). En su primera síntesis (Schlunk 1947:344) concluía: «este arte no es provincial ni neovisigodo o carolingio, y no puede denominarse mejor que con el nombre de la región en que nació». Y en su monografía sobre Santullano (Schlunk 1949:417-495) afirmaba el conservadurismo del noroeste hispánico respecto a la herencia romana, que sumada a las corrientes procedentes de Toledo y Castilla en el siglo VII «parecen haber dado la base para este resurgimiento espontáneo del arte que observamos en Asturias desde finales del siglo VIII» (p. 453). Aún más explícito se manifestó al valorar la pintura mural, en Schlunk y Berenguer (1957:167): «La pintura asturiana se presenta ante nosotros como una grandiosa y última fase de la pintura mural antigua, completando y consagrando así, en rasgos esenciales, la imagen del arte español en el primer milenio».

11 Cf. Gómez-Moreno (1919:XVI): «Aunque no dejen de doler las injusticias, estamos acostumbrados a que lo español se vilipendie, sobre la norma de nuestra moderna inferioridad».

y militancia ideológicas. A todos fue común, sin embargo, la preocupación por definir la especificidad de lo español frente a lo común occidental (Morales 2013:364-365). En el caso de Gómez Moreno, su postura quedó meridianamente expuesta en el preámbulo de *Iglesias mozárabes*, publicado en 1919, estando su autor en su plena madurez intelectual:

Se quiere presentar un pueblo español reconquistando el perdido suelo, cuando de hecho su pérdida fue solamente para los godos fugitivos y para su gobierno; además, el concepto de unidad nacional, entre nosotros a lo menos, parece de antiguo como una simple fórmula de servidumbre y explotación. Nuestra unidad fue impuesta una y otra vez, bajo romanos, bajo godos y bajo árabes, para regular las operaciones del fisco. El pueblo español quizá no tuvo concepto nacional hasta los tiempos modernos, y ciertamente que no le tiene aún cumplido. Una España como ideal colectivo, siquiera en deseo, tal vez no existió nunca; pues a través de opresores y gobernantes que forjaron su historia política y sus linderos, percibimos siempre de región en región, al demos rebelde y esquivo, desorganizado pero siguiendo firme su camino (Gómez-Moreno 1919:XI).

Tal constatación no le impidió formular las líneas de un recorrido colectivo desde el siglo VIII, a partir de la invasión árabe. Los godos huidos a Asturias y Cataluña, una vez afianzadas las fronteras con los respectivos desiertos demográficos, miraron al norte ultrapirenaico y se europeizaron: «el influjo carolingio hizo que instituciones bárbaras tomaran arraigo y que un arte de tipo europeo gallardease en Oviedo y Barcelona, sin acordarse casi para nada de Toledo ni de Córdoba». Sin embargo, desde la segunda mitad del IX, la coyuntura favorable de la expansión asturiana y la quiebra política y social del emirato andalusí permitió el contacto estrecho entre el norte y el sur: «Asturias seguía el gran movimiento peninsular, y las torpezas del Omeya traducíanse en auge y ansias de progreso allá arriba». La colonización mozárabe del valle del Duero provocó el derrumbe del «organismo bárbaro de Asturias y Galicia», y a lo largo del X toda la península, salvo parcialmente Cataluña, absorbe el modo de vida andalusí, y así se mantiene hasta la ruina del califato (Gómez-Moreno 1919:XII). En consecuencia, el período entre 850 y 1030 contempló «la nacionalización de España en cuanto era posible» (Gómez-Moreno 1919:XV).

En la identificación del vector hispánico de la mozarabía seguía Gómez Moreno las huellas de su ilustre coterráneo, el malagueño Francisco Javier Simonet y Bacas, cuya *Historia de los mozárabes de España* (entregada en una primera versión en 1867) preparó por encargo de la Real Academia de la Historia para la edición póstuma, que vio la luz entre 1897 y 1903 (Manzanares de Cirre 1972:131-162; López García,

en línea). La masa hispana, latina y cristiana, sometida al poder andalusí, árabe y musulmán, quedó caracterizada como depositaria y transmisora de la esencia patria. De hecho, Simonet abre el prólogo de su libro con un párrafo que es una verdadera declaración programática:

Es nuestro propósito escribir la historia de aquellos españoles que, subyugados por la morisma, mas no sin honrosos pactos y capitulaciones, conservaron constantemente por espacio de muchos siglos la religión, el espíritu nacional y la cultura de la antigua España romano-visigótica y cristiana, arrojando con entereza muchos trabajos, persecuciones y calamidades, ganando notabilísimos lauros y palmas de héroes, de doctores y de mártires, contribuyendo con su ayuda y saber a la restauración y progresos de la nueva España... (Simonet 1983²:I, VII)¹².

En ese empeño, Simonet insiste en un deber ético: se trata de vindicar el papel esencial de las comunidades cristianas sometidas en al-Andalus en el mantenimiento de la tradición romano-cristiana de España, y su colaboración con los «hermanos» del norte en la liberación definitiva del dominio árabe-musulmán, de poner de manifiesto la fidelidad a su legado cultural, de resaltar su pureza étnica y biológica al preservarse de mestizaje con los invasores, y de ensalzar su ortodoxia católica (Simonet 1983 I:XXXIV-XLI)³, contra aquellos que, como Alexandre Herculano o Reinhardt Dozy, se esforzaban en destacar su arabización cultural y su rendición social frente a los dominadores. En efecto:

[...] el recto criterio histórico, apoyado en gran número de datos y documentos, demuestra que ni civil, ni social, ni prácticamente, ni bajo ningún concepto formal, llegó a merecer el nombre de sarracénico un pueblo a quien el sentimiento cristiano sostuvo en las luchas y persecuciones de su trabajosa existencia, un pueblo altamente tradicional y conservador, que vejado y oprimido rechazó porfiadamente la influencia musulímica, manteniendo a costa de grandes esfuerzos y sacrificios, su fe cristiana, su liturgia hispano-visigoda, los cánones de la primitiva Iglesia española, la legislación del Fuero Juzgo, las obras de san Isidoro y otros doctores católicos, su idioma religioso y patrio, su poesía popular y erudita, sus instituciones, costumbres y espíritu nacional (Simonet 1983² I:L).

12 Tras haber descrito al grupo muladí como «hermanos espúreos y apóstatas de los mozárabes» (p. XV), califica a los mozárabes como «verdaderos españoles, fieles a su religión y a su patria» (p. XVII), frente a los muladíes, «españoles de raza, aunque islamizados» (p. XXIV).

Pues, a fin de cuentas, y dentro del más estricto providencialismo que dirigía la conciencia histórica del gran erudito malagueño,

[...] la España mozárabe y la restauradora se ayudan y completan maravillosamente en el orden de los hechos y en el histórico: aquella contribuyendo a los progresos de ésta con todos los elementos sociales y literarios que había salvado de la antigüedad; ésta alentando a aquella en la esperanza de su emancipación y recogiendo los restos de su deshecho naufragio. Cuando aquella sucumbe y desaparece, es porque ha dado ya lo principal de su vida y de sus recursos a la segunda, que ya fuerte y poderosa se apresura a destruir la potencia musulímica, reducida a las provincias meridionales. (...). Por eso finalmente plugo al cielo dilatar y prolongar el terrible azote de la dominación mahometana, para que con tan largo ensayo quedasen bien acrisolados el fervor católico y el patriotismo español, y en medio de tantos estragos y ruinas desapareciesen todos los restos de los añejos males, todo germen de impiedad, todo achaque de servidumbre (*ibidem* I:LV-LVI).

Frente a la masa sometida al Islam, depositaria de la nacionalidad, las nuevas sociedades y cuerpos políticos surgidos en el norte no podían más que ser definidos como extranjerizantes, ajenos a lo nacional que, soterrado en al-Ándalus, brotó con fuerza una vez trasplantado al valle del Duero a inicios del X, importando las formas andalusíes. En este aspecto, se distancia considerablemente el granadino de su precedente malagueño. No admite una España escindida entre dos territorios, a causa de la ocupación ajena del meridional de ellos. Para Simonet, la aristocracia goda pactó con los conquistadores y se hace responsable de la dominación (Simonet 1983² I:LVI). Para Gómez Moreno, al contrario, fueron los nobles godos los responsables de la resistencia y la insurrección. En consecuencia, la raíz de la diferencia se describe en tonos étnicos y aristocráticos:

La nobleza goda fugitiva, que no supo resistir a los invasores ni pactó con ellos, retiróse hacia el norte al abrigo de las montañas cantábricas (...) Así, lo que la nación entera no supo hacer, envilecida por la servidumbre y la desidia, o sea rescatar su libertad, lo intentó un puñado de godos forzosamente en Asturias. Pero ha de fijarse bien el carácter de aquella empresa, no de liberación de los españoles, sino en provecho solo de ellos, los godos, y a costa de todos los demás, cristianos o musulmanes, sobre los que cayesen sus armas (Gómez-Moreno 1913:90).

Por el contrario, la repoblación del Duero con mozárabes desde fines del IX y a lo largo del primer tercio del X, revela

[...] un espíritu nuevo, una emancipación democrática que sintetiza las ideas de aquel pueblo tal vez, codificadas más tarde en sus leyes municipales, tan pujantes y libres [...] Así, todo les ponía en aptitud de sanear el feudalismo asturiano, si tales ideas hallaban eco en espíritu tan esclarecido por su saber y tan resuelto como el de Alfonso III (Gómez Moreno 1913:98).

El trágico fin de este período nacionalizador fue el resultado de la invasión galicana y cluniacense bajo Alfonso VI. Merece la pena citar in extenso los párrafos dedicados a describir este destino:

Reinando Alfonso VI, el cristianismo galicano, con sus monjes, ávidos de agiografías [sic], de iconos y de magnificencias con que alucinar imaginaciones [...] prendió como es natural con más fuerza en Castilla, donde la vida aventurera pedía un apoyo moral de aventuras también a lo divino, y donde la fe en el milagro apenas dejó atención para regularse por ley.

Ante este fulgurar de ideales nuevos, resultó que la España del siglo X se desvaneciese, y que el humanismo soñador de la raza nuestra emprendiese dos rumbos: ya, exaltado, venció en fuerza dinámica a sus propulsores de fuera, tomando ilusiones por realidades [...]; ya, deprimido, encerróse en un culto de individualismo, como si todas las realidades asequibles, propias y extrañas, no valiesen lo que la inmanencia del propio ensueño.

A España llegó el bizantinismo románico rápidamente por Cataluña, relajándose desde entonces para esta región el vínculo nacional; el resto del país cristiano [...] siguió la misma tendencia: su arte con rasgos pujantes de orientalismo, ya no es ni andaluz ni mozárabe, pero se injerta en cepa castiza y es nuestro [...] El mal vino a la postre cuando se rindió nuestra personalidad en aras de instituciones exóticas uniformándonos a gusto de los cluniacenses franceses y los legados pontificios [...]. En compensación, el espíritu de conquista llevónos de nuevo y con más fuerza sobre los centros de vida musulmana, empeñándose la gran lucha entre influjos transpirenaicos y sugerencias andaluzas, que dio a la España medieval su complejidad, sus antítesis desconcertantes, su transigencia de ideas [...] su poesía enjundiosa, su razonar a la europea y sentir a lo oriental (Gómez Moreno 1919:XIV-XV).

El paralelo de estas frases con el pensamiento de su amigo granadino Ángel Ganivet García no puede dejar de ser resaltado. En el *Idearium español* (1897) sintetiza en términos similares la trascendencia de lo semítico en la historia de España:

La acción de los bárbaros fue material, de disolución política; después de destruir lo que acaso no fue necesario destruir, quedaron sumergidos en las sociedades que con la fuerza pretendían gobernar, presos en sus propias redes [...]. Se resignaron a conservar la apariencia del poder, dejando el poder efectivo en manos más hábiles. De suerte que el principal papel que en este punto desempeñaron los visigodos fue no desempeñar ninguno.

España invadida y dominada por los bárbaros, da un paso atrás hacia la organización falsa y artificiosa; con los árabes recobra con fuerza el terreno perdido y adquiere el individualismo más enérgico, el sentimental, que en nuestros místicos encuentra su más pura forma de expresión [...]. Así pues, los que con desprecio y encono sistemático descartan de nuestra evolución espiritual la influencia arábiga, cometen un crimen psicológico y se incapacitan para comprender el carácter español (Ganivet 1940:14-15 y 149).

Y, en consecuencia, y como conclusión sintética de toda una cosmovisión de lo hispano, esencialista y nacionalista como todos sus coetáneos y mediatizada, sin duda, por el origen andaluz de buena parte de los arabistas españoles del XIX¹³, cerraba así D. Manuel su tesis doctoral:

Véase en este episodio [la iconoclastia carolingia de Teodulfo de Orleáns y Claudio de Turín, ambos *hispani*] como una alegoría de la lucha que vino librándose entre la Europa absorbente y un fondo de rebeldía española contra lo que viene del Pirineo. Nuestra historia, a despecho de tantas claudicaciones como la ofuscan, no es europea. Nuestro arte, si no resulta como el de Europa, es porque no debe serlo (Gómez-Moreno 1913:116).

El esbozado en los párrafos anteriores es el contexto historiográfico en el Gómez Moreno iba perfilando su visión de lo asturiano como algo ajeno a lo esencial nacional hispánico, un fenómeno de importación europeo, o cuando menos, «con vistas a Europa», «ni godo ni andaluz», arte en suma «de tipo europeo [...] sin acordarse casi para nada de Toledo ni de Córdoba», con elementos anticipadores del románico en el subgrupo ramirense que encuentran su origen disperso por Asia. En efecto, en las iglesias de Asturias, hasta fines del IX, falta el

13 Comparten nacimiento andaluz Pascual de Gayangos, Serafín Estébanez Calderón, Emilio Lafuente y Alcántara, Antonio Almagro Cárdenas, además de Francisco Javier Simonet. Por su parte, Leopoldo Eguílaz y Yanguas era murciano, Francisco Pons Boigues y Julián Ribera y Tarragó, valencianos, Francisco Fernández y González, albaceteño y José Moreno Nieto, extremeño. Conforman aplastante mayoría los investigadores procedentes del solar andalusí. La excepción es el oscense Francisco Codera y Zaidín. Para el origen geográfico, cf. las entradas correspondientes en el *Diccionario Biográfico de España* de la RAH (en línea, consultado el 8/9/2022).

arco de herradura, seña de identidad de la arquitectura hispanovisigoda, «como si la tradición visigoda no les alcanzase» (Gómez-Moreno 1908:807). Un arte cortesano, «que surgía, declinaba y mudábase a tenor de sus reyes, sin arraigo y sin expansión», contrariamente a la esencia popular de lo mozárabe (Gómez-Moreno 1913:92, 100 y 113-114; 1919 XII:73-74). No podía ser de otra manera, pues el reino de Asturias era la

[...] prosecución del poder visigodo neto y como oligarquía aristocrática por consiguiente, sin arraigo popular y aun relajando aquella fisonomía romana que las conveniencias del país español impusieron en otro tiempo a la corte de Toledo, con menoscabo y a despecho de los tradicionalismos germánicos.

Curiosamente, a ojos de un andaluz como D. Manuel, se hermanaba Asturias con Cataluña en la Alta Edad Media, en tanto que representantes ambas de una corriente europea, opuesta al Pirineo central y la mozarabía, que encarnaban la tradición goda con tendencias bizantinizantes. Insistiendo en la naturaleza ajena de lo asturiano, apreció en el arte asturiano una uniformidad que «acusa desde luego algo anormal para España, donde la polimorfía es ley, atestiguando una fijeza y persistencia de criterio que explicaría lo fecundo de la acción asturiana, o sea goda, en el proceso de la Reconquista» (Gómez-Moreno 1919:73).

En todo caso, mantuvo hasta el fin su apreciación de la europeidad asturiana, así como su aristocratismo, frente a la tradición artística popular hispánica, enraizada en lo mozárabe¹⁴. Y la explicación al fenómeno vino dada, como hemos visto, en 1913: el reino asturiano es obra de los nobles godos huidos de Guadalete, que impusieron a espada un dominio señorial en la franja cantábrica, y lo expandieron sin distinguir entre cristianos y musulmanes. Nada de lo popular nacional pudo entonces arraigar en Asturias, mientras que los inmigrantes mozárabes andaluces y toledanos lo injertaban en el valle de Duero, ajenos al dominio de los asturianos. No obstante, y a pesar de que nunca consideró a lo asturiano objeto preferente de su atención, en todos sus repertorios materiales del mozarabismo incluyó elementos asturianos: en primer lugar, San Salvador de Valdediós; después, San Andrés de Bedriñana, San Miguel de Villardebeyo, el entonces conocido como «iconostasis» de Santa Cristina de Lena, San Salvador

¹⁴ Ya en 1906:807 afirmaba: «desarrollando Asturias, bajo Ramiro I, un arte nuevo, original y avanzadísimo, verdadero prerrománico, al que sería temerario, pero lógico, atribuir paternidad francesa, o bien paternidad asturiana a lo francés». Visión que mantendría hasta su muerte: en 1966:136, definía lo asturiano como la reacción «atenta a lo europeo» de la cristiandad hispánica tras 711, frente al grupo mozárabe, «con su arte genuinamente español, como heredero de la cultura toledana», a la vez que defendía que «es la Córdoba islamizada la heredera de este arte [el visigodo de Mérida]» (1966:120). Ideas sobre la Asturias altomedieval que aprovechó el Marqués de Lozoya para enhebrar un discurso imperial fascista en los actos conmemorativos del MC aniversario de la consagración del altar de Naranco (1948:176-178), muy en la línea de las *Afirmaciones sobre Asturias*, de E. Giménez Caballero aparecidas en 1945.

de Priesca y San Pedro de Nora; por último, avanzado el X, los restos de San Martín de L'Aspra, San Martín de Salas y San Miguel de Bárzana del Monasterio.

Podría advertirse una aparente contradicción en la apreciación del arte asturiano por parte del granadino: es la vez obra de godos inmigrados y resultado de importación carolingia. Pero es solamente aparente: los godos, como casta aristocrática extranjera, nada pudieron llevar consigo de lo hispánico a Asturias tras la derrota de Guadalete. Lo que allí desarrollaron en el campo del arte fue a impulsos ultrapirenaicos, como sucedió en Cataluña. La idea no quedó en el aire. Muchos años después algún influyente historiador del arte la recogió y enlazó, en olvidable trabajo, lo godo y lo carolingio fundiéndolos en un receptáculo común de germanismo (Azcárate 1982, 1988).

Más tarde, en su libro sobre el románico español definía el mismo subgrupo ramirense como «una revelación sobre algo bizantino o asiático, de un orden integral nuevo, en estructuras, en proporciones, en lo decorativo; como obra genial, que se anticipó dos siglos al impulso románico definitivo» (Gómez-Moreno 1934:6)¹⁵. En *La novela de España*, su admiración es aún más manifiesta:

Los edificios de San Miguel de Liño y Santa María de Naranco, edificados bajo Ramiro I (842-850), constituyen una revolución en las arquitecturas cristianas occidentales, sobre precedentes del país mismo, pero enriquecidos con un arte que tiene mucho de oriental y algo de itálico. Su ejemplo pudo bastar, además para decidir el sesgo constructivo de la arquitectura románica compostelana, en el último tercio del XI, que tuvo su expansión en Francia y preparó lo ogival sucesivo (Gómez-Moreno 1974²:439).

Da la impresión, leyendo y releendo lo que Gómez Moreno escribió sobre el arte asturiano y la Asturias altomedieval en general, que subyació a él, a lo largo de toda su vida, una extraña mezcla de seducción y rechazo. Por un lado, su alma meridional se proyecta en las semblanzas literarias de los personajes del sur ibérico que tropiezan con la geografía asturiana en su *Novela de España* (1974²:298-312), en especial Oppa y Alcama, protagonistas junto con Pelayo de la batalla de Covadonga, y se expresa a través de ellos: la barbarie del paisanaje, la pobreza y rudeza de su poblamiento, la sensación de lejanía e incomunicación, el desaliento ante una geografía montañosa hasta la extenuación. Por otro, su sensibilidad estética y su sabiduría histórico-artística dan paso a una admiración que brota sin reparos al contemplar los edificios del Naranco o las joyas ovetenses. Y, en consecuencia, la explicación que surge para dar razón de tan extraordinario fenómeno es la causa alóctona. Hubo de tratarse de

15 Al final de su vida se reafirmó en su consideración de lo asturiano y lo catalán altomedievales como fenómenos extranjeros: «mientras tanto habían sobrevenido reacciones de godos en Asturias y Cataluña, que abrieron comunicación con Europa, resultando focos de cultura extranjerizos» (Gómez-Moreno 1970:38).



Figura 1.
San Salvador
de Valdediós.
Ventana inferior
del testero.

un agente de poderosa fantasía y excepcionales dotes de constructor, que sobre la arquitectura asturiana ya consolidada, y haciendo decoración con temas heterogéneos, produjo organismos artísticos de originalidad suma, que son modelos de lógica, de ritmo, de progreso, y aun exquisitos, dentro del barbarismo propio de su siglo (Gómez-Moreno 1919:73).

El recurso a este personaje ajeno para explicar los tres edificios centrales, Naranco, Lliño y Lena, fue asumido por su discípulo Leopoldo Torres Balbás, quien se dio perfecta cuenta del fenómeno aislado que representaban dentro del conjunto asturiano, advirtiendo con lucidez que «estas formas eran extrañas al país, en gran parte importadas [...] no llegaron a prender en él, y la arquitectura asturiana siguió repitiendo las disposiciones tradicionales durante muchos años». Sin embargo, y en línea con su maestro, en la restante arquitectura advierte una mezcla entre rasgos indígenas, tardorromanos y carolingios, añadiendo el influjo decorativo mozárabe bajo Alfonso III, transmisor de lo bizantino, y minusvalorando lo visigodo, al considerar irrelevante su presencia al Norte de la cordillera cantábrica y constatar la divergencia técnica en la escultura (Torres Balbás 1934:162-166)¹⁶. Planteamientos semejantes recogió el libro póstumo de Josep Puig i Cadafalch, que había insistido en los años finales de la década de los 30 en



Figura 2. San Salvador de Valdediós. Ventana bífora de la tribuna, fachada occidental.

¹⁶ Muy similares expresiones en el otro condiscípulo E. Camps Cazorla (1929:18-20), quien páginas atrás (1929:14-15) defendía el resurgimiento de las tradiciones germánicas en Asturias, una vez liberadas de la presión latina a la que habían sido sometidas en tiempos visigodos. También recoge su eco Schlunk (1947:376). Poco después añadía que «tal vez el maestro procediese de una región donde las formas orientales se mezclan con otras del occidente sin poder precisar más» (Schlunk 1948b:86). La cuestión venía de atrás; ya Lampérez (1900:89-90) había señalado la posibilidad que los rasgos orientales del «arte árabe español» proviniesen tanto del bagaje aportado por los invasores como de lo transmitido a ellos por los mozárabes.



Figura 3. San Andrés de Bedriñana.
Ventana de la nave meridional.



Figura 4. Santa Cristina de Lena. Arco
triunfal ante el presbiterio.

el papel de la arquitectura merovingia francesa como antecedente de la asturiana (Puig i Cadafalch 1961:120)¹⁷.

En las veinte páginas que dedica a Asturias en *Iglesias mozárabes* (71-91) son abundantes las observaciones concretas que han quedado como aportaciones definitivas para la intelección de la arquitectura prerrománica asturiana. Podemos destacar las siguientes: la progenie andalusí precalifal de la traza y la labra local asturiana de los vanos bíforos y tríforos (Figuras 1 y 2), las celosías del pórtico y la decoración de los capiteles de San Salvador de Valdediós, así como la de las almenas que coronan sus hastiales; el mismo juicio respecto a las ventanas y la celosía de San Andrés de Bedriñana (Figura 3); el carácter secundario del «iconostasis» -arco triunfal ante el presbiterio- de Santa Cristina de Lena (Figura 4), formado con piezas de acarreo, cuya doble arquería evoca en él el sistema estructural de la mezquita cordobesa; la huella de herradura en los vanos bíforos de San Salvador de Priesca (Figura 5); la negativa a identificar con un infante

¹⁷ «L'architecture asturienne réunit des éléments très divers, d'origine multiple, mais la plupart dérivent de l'inépuisable source orientale qui s'infiltré parmi les nombreux éléments d'origine wisigothique».



Figura 5. San Salvador de Priesca.
Ventana bífora.

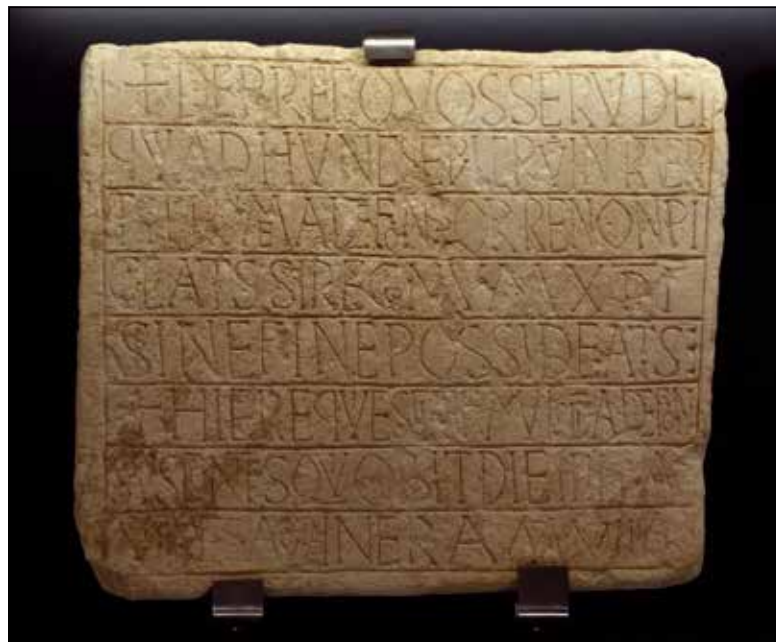


Figura 6. San Martín de Salas. Inscripción funeraria de Alfonso.

leonés al Alfonso reconstructor de San Martín de Salas en 951 (Figura 6), con lógica irrefutable –aunque haya aún quien lo ignore–, y el mozarabismo de su repertorio decorativo; y la incorporación al catálogo de restos de ascendencia lejana andalusí de las ventanas bíforas de San Martín de L'Aspra (Figura 7) y San Miguel de Bárzana del Monesteriu (Figura 8), junto con el epitafio funerario de la condesa Arogontine, del año 1002, conservado en este último templo (Figura 9). Más adelante, en el capítulo dedicado a las preesas eclesiásticas (1919:321-353), señala la presencia de las poleas para los *vela altaris* de Valdediós (1919:333). Y, por último, en el denominado «Museo mozarabe» o catálogo arqueológico (1919:355-396), vuelven a figurar piezas asturianas. En primer lugar, el edículo del testero de la cripta de santa Leocadia de la Catedral de Oviedo, al que asigna fecha mozarabe (1919:370-371), en lo que le hemos seguido algunos, entre la incompreensión general. Sigue el fragmento de tablero de cancel de San Miguel de Lliño (1919:371), en el Museo Arqueológico de Asturias, con representación de león, sin duda parte de una representación del tetramorfos (García de Castro Valdés 1995:334-335), pieza aislada en el conjunto de la plástica altomedieval asturiana.



Figura 7. San Martín de L'Aspra.
Ventana bífora.



Figura 8. San Miguel de Bárzana del
Monesteriu. Ventana bífora.

Figura 9. San Miguel de Bárzana
del Monesteriu. Inscripción
funeraria de Arogontine.

Atención especial le merecen la Cruz de la Victoria y la Arqueta de las Ágatas de la Cámara Santa, así como la arqueta de San Genadio de la catedral astorgana (1919:379-382). De la primera advierte, en general, su no mozarabismo, señalando paralelos carolingios para los esmaltes y bizantinos para la filigrana, en los que acertó, *grosso modo*. Sobre la segunda apunta los tipos mozárabes de la letra, como en la cruz, y califica como bizantinos o cordobeses los relieves vegetales. Erró, sin embargo, en la calificación como obra bizantina de la placa franca que se reutilizó en la tapa. Para la tercera, en fin, propone ascendiente cordobés para el remate con serie de triángulos verticales recortados del plano superior de la cubierta¹⁸.

La generalidad de los estudiosos y especialistas ya señalaron en vida del personaje su particular modo de redactar las contribuciones científicas, con escasez de notas bibliográficas, falta frecuente de citas de las referencias documentales y soslayo de investigaciones ajenas, precedentes o coetáneas. Este proceder provocó que fuera tildado en ocasiones de erudito anticuario, más que de científico profesional homologado. Es el caso, sin embargo, como bien apuntó Antonio Tovar en su necrológica, que «nach dem heutigen geltenden Maß und der Anforderungen, die wir stellen, war er vielleicht nicht genug Spezialist, aber an seinen Werk lernen die heutigen Spezialisten» (Tovar 1971:202).

Examinaremos, por último y brevemente, el recorrido vital de Gómez-Moreno en relación con Asturias, a partir de los datos recogidos por su hija y biógrafa María Elena Gómez Moreno (1995)¹⁹. Su primera visita tuvo lugar en agosto de 1908, cuando remataba el trabajo de campo fruto del cual saldría el Catálogo Monumental de León. Llegó en tren desde La Robla, tomó contacto con las iglesias de Oviedo, se acercó a Gijón, con el deseo de conocer la colección de dibujos de Jovellanos, lo que no consiguió por estar en

¹⁸ Sobre estas piezas cf. Schlunk y Elbern (2008) y García de Castro Valdés (2014, 2016).

¹⁹ Nada aporta al asunto la documentación publicada por Carriazo (1977).



préstamo en la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza, y regresó a León. Dos años después, en el verano de 1910, ya como investigador del Centro de Estudios Históricos, volvió a Asturias con sus alumnos y colaboradores, Leopoldo Torres Balbás, Juan Allende Salazar y Francisco Nebot. Visitaron Oviedo y Valdediós. El siguiente viaje acaeció en junio de 1926, esta vez con los alumnos de la Facultad de la Universidad de Madrid. Entrando por Pajares, visitaron Santa Cristina de Lena, la Cámara Santa –con conocimiento directo de la pequeña arqueta eucarística del obispo Arias– Salas, Pravia, Gijón y Cangas de Onís, y salieron por el puerto del Pontón hacia Riaño, en León (Gómez-Moreno 1995: 207, 224-25 y 323-324). Mas fue el desastroso impacto de la revolución de octubre de 1934 sobre el patrimonio artístico asturiano el que motivó la más decisiva visita de D. Manuel a Asturias. Acababa de solicitar la jubilación adelantada de su cátedra madrileña, que no le fue concedida hasta 1935. Tras la voladura de la Cámara Santa en la noche del 11 al 12, y el final de la revolución el 19, Gómez Moreno y Alejandro Ferrant, arquitecto de zona y discípulo predilecto, se trasladaron a Oviedo el 24 de octubre y acometieron la ingente tarea de desescombrar y cribar el solar de la Cámara Santa, ocupado por un paquete de más de cinco metros de restos constructivos. La tarea les llevó dos semanas completas (Gómez-Moreno 1995:459). A esta labor, ante la cual Asturias no puede más que expresar perpetuo agradecimiento, se suma la redacción de varios trabajos fundamentales para conocer el alcance del atentado al monumento: el primero, fechado el 9 de noviembre de 1934, recoge el informe verbal emitido ante la Real Academia de la Historia y fue publicado en su *Boletín* (Gómez-Moreno Martínez 1934b)²⁰. Los otros dos son artículos periodísticos, que vieron la luz en el *Diario de Madrid* (11 de noviembre de 1934) y *El Debate* (25 de noviembre de 1934) (Gómez-Moreno 1995:462).

En expresión de su biógrafa María Elena, el interés de Gómez-Moreno por el grupo «ramirense» radicaba en su aprecio de algunas de sus soluciones constructivas como anticipación hispánica del románico, lo que encajaba perfectamente en su teoría del origen autóctono del románico español en León bajo el reinado de Fernando I (Gómez-Moreno 1995:464). Precisamente en 1934 vio la luz su libro *El arte románico español. Esquema de un libro*, madurado tras muchos años de recogida de datos y observaciones por toda España. De este vínculo deriva la labor tutorial de la actividad restauradora llevada a cabo en esos mismos años en Asturias, tanto por Alejandro Ferrant en la Cámara Santa, en 1934-1935, como por Luis Menéndez-Pidal y Álvarez en Santa María de Naranco, desde 1929 a 1934²¹. Ello implica que al menos en alguna ocasión hubo de visitar los trabajos en el edificio del monte Naranco, entre 1929 y 1934, y se ha publicado el testimonio gráfico de

20 Han sido varios los historiadores que se han ocupado de la reconstrucción: García de Castro Valdés (1995:360-361) y Martínez Monedero (2011:276-291).

21 Naranco: García de Castro Valdés (1995:481-482) y Martínez Monedero (2011:249-260), no exento de errores e imprecisiones.

una visita al mismo lugar con Helmut Schlunk en 1960, año en el que alcanzó la condición de nonagenario (Gómez-Moreno 1995:716).

Tras obtener la jubilación definitiva de la actividad docente a principios de 1935, se dedicó a restaurar y reconstruir en Madrid el Arca Santa y la Cruz de la Victoria. Sobre el alcance de su actuación en el primero remito a García de Castro Valdés (2020) y a la contribución de Francisca Soto y Emilia González en este mismo volumen. Respecto a la intervención en la segunda pieza, mucho menos intensa, su labor se limitó, en expresión de su hija, a «enderezar sus brazos», con lo que complementó probablemente una actuación previa, llevada a cabo en Oviedo, consistente en la colocación de garras de plata de sujeción para unir lagunas, y de una lámina de plata bajo las chapas de oro para reforzar el alma de madera (Gómez-Moreno 1995:461)²². Las restantes operaciones llevadas a cabo en Oviedo con ocasión de la ceremonia de reconsagración de la Cámara Santa en 1942 fueron iniciativa y responsabilidad del cabildo catedralicio (Gómez-Moreno 1995:466; Gómez-Moreno Martínez 1945; García de Castro 2020). La actuación de Gómez Moreno y Ferrant, y de Luis Menéndez-Pidal, en la reconstrucción de la Cámara Santa es objeto de un trabajo específico en este volumen, a cargo de los restauradores de la misma en 2013-2014, Pablo Klett y Araceli Rojo. En consecuencia, nos limitaremos a esbozar el parecer del veterano sabio en el momento de acometer los trabajos iniciales de desescombro y clasificación de materiales destruidos.

Debía conservarse lo conservable, reponiendo lo que tiene personalidad dentro de la estructura del edificio, sin que de ninguna manera se haga ficción de restauración, en virtud de lo cual quedan las cosas como si nada hubiera ocurrido en ellas» (Gómez-Moreno 1934b:9).

La impresión que los hechos causaron en su ánimo fue de tan gran profundidad que habría de determinar a su juicio el criterio de toda futura restauración en el edificio, lo que no fue el caso, por circunstancias de la violenta historia posterior. En cualquier caso, la fuerza del sentir de D. Manuel ante el desastre merece cita literal y meditación continua:

La reparación de todo esto cae fuera de las posibilidades humanas. Ni con dinero ni con ingenio podrá borrarse la huella del desastre, ni sería lícito sustituir con modernidades lo irreparablemente perdido. Del edificio podrán volver a su sitio propio los elementos constructivos y decoraciones salvadas de la catástrofe; podrán cerrarse con el mismo

²² El estado de la cruz «sólo exigió enderezar sus brazos. En cuanto a la Cruz de los Ángeles, su salvamento fue tan cabal, que no necesitó tocarla» (García de Castro Valdés 2016:35-37).

material viejo las heridas de sus paramentos y bóvedas [...]; podrá remediarse algo el estrago de las alhajas, salvo aquellas piezas más extraordinarias en las que no es lícito poner mano; podrá restaurarse a gusto lo moderno; pero el estigma de la barbarie con que la dinamita manchó el estigma de nuestras glorias, eso quedará fijo como baldón, para siempre (Gómez-Moreno Martínez 1934b:15). 🌸

Bibliografía

- AGAPITO Y REVILLA, Juan (febrero 1906). «Arquitectura cristiana primitiva de Castilla», *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, IV, 289-292.
- AGAPITO Y REVILLA, Juan (agosto 1906). «De San Pedro de la Nave. Una rectificación», *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, IV, 452-454.
- AMADOR DE LOS RÍOS, José (1861). *El arte latino bizantino en España y las coronas visigodas de Guarrazar. Estudio histórico-crítico*, Madrid: Imprenta Nacional.
- AZCÁRATE RISTORI, José María de (1982). «Einige Aspekte zum germanischen Einfluß auf die Kunst des Hochmittelalters in Asturien», *Spanische Forschungen der Görres-Gesellschaft. Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, 30, 1-17.
- AZCÁRATE RISTORI, José María de (1988). «Aspectos de la influencia germánica en el prerrománico asturiano», *I Jornadas sobre arte prerrománico y románico en Villaviciosa*. Villaviciosa: Asociación de Amigos del Paisaje de Villaviciosa (Cubera), 15-31.
- BARÓN THAIDIGSMANN, Javier (1989). *Ideas estéticas de Jovellanos. Arquitectura altomedieval*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- BELLÓN, Juan Pedro (2015). «Manuel Gómez Moreno: 100 años de arqueología española», Manuel GÓMEZ MORENO, *Adam y la Prehistoria*, Pamplona: Urgoiti Editores, XXIV-CXXLI.
- CAMPS CAZORLA, Emilio (1929). *Arquitectura cristiana, primitiva y asturiana*, Madrid: Misiones de arquitectura.
- CARRIAZO Y ARROQUILA, Juan de Mata (1977). *El maestro Gómez Moreno contado por él mismo. Su vida en unas cartas*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- CAVEDA Y NAVA, José (1982). *Memoria histórica de los templos construidos en Asturias desde la restauración de la monarquía gótica hasta el siglo XII (1840)*. Ed. María Cruz MORALES SARO, Oviedo: Universidad de Oviedo.
- DEMIANI, Alfred (1911). «Oviedo, die Hauptstadt der Könige von Asturien», *Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge*, 22, 147-157.
- DIEULAFOY, Marcel (1907). «Les monuments latino-byzantins des Asturies», *Comptes-Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 663-667.
- DIEULAFOY, Marcel (1909). «Monuments asturiens protoromans de style oriental», *Florilège Melchior de Vogüé*, 187-196.
- ENLART, Camille (1902). *Manuel d'archéologie française*, París: Garnier.
- FRISCHAUER, Alma Stephanie (1930). *Altspanischer Kirchenbau*. Berlín: Walter de Gruyter (Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 3).
- GANIVET GARCÍA, Ángel (1897). *Idearium español*. Ed. Madrid: Espasa Calpe, 1940.
- GARCÍA CÁRCEL, Ricardo (2013). *La herencia del pasado. Las memorias históricas de España*. Madrid: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César (1995). *Arqueología cristiana de la Alta Edad Media en Asturias*. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos.

- GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César (2012). «Visigodos, asturianos y carolingios», Luis CABALLERO, Pedro MATEOS y César GARCÍA DE CASTRO (eds.), *Asturias entre visigodos y mozárabes*, Madrid: CSIC-Instituto de Arqueología de Mérida, 233-236.
- GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César (2014). «La Arqueta de las Ágatas de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo», *Anales de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid*, 24, 173-226.
- GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César (2016). «La Cruz de la Victoria de la Cámara santa de la Catedral de Oviedo como ejemplo de la confección de relicarios en el reino de Asturias». *Codex Aquilarensis*, 32, 27-56.
- GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César (2020). *El Arca Santa de la catedral de Oviedo*. Oviedo: KRK Ediciones.
- GIMENO PASCUAL, Helena, ALBARRÁN MARTÍNEZ, María José y SALAMANQUÉS PÉREZ, V. «Manuel Gómez Moreno», centrocil.web.uah.es/Epigrafistas/textos/gmoreno.htm (consultado 2/09/2022)
- GODDARD KING, Georgiana (1923). «Algunos rasgos de influjo oriental en la arquitectura española de la Edad Media», *Arquitectura*, 48, 85-92.
- GODDARD KING, Georgiana (1924). *Pre-romanesque Churches of Spain*, Londres-Bombay-Calcuta-Nueva York-Madrás: Bryn Mawr College-Longmans Green and Co.
- GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel (2016). *Manuel Gómez-Moreno Martínez (1870-1970)*. Granada: Atrio (Maestros de la Historia del Arte).
- GÓMEZ MORENO MARTÍNEZ, Manuel (1906). «Excursión a través del arco de herradura», *Cultura española*, 785-811.
- GÓMEZ MORENO MARTÍNEZ, Manuel (mayo 1906). «San Pedro de la Nave, iglesia visigoda», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, IV, 365-373.
- GÓMEZ MORENO MARTÍNEZ, Manuel (1913). «De arqueología mozárabe», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXI, 89-116.
- GÓMEZ MORENO MARTÍNEZ, Manuel (1919). *Iglesias mozárabes*. *Arte español de los siglos IX al XI*. Madrid: CEH (Granada: Universidad de Granada, 1997³).
- GÓMEZ MORENO MARTÍNEZ, Manuel (1934a). *El arte románico español. Esquema de un libro*. Madrid: Centro de Estudios Históricos.
- GÓMEZ MORENO MARTÍNEZ, Manuel (1934b). «La Catedral de Oviedo. Daños y pérdidas sufridos en este monumento nacional durante los sucesos revolucionarios de octubre de 1934». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CV, 599-610.
- GÓMEZ MORENO MARTÍNEZ, Manuel (1945). «El Arca Santa de Oviedo, documentada». *Archivo Español de Arte*, 49, 125-136.
- GÓMEZ MORENO MARTÍNEZ, Manuel (1966). «Primicias de arte cristiano español», *Archivo Español de Arte*, XXXIX, 154-155: 101-140.
- GÓMEZ MORENO MARTÍNEZ, Manuel (1970). «Perfiles de la España bárbara», *Retazos. Ideas sobre historia, cultura y arte*, Madrid: CSIC.
- GÓMEZ MORENO MARTÍNEZ, Manuel (1974²). *La novela de España*. Madrid: Júcar.
- GÓMEZ MORENO, María Elena (1995). *Manuel Gómez-Moreno Martínez*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces.
- HAUPT, Albrecht (1935³). *Die älteste Kunst, insbesondere die Baukunst der Germanen*. Berlín: Ernst Wasmuth.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de (1981). *Cartas del Viaje de Asturias*. Ed. José Miguel CASO GONZÁLEZ, Salinas: Ayalga (Colección Popular Asturiana 53-54).
- JULIÁ, Santos (2015). *Historias de las dos Españas*. Madrid: Taurus.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente (1900). *El bizantinismo en la arquitectura cristiana española*, Madrid: San Francisco de Sales.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente (1930²). *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*. Madrid: Espasa Calpe.
- LÓPEZ GARCÍA, Bernabé. «Francisco Javier Simonet y Bacas», *Diccionario Biográfico de España*. <https://dbe.rah.es/biografias/8289/francisco-javier-simonet-y-bacas> (consultado 5-11-2021).
- LÓPEZ SÁNCHEZ, José María (2006). *Heterodoxos españoles: El Centro de Estudios Históricos, 1910-1936*. Madrid: Marcial Pons.

- LOZOYA, Marqués de (Juan de Contreras y López de Ayala) (1948). «Discurso», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, V, 176-178.
- MANZANARES DE CIRRE, Manuela (1972). *Arabistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Instituto Hispano-árabe de Cultura.
- MARIGNAN, Albert (1902). «Les premières églises chrétiennes en Espagne», *Le Moyen Âge*, IIe série, 69-97.
- MARTÍNEZ MONEDERO, Manuel (2011). *Castilla y León y la 1ª Zona Monumental (1934-1975). La conservación monumental de Luis Menéndez-Pidal*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- MEDEROS MARTÍN, Alfredo: «Manuel Gómez-Moreno y Martínez», *Diccionario Biográfico de España*. <https://dbe.rah.es/biografias/10930/manuel-gomez-moreno-y-martinez> (consultado 2-09-2022).
- MIGUEL VIGIL, Ciriaco (1887). *Asturias monumental, epigráfica y diplomática. Datos para la historia de la provincia*. Oviedo: Diputación Provincial.
- MORALES MOYA, Antonio (2013). «La formación histórica de España: la polémica entre Américo Castro y Claudio Sánchez-Albornoz», Antonio MORALES MOYA, Juan Pablo FUSI AIZPURÚA y Andrés DE BLAS GUERRERO (eds.), *Historia de la nación y del nacionalismo español*. Madrid: Galaxia Gutenberg, 364-389.
- PIJOAN, José (1941). *Arte bárbaro y prerrománico desde el siglo IV hasta el año 1000*. Madrid: Espasa Calpe (Summa Artis VIII).
- PUIG I CADAFALCH, Josep (1961). *L'art wisigothique et ses survivances. Recherches sur les origines et le développement de l'art en France et en Espagne du IVe au XIIIe siècle*. París: F. de Nobeles.
- QUADRADO, José María (1885²). *Recuerdos y bellezas de España. Asturias y León*. Barcelona: Daniel Cortezo.
- RADA Y DELGADO, Juan de Dios de la (1860). *Viaje de SS. MM. y AA. por Castilla, León, Asturias y Galicia en el verano de 1858*. Madrid: Aguado.
- SÁNCHEZ RON, José Manuel (coord.) (1988). 1907-1987. *La Junta para la Ampliación e Investigaciones Científicas 80 años después*, Madrid: CSIC.
- SÁNCHEZ RON, José Manuel y Antonio LAFUENTE (eds.) (2007). *El laboratorio de España. La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (1907-1939)*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- SCHLUNK, Helmut (1947). «Arte visigodo. Arte asturiano». *Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispánico II*. Madrid: Plus Ultra, 227-416.
- SCHLUNK, Helmut (1948). «El arte de la época paleocristiana en el SE español. La sinagoga de Elche y el martyrium de La Alberca», *Actas del III Congreso Arqueológico del Sudeste español*, Murcia, 345-355.
- SCHLUNK, Helmut (1948b). «La decoración de los monumentos ramirenses», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, V, 55-94.
- SCHLUNK, Helmut (1949). «La iglesia de San Julián de los Prados (Oviedo) y la arquitectura de Alfonso II el Casto», *Estudios sobre la monarquía asturiana*, Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 417-495,
- SCHLUNK Helmut y Magín BERENGUER (1957). *La pintura mural asturiana de los siglos IX y X*. Oviedo: Diputación Provincial.
- SCHLUNK, Helmut y Victor Heinrich ELBERN (2008). *Estudios sobre la orfebrería del Reino de Asturias*. Oviedo: Principado de Asturias-KRK Ediciones.
- SELGAS Y ALBUERNE, Fortunato de (1884). «Breves indicaciones sobre la arquitectura en Asturias», *Revista de Asturias*, 16, 247-251.
- SELGAS Y ALBUERNE, Fortunato de (1880). «De Avilés a Cudillero», *Revista de Asturias*, 23.
- SELGAS Y ALBUERNE, Fortunato de (1908). *Monumentos ovetenses del siglo IX*. Madrid: Hauser y Menet.
- SELGAS Y ALBUERNE, Fortunato de (1916). *La basílica de San Julián de los Prados, Oviedo*. Madrid: Hauser y Menet.
- SIMONET, Francisco Javier (1983²). *Historia de los mozárabes de España*. Madrid: Turner.
- TORRECILLA, Jesús (2016). *España al revés. Los mitos del pensamiento progresista (1790-1840)*. Madrid: Marcial Pons.

TORRES BALBÁS, Leopoldo (1934). «El arte de la Alta Edad Media y del período románico en España», apéndice a Max HAUTTMANN. *Arte en la Edad Media*. Barcelona: Labor.

TOVAR, Antonio (1971). «In memoriam Manuel Gómez-Moreno», *Madridrer Mitteilungen*, XII, 297-302.

VARELA ORTEGA, José (2019): *España. Un relato de grandeza y odio. Entre la realidad de la imagen y la de los hechos*. Madrid: Espasa.

WHITEHILL, Walter Muir (1927). «Liturgical influence on Preromanesque Apses in Spain», *Art Studies*, 151-156.



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 1910¹. 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*². 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)³. 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 Árabe 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 realidad⁴. 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 1931⁵). 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 Jaca⁶. 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)⁷. 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)⁸.

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 contenido⁹.

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

⁹ 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»¹⁰. 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

¹⁰ 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. Sernin 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 necesario¹¹. 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 arqueólogos¹². 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 Dueñas¹³. 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.

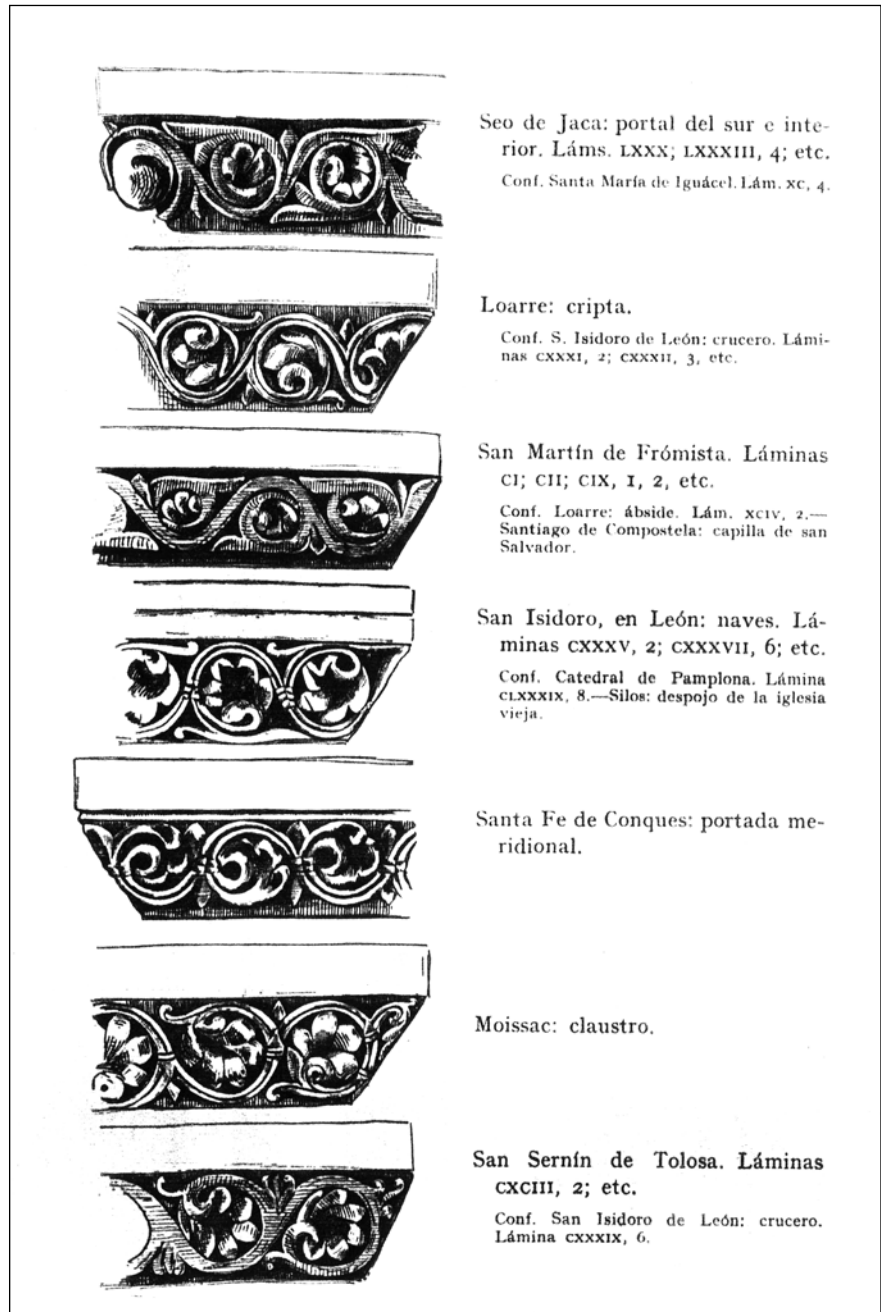


Figura 1. Extracto del «Repertorio de temas ornamentales» elaborado por Natividad Gómez-Moreno (p. 142).

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 Auroana 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 discurso¹⁴. 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-

¹⁴ 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 románicos¹⁵. 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.



Rumbos y jalones en el escrutinio del arte románico español tras las obras magnas de Manuel Gómez-Moreno Martínez

Courses and milestones in the scrutinies of spanish romanesque art after the major works of Manuel Gómez-Moreno Martínez

Gerardo Boto Varela

Recibido: 16-10-2022 / Revisado: 29-11-2022 / Aceptado: 12-12-2022

Resumen

El reconocimiento, estudio y catalogación del arte románico español tuvo su primer referente en el libro *El arte románico español. Esquema de un libro* por Gómez-Moreno publicado en 1934. Los problemas históricos y artísticos que se abordaban en aquellas páginas modificaron y enriquecieron los focos planteados, respectivamente, por Lampérez y Puig i Cadafalch et al. Por ello, y puesto que nada se supo entonces de la monografía inédita que Ricardo de Orueta acabó de escribir en 1939, las ideas vertidas por Gómez-Moreno preñaron buena parte de la investigación desarrollada en las décadas sucesivas por la restringida historiografía española, aunque las obras monumentales y enciclopédicas (*Summa Artis* y *Ars Hispaniae*) ampliaron el catálogo de obras, de preguntas y de respuestas. Con el énfasis puesto en el reconocimiento identitario en el arte patrio, las expresiones plásticas que captaron más atención y estima entre los investigadores fueron aquellas que acreditaban un carácter y nervio propios y diferenciable de las producciones de otros pueblos. Sin embargo, la década de los años sesenta vino a plantear que ineludiblemente la cultura y las artes propias, como la sociedad en su conjunto, acabarían convergiendo y siendo comprendidas en el marco del proyecto supranacional enunciado como Unión Europea. Por lo mismo, con los albores de la democracia comenzó a primar el interés por constatar la internacionalidad del arte románico hispano, ahora valioso por homologable. Más aún, al concluir el siglo XX se fue fraguando la tesis oficial de que peregrinaciones y ro-

Gerardo Boto Varela: Universidad de Girona – Templa. Pl. Ferrater Mora, 1. 17004 Girona | gerardo.boto@udg.edu

mánico formaron un ángulo recto que confirmaba, no ya que Europa proseguía tras los Pirineos y concluía en Finisterre, sino que Europa solo fue una realidad histórica transnacional con horizonte de destino cuando integró aquel extremo continental que devino en foco espiritual. En esa apropiación conceptual, política y administrativa de los más extensos caminos culturales, la reciente interpretación ontológica del arte románico ha releído, o más bien desleído, el magisterio de Gómez-Moreno.

Palabras clave: Manuel Gómez-Moreno; arte románico; historiografía; renovación académica; nacionalismo; internacionalismo; peregrinación jacobea.

Abstract

The recognition, study, and cataloging of Spanish Romanesque art had its first point of reference in the book *El arte románico español. Esquema de un libro* by Gómez-Moreno published in 1934. The historical and artistic problems dealt with in those pages modified and enriched the focuses raised, respectively, by Lampérez and Puig i Cadafalch et al. As a result, and since nothing was known at the time about the Ricardo de Orueta's unpublished monograph written in 1939, the ideas put forward by Gómez-Moreno informed much of the research carried out in the following decades by the restricted Spanish historiography, although the monumental and encyclopedic works (*Summa Artis* and *Ars Hispaniae*) expanded the catalog of works, questions, and answers. With the emphasis placed on the recognition of identity in Spanish art, the plastic expressions that attracted the most attention and esteem among researchers were those that accredited a character and nerve of their own that could be differentiated from the productions of other peoples. However, in the 1960s, it became clear that the culture and arts of Spain, like society, would eventually converge and be understood within the framework of the supranational project known as European Union. For the same reason, with the dawn of democracy, interest began to prevail in confirming the internationality of Hispanic Romanesque art, now valuable because it could be homologated. Moreover, at the end of the 20th century, the official thesis was forged that pilgrimages and Romanesque art were causally linked, that confirmed not only that European agenda continued beyond the Pyrenees and ended at Finisterre, but that Europe only became a transnational historical reality with a horizon of destiny when it integrated that continental tip ranked as a spiritual focal point. In this conceptual, political, and administrative appropriation of the most extensive cultural way, the recent ontological explanation of Romanesque art has reread, or rather unread, Gómez-Moreno's interpretation.

Keywords: Manuel Gómez-Moreno; Romanesque art; historiography; academic renewal; nationalism; internationalism; Jacobean pilgrimage.

*Lo que el espíritu del hombre
Ganó para el espíritu del hombre
A través de los siglos,
Es patrimonio nuestro y es herencia
De los hombres futuros.*

Luis Cernuda, Desolación de la quimera (1962)

1. Introducción. Sobre el magisterio de Gómez-Moreno en los inicios del siglo XX

Para comprender el peso historiográfico que ha ejercido y continúa ejerciendo el pensamiento vigoroso, versátil y multidisciplinar de Gómez-Moreno (*1870) (Gómez-Moreno Calera 2016)¹ (Figura 1) en el estudio y comprensión de las obras artísticas creadas en los dominios de la mitad septentrional de España desde 1060 hasta 1210 ha resultado imprescindible plantear y resolver dos cuestiones capitales: en primer lugar, cómo se han explicado los factores y actores históricos que propiciaron el desarrollo del arte románico, tanto en los escenarios internacionales como en el solar hispano; en segundo lugar, y aparejada con la cuestión anterior, advertir cómo se ha desarrollado históricamente el razonamiento (por parte de investigadores tanto españoles como internacionales) en torno al arte románico de los diferentes territorios, reinos y condados cristianos de Hispania.

A primera vista, y acaso de un fútil plumazo, no faltará quien tenga la tentación de responder que el constructo discursivo desde el que desarrollamos hoy la comprensión de esa herencia cultural dista tanto de los presupuestos de Gómez-Moreno que a duras penas es posible reconocer su impronta. Sin embargo, pocos serán los que nieguen que el magisterio del granadino sigue intacto en las apreciaciones técnicas y materiales de las obras que analizó. Además, buena parte de las cronologías que atribuyó en 1910 o en 1930 apenas han sido matizadas, o siguen inamovibles, después de décadas de estudios; otras dataciones, lógicamente, sí han sido rectificadas. Dicho en otras palabras, el ojo crítico que aplicó Gómez-Moreno al encontrarse frente a las obras y ante sus cuartillas, a renglón seguido, activó unos razonamientos que la mayor parte de los casos resultan todavía vigentes. En cambio, como no podía ser de otro modo, difiere de nuestro presente la motivación histórica e ideológica preponderante a finales del siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX, que acrisoló la perspectiva de estudio

¹ Accesible también en abierto: <https://arteceha.files.wordpress.com/2017/03/gc3b3mez-moreno-ceha.pdf> [consulta 13/09/2022]

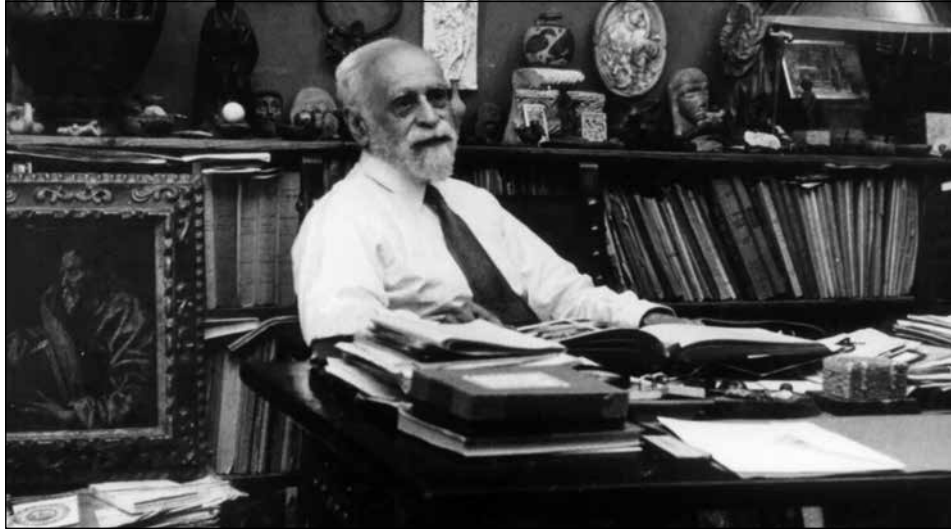


Figura 1. Manuel Gómez-Moreno Martínez

del maestro. El arte del pasado fue analizado, en primer lugar, por una estela de regeneracionistas liberales –afanados en modernizar el método de investigación científica con el objetivo de revelar el genio cultural nacional– alentados por la Institución Libre de Enseñanza, así como por el Centro de Estudios Históricos (Sánchez Ron, 1988; García Velasco y Sánchez Ron, 2010: 40-71) –en particular las secciones segunda (Arte Medieval Español) y octava (Arte Escultórico y Pictórico de España en la Baja Edad Media y el Renacimiento)– (Cabañas 2007a, 2010: 183-187). En esa trama institucional se comprende el ambicioso encargo de la redacción de los catálogos monumentales de las diferentes provincias (López-Yarto 2014; López-Ocón 1999a, 1999b, 2014, 2019; García Cuetos 2011: 144-152).

Nadie ignorará que, con sus estudios en torno al arte románico, o años antes a propósito de las iglesias mozárabes, Gómez-Moreno procuró contribuir al reconocimiento y construcción de la identidad cultural e idiosincrática española, al tiempo que ponía las bases de la disciplina junto con Elías Tormo (*1869) (Borrás 2006: 14; Arciniega 2014; Valdés 2020: 38). El estudio del patrimonio artístico se puso al servicio del robustecimiento y la regeneración intelectual de la nación (Bellón 2010), tesis en las que militó también José Castillejo (Castillejo 1998: 35-38) o Ricardo de Orueta (*1868), por citar solo a otro eminente estudioso del arte románico. El mundo global, poscolonial y mestizo en el que nos ubicamos en el siglo XXI impele a adoptar muy distintas perspectivas. Y, sin embargo, no

es menos cierto que en las últimas décadas del siglo XX y en lo que llevamos de la actual centuria en algunos territorios han continuado proliferando estudios que siguen pretendiendo reconocer el alma inmarcesible de una nación cultural que se expresa, congénitamente, a través de un espectro acotado de formas y estructuras, caracterizadas en franca antítesis a otras, reforzando así a la definición de alteridades –cuando no antinomias– socioculturales.

Gómez-Moreno albergaba una preocupación ontológica y otra, entreverada, epistemológica. Por un lado, deseó esclarecer qué manufacturas podían ser consideradas propiamente románicas, y por qué razones, dentro de la producción artística de la Hispania cristiana en la segunda mitad del siglo XI, descartando proyectar esa pregunta a las obras del siglo XII, por obvia. Paralela y recíprocamente, se interrogaba qué era español –y dónde cabía reconocerlo– en las producciones románicas elaboradas en España, esto es, dónde se fijaba el fiel de la balanza en el equilibrio entre un arte nacional y un arte internacional; o, por mejor decir, entre los elementos intrínsecamente nacionales y extrínsecamente internacionales en el entramado artístico de aquel complejísimo paisaje institucional y político².

Con sus investigaciones, D. Manuel procuró poner de manifiesto cómo consideraba él que era factible comprender la naturaleza y circunstancias de aquel arte. Ante el espejo –a menudo, deformado– de la historia siempre se nos plantea la oportunidad de descubrir lo que nos concierne del pasado, conscientes no obstante de que inevitablemente comprenderemos de acuerdo con el proceso de conocimiento desplegado y el expediente de preguntas formuladas. Toda mirada, todo escrutinio se atiene a la topografía intelectual de quien lo efectúa. Lo que Gómez-Moreno quería entender atañía a la condición cultural y nacional –en otras palabras, esencial– del arte románico elaborado en los dominios hispanos durante el siglo XI. El maestro granadino aspiraba a desentrañar cuál había sido la aportación del románico a la historia y cultura de España. Me temo, sin embargo, que, desde su compromiso regeneracionista, le preocupaba algo menos aquilatar cuánto y qué había contribuido España al desarrollo global del arte románico.

No hay duda de que una parte del arte románico producido en España es genética y ontológicamente foráneo. Otra parte de aquel arte fue surgiendo de la conjugación de aportes exógenos con el acervo vernáculo. Por autóctono cabe entender, obviamente, no solo los lenguajes y tecnologías que existían en los solares ibéricos antes de la recepción de los primeros aportes ultrapirenaicos, sino las manifestaciones que cada generación (desde las primeras jornadas de los ‘lombardos’ hasta la más tardía proliferación de los premostratenses) asumió

2 Esa era la percepción que habían asumido investigadores desde más allá de nuestras fronteras: «la Spagna, tramite a remota influenze, poté originalmente intervenire nella prima formazione dello stile romanico, poi congiunta in vario modo all'attività artistica francese, come le isole britanniche (...) La Spagna, nelle regioni non occupate dagli Arabi, fu strettamente congiunta nell'architettura alla Francia meridionale; ma era pure in rapporti, specie nella Catalogna, con l'architettura lombarda, come sembrano accennare le molte chiese di stile romanico 'primitivo'» (Toesca 1936).

y reelaboró para dar lugar a creaciones específicas de cada territorio, tras informarse y extractar provechosas propuestas alumbradas en otros dominios. En esas encrucijadas, con las vacilaciones que llevan aparejadas, nos reencontramos con la portentosa tarea de desbroce y análisis conceptual y taxonómico llevada a cabo por Gómez-Moreno, para la que dispuso de escasos auxilios y contados precedentes³. Entre estos últimos, contrasta la displicente historiografía neoclásica (García Melero 1988) con la más comprensiva aproximación del Romanticismo (Panadero 1997). En la estela de esta sensibilidad afloraron aproximaciones premonitorias del valor cultural y artístico que se le acabará concediendo a algunos edificios románicos en sus respectivos territorios. Es el caso de Armentia y Estíbaliz, emblemáticos edificios redimidos por Amador de los Ríos (1871), génesis del estudio del románico vasco (Gómez 1992, 1995-1997, 1997b). A lo largo de ese último cuarto del siglo XIX continuaron prodigándose aproximaciones meritorias, fijadas monográficamente en iglesias particulares (Assas 1872; Rodríguez Calvo 1893-1894; Ramírez Rojas 1894; Fita 1899). Esa sensibilidad se multiplicó en el siglo XX de la mano de estudiosos concienzudos y voluntariosos (Simón 1903-1904; Álvarez de la Braña 1903-1904; Fernández Casanova 1905; H[uidobro] 1909-1910; Apraiz 1911, 1915, 1925; Mélida 1915; Velázquez Bosco 1908), entre los que se coló alguna que otra especulación infundada (Pinedo 1922). Pero de todas esas plumas, la que más enjundia manifestó fue, como es sabido, Enrique Serrano Fatigati (*1845) (Serrano 1898, 1898-1899, 1900a y 1900b)⁴. Intelectual polifacético, tras sus excursiones, docencia y publicaciones llegó a convertirse en los albores del siglo XX en la primera autoridad académica sobre el arte románico español. Antes que cualquier otro investigador, Serrano Fatigati examinó el románico como una vertiente del arte secular patrio. Se sentía impelido por la necesidad de construir una identidad cultural, o cuando menos el relato de tal, con la que comenzar a restañar las profundas heridas y la maltrecha autoestima causadas por los fatídicos acontecimientos que culminaron en 1898.

Expurgar el conocimiento, aquilatar la interpretación científica, poner en valor la herencia cultural recibida y establecer una defensa pública del patrimonio de la Nación fueron los presupuestos ideológicos que propiciaron el encargo y el desempeño de los *Catálogos monumentales* provinciales arrostrado por Gómez Moreno y otros autores (Rodríguez Mediano, 2002; López-Yarto 2014). Entre 1900 y 1906 llevó a cabo el trabajo de campo y casi también de redacción de los *Catálogos*

3 Dudo si llegó a ojear el estudio de Buschbeck 1919 o el de Weise 1927.

4 Además de sus artículos frecuentes en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, las monografías, contextualizadas por Bodelón 2015.

monumentales de Ávila⁵, Salamanca, Zamora (Lorenzo y Pérez 2017) y León⁶, además de comenzar a trabajar en los catálogos de otras provincias castellanas (Pérez y Lorenzo 2021), como el de Soria, elaborado por Cabré Aguiló en 1911 y 1917. Sabido es que fue necesario esperar hasta 1925 para ver publicado el de León, a 1927 para el de Zamora y a 1967 para el de Salamanca. Precisamente en 1906 Gómez-Moreno sacó a la luz su deliciosa excursión a través de los arcos más indígenas y el primer estudio monográfico sobre San Pedro de la Nave y al poco otro del mismo tenor sobre Santiago de Peñalba (Gómez-Moreno 1906, 1909). Es tanto lo que la disciplina y la crítica debe a las sendas abiertas por Gómez-Moreno en las tierras leonesas y castellanas que la Junta de Castilla y León ha querido honrar al padre académico a través de exposiciones en las capitales de las provincias (Jiménez et al. 2002; García Rozas et al. 2003; Grau et al. 2009).

En el mismo año 1906 Émile Bertaux (*1869) publicó un artículo sobre Silos, reposando su análisis formal sobre la investigación histórica de Férotin (1897). Al año siguiente Bertaux publicó su disertación del arte medieval español en el marco de la enciclopedia de *Histoire de l'Art* de André Michel (Bertaux 1907). El mismo volumen incluía un pormenorizado estudio sobre el arte italiano, provisto de la copiosa producción bibliográfica elaborada a lo largo del tiempo y hasta inicios del siglo XX. En cambio, la historiografía de la escultura medieval española recopilada por Bertaux cabía en la extensión de una sola página (Bertaux 1987: 279-280), barómetro de la morosidad de la investigación hispana. Aquella exigua nómina de autores, precedentes y auxilio de su síntesis, estaba compuesta por Jaime Villanueva, José María Quadrado (1861: 522-531), Enrique Serrano Fatigati, Antonio López Ferreiro, Joaquim Botet i Sisó, Rodrigo Amador de los Ríos, Manuel de Assas, Eugène Roulin, George Edmund Street, Fernando de Alvarado, Ramón Salas, Emili Moreda i Llauradó, Próspero de Bofarull, Elies Rogent o Manuel Ramos Cobos, además de repositorios como *Album Pintoresch* y *España artística, arqueológica, monumental*. Bertaux, analista excepcional, puso el énfasis en lo que advirtió como específico y expresivo del arte español, en contraste con el de otras naciones, para empezar la suya propia, de la que tan subsidiaria consideró a buena parte de la producción artística ibérica. A decir verdad, sus ponderadas consideraciones no estuvieron teñidas por el chauvinismo y el colonialismo ofensivo del que, poco después, hicieron triste gala Émile Mâle (*1862) (1920, 1922: 301) y Paul Deschamps (*1888) (1922, 1923, 1941).

5 «Errores habrá y deficiencias como habrá aciertos; en gracia de estos, quisiera merecer correcciones y advertencias, no elogios, pues sólo he cumplido un deber, y cualquiera en igualdad de condiciones hubiese logrado el mismo fruto; fruto que, ciertamente, no tiene sino un título meritorio: el trabajo». Manuel Gómez-Moreno, *Catálogo Monumental de la Provincia de Ávila*, manuscrito de 1902, Introducción.

6 Todos los manuscritos originales de la redacción de los respectivos Catálogos monumentales se han digitalizado y son accesibles en abierto: http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/. [consulta 23/05/2021]

Mientras Gómez-Moreno comprendía, razonaba y databa la arquitectura alto-medieval y Bertaux planteaba una primera ordenación cronológica y cualitativa de la escultura románica, se abordaban estudios monográficos (Vielva 1907). La arquitectura románica era examinada de manera positivista atendiendo a los elementos compositivos de plantas, alzados, soportes, paramentos y cubiertas y clasificada conforme a criterios morfológicos, tipológicos y nominales por Lampérez (*1861) (1908, 1908-1909a, 1908-1909b) –en el marco de su estudio de la arquitectura medieval– y por Puig i Cadafalch, Falguera y Goday (1909-1918).

Lo cierto es que, como precisa Barral (2011), en Cataluña la historiografía del románico se inició medio siglo más tarde que en Francia y, como en todas partes, se abordó desde un criterio taxonómico, puesto que la prioridad era clasificar, discriminar, reconocer lo que cabía ponderar como específico y propio. A partir de ahí se iniciaron todas las intervenciones que procuraron repristinar un pasado glorificado, sobre todo de la mano y la mente de Elies Rogent (1821-1897), Lluís Domènech i Montaner (1850-1923) y Josep Puig i Cadafalch (1867-1956). Los estudios de estos pioneros fueron sobrecargando las obras estudiadas de interpretaciones culturales y políticas. En el contexto del fortalecimiento de la cultura y el arte catalanes impulsados por el Institut d'Estudis Catalans, creado en 1907 a iniciativa de Josep Pijoan (Barral 1999), con la célebre misión arqueológica de ese mismo 1907 como detonante, en la que tanto Puig i Cadafalch (Pagès 2001; Guardia y Lorés 1993; Guardia 2016-2018) como Josep Gudiol i Cunill (*1872) jugaron un papel también fundacional para los estudios consagrados a los Pirineos catalanes (Guardia y Lorés, 2013; Lorés y Guardia 2014; Pagès 2014; Orriols 2014a; Sureda 2014, 2017; Guardia y Mancho 2020). Ese imponente escenario geográfico y artístico fue uno de los más disruptivos campos de actuación de Pijoan desde el primer momento (1907, 1911); y al cabo de poco, también se implicó completamente en la protección de las pinturas murales del Pirineo catalán la otra figura capital en la salvaguarda del patrimonio románico, Joaquim Folch i Torres, personalidad reivindicada historiográficamente en los últimos años (Pagès 2013a).

Puig i Cadafalch, Falguera y Goday culminaron en 1918 el cuarto volumen de su estudio enciclopédico y antológico sobre la arquitectura románica del Principado, razonando sus especificidades estructurales, planimétricas y plásticas. Ese monumento historiográfico acabó por consagrar el arte románico como en arte nacional de Cataluña, a pesar de que con muchos más méritos merecería ese encomio el gótico catalán. Pijoan y Puig i Cadafalch (2001) llegaron, antes de 1910, a elaborar conjuntamente un fascículo de estudio sobre la pintura mural románica que sellaba su relación con un arte que requirió del estudio y de la salvaguarda simultánea y recíprocamente (Pijoan 1924; Barral 1999: 13-16).

De manera paralela, en 1919 Gómez-Moreno llevaba a puerto su estudio sobre las iglesias mozárabes con una perspectiva panibérica. Por su parte, Elías Tormo ensayaba un balance general (Tormo 1926) y Leopoldo Torres Balbás (*1888)



Figura 2. Arthur Kingsley Porter

comenzaba a interrogarse por la partida de nacimiento del románico mesetario (Torres Balbás 1918). Corría la segunda década del siglo XX y Porter (*1883), desde Harvard, estaba a punto de imprimir un giro copernicano en el estudio del arte románico (Porter 1918), muy particularmente el español (Brush 2018), que comportó una conocida querrela con Mâle (Porter 1919) y la historiografía francesa (Mann 1997; Olañeta 2011a).

Entre muchos otros asuntos que Porter (Figura 2) abordó en su prolífica carrera investigadora, igual que antes Bertaux (1906) o Roulin (Roulin 1908, 1909, 1909-1910), el profesor americano también abogó por la veracidad histórica de

la inscripción del ábaco de la galería norte del claustro de Silos. De ello infirió que los seis relieves del primer taller podían ser datados entre 1086 y 1100 y, por tanto, abogaba por su prelación e inspiración sobre obras capitales francesas. Deschamps (1923), Porter, Orueta (1930), Verhaegen (1931) con su estado de la cuestión, Whitehill (1932a) y Gaillard (1932) confrontaron sus opiniones y el patio benedictino burgalés se convirtió inopinadamente en un frente de batalla dialéctica, con borrones nacionalistas y antagonismos académicos. Gómez-Moreno, que nunca fue partidario de aplicar una cronología temprana al claustro de Santo Domingo, se mostró discreto en sus apreciaciones: no suscribió ni la precocidad advertida por Porter ni la extrema tardanza imputada por Deschamps. Silos, con sus galerías porticadas, su tumba vacía y el capitel con el epitafio funerario, se había convertido ya en un punto de referencia y de debate internacional para la génesis y desarrollo del arte románico. Aunque alejado de las rutas de peregrinación que exploró y divulgó primero King (1920) –la extraordinaria e inestimable figura de una investigadora en un paisaje exclusivamente masculino– y poco después Porter (1922, 1923, 1928a; Aubert, 1924) –con cuyo estudio revolucionó las ideas y las cronologías convencionalmente aceptadas en relación con la difusión de la escultura en todo el continente europeo, había afirmado Panofsky (1955, 325)–, el prodigioso claustro pasará a formar parte del elenco de monumentos de referencia, desde Toulouse a Santiago (Porter 1924, 1926), leído también a la luz de las evidencias aportadas por otros monumentos hispanos (Porter 1928b). Que la catedral compostelana constituía el nudo gordiano de toda la problemática del desarrollo y culminación de la arquitectura románica en las lindes del Camino era una obviedad para Porter. En consecuencia, encargó a su discípulo Conant que llevara a cabo esa investigación desde el punto de vista de la materialidad del edificio, aplicando su capacidad analítica de arquitecto (Conant 1926) (Figura 3). Un siglo después seguimos bebiendo de aquel estudio.

La valoración encomiástica del románico ibérico por parte del reputado hispanista alemán Mayer, tan distante de las interpretaciones de los franceses, puede ayudar a entender por qué su libro (Mayer 1931) fue traducido al castellano apenas dos años después de ser publicado en su edición original de 1929 (Posada 2005). Lo cierto es que Mayer se situó en la estela de otros investigadores alemanes que habían explorado la producción artística medieval española (Buschbeck 1919; Weise 1927). Por los mismos años Torres Balbás presentaba a la comunidad el pórtico de Rebolledo de la Torre (Torres Balbás 1925); al tiempo, el sacerdote y archivero Luciano Huidobro (*1874) –colaborador de Gómez-Moreno para el proyecto del Catálogo monumental de Burgos (Pérez y Lorenzo 2021: 88)– comenzaba a revelar la importancia histórica y artística de monumentos románicos de su área burgalesa (Huidobro 1922-1925), fijando su foco en iglesias rurales que años más tarde se clasificarán como tardorrománicas y que, de momento, comenzaban a ser incluidas en el canon artístico provincial (Huidobro 1931a,

1931b, 1932-1933, 1934a, 1934b), tarea a la que se sumó algún otro autor (Artiñano 1936). Aunque los edificios que fue dando a conocer no despertaron el interés de Gómez-Moreno, lo cierto es que Huidobro fue el primer medievalista español que publicó un artículo en *The Art Bulletin*, vinculando ideológicamente arte románico y reconquista, cuando Porter seguía ejerciendo su magisterio desde Harvard (Huidobro 1931c). Longevo, Huidobro publicó hasta el final de su vida (Huidobro 1956-1957) y siguió cultivando buenas relaciones con el hispanismo norteamericano (Huidobro y Miguel 1955).

De una generación más joven, el monje Pérez de Urbel (*1895) tasaba la epigrafía burgalesa (Pérez de Urbel 1925) y trabajaba en su monografía sobre su monasterio de Silos (1930). En ella no dudaba en minusvalorar los argumentos y conclusiones de la historiografía francesa y de Serrano Fatigati, alineándose con las de Porter. El monje silense comenzó entonces sus colaboraciones con Whitehill (*1905) (Pérez de Urbel y Whitehill 1931), quien avanzaba de manera autónoma en la investigación de la arquitectura románica burgalesa (Whitehill 1932b). Verhaegen (1931) afirmaba que la génesis del románico español debía buscarse en el arte oriental y en esa koiné de soluciones que se amalgamaron en el siglo X y XI en la península ibérica; con todo, y a pesar de esos exordios, a decir de Verhaegen el románico hispano no habría creado nada innovador hasta el siglo XII. Previsiblemente, alineó su opinión a la de sus compatriotas franceses. Whitehill (1932a) sintonizó de una manera análoga, puesto que su interpretación de la iglesia de Silos se conciliaba con las proposiciones de Porter y Schapiro, asignándole una cronología inmediata a la muerte del santo.

En agosto de 1927 Schapiro (*1904) (Figura 4) invirtió tres o cuatro días en investigar en el archivo y biblioteca de Silos (Williams 2003; Esterman 2009). De esa fugaz estancia acabará extrayendo un eruditísimo y sagaz artículo algunos años después (Schapiro 1939). En estas inspiradoras páginas, por



Figura 3. Kenneth John Conant

primera vez un autor sensible se desmarcaba de la tiranía taxonómica, apreciaba la excepcional fluidez gráfica de los relieves, desarrollaba un análisis formal no epidérmico sino penetrante hasta el sustrato estructural de la concepción plástica e interpretaba el revolucionario lenguaje románico como expresión de cambios institucionales, litúrgicos, de mentalidad, pero también de actitud ante el hecho creador. A la postre, buscaba su desvinculación de los poderes que instrumentalizaban las formas. Schapiro negaba tajantemente que el arte románico hispano fuera consecuencia de la colonización –civilizatoria, habría apostillado Mâle– de languedocianos y ridiculizaba la miopía chauvinista de los académicos franceses. Hubo que esperar hasta la tesis de Valdez del Alamo y la celebración del congreso de 1988 para que el claustro y la historiografía silenses fueran reevaluados, principalmente por Werckmeister, Klein, Moralejo y Yarza, quien elaboró el estado de la cuestión más pormenorizado (Yarza 1990a). Años más tarde, Valdez volverá a debatir la virtud histórica de la inscripción funeraria aplicada en el “capitel del santo” (Valdez 2002).

Además de Porter, el hispanista Chandler R. Post (*1881) también desarrolló un panorámico estudio del arte español en su *A history of Spanish painting*, centrado en el periodo tardomedieval y del primer Renacimiento. Para ver complementado su proyecto embarcó en el mismo –además de a Charles L. Kuhn (1901-1985), Harold E. Whethey (1902-1984), Benjamin Rowland, Jr (1904-1972), o Martín Soria (1911-1961)– a su doctorando Walter W.S. Cook (*1888) (1923-1928), quien consagró su tesis doctoral a la pintura románica sobre tabla elaborada en Cataluña. Los réditos editoriales que esa especialización procuraron a Cook en la España de los años cincuenta son enunciados más abajo.

2. La sombra del gigante es alargada: secuencia de paisajes internacionales, nacionales y provinciales de un románico de España

Gómez-Moreno, capaz de peritar impecablemente sobre prehistoria o sobre arte moderno, sobre epigrafía y sobre numismática, abordó el estudio del arte románico con una perspectiva taxonómica, tipológica y selectiva, perfilando los problemas a su juicio más relevantes y desentendiéndose del paisaje global. De ese modo, su ‘esquema’ de ninguna manera pretendía convertirse en un canon y ni siquiera en la relación cabal y minuciosa de las cuestiones que debían ser enunciadas y resueltas. Su interés por las formas proporcionadas por la importación artística y la afluencia de maestros galos o italianos fue menor que la valoración proyectada sobre las obras en las que reconocía la pervivencia de lenguajes y recursos oriundos; o aquellas en las que apreciaba que la permeabilidad cultural

había propiciado el surgimiento de un arte nuevo pero específico, perfectamente distinguible del genérico internacional.

A la par que era presentado un ambicioso estudio monográfico a cargo de un museógrafo de renombre como Taracena (*1895) (Taracena 1933), en 1934 Gómez-Moreno vio publicado su *Arte románico español. Esquema de un libro* (Tovar 1933-1934) y al año siguiente pasó a jubilarse. No obstante, aún le quedaban treinta y cinco años de vida de prolífica influencia en el panorama académico e institucional español. Sabido es que sus enunciados propedéuticos sobre todas estas cuestiones fueron justificados en 1935 de modo más extenso –aquí sí, con ánimo de estipular un canon, por más que provisional– por el colaborador más estrecho del maestro granadino en arte románico, Emilio Camps Cazorla (1935; Mederos 2018). Camps (*1903) participó junto a otros egregios nombres en el irreplicable crucero por el Mediterráneo de aquel verano de 1933 (Gracia y Fullola i Pericot 2006). Esta iniciativa singularísima, entre otras ventajas, fue expresión del ideario docente y el afán por su renovación de la disciplina de la Historia del Arte manifestada por Gómez-Moreno (García Cuetos 2011).

En ese mismo año 1935 se publicó la primera monografía sobre el románico en un ámbito provincial, correspondiente a Guadalajara. En las coordenadas de los catálogos provinciales, Layna Serrano (*1893) se propuso elaborar el inventario y ordenar la producción plástica del estilo románico. La primera investigadora española, palentina, que se ocupó de arte románico (González Tejerina 1932-1933, 1935-1936; Flecha 2011: 172), que llegó a trabajar con otra joven colega vallisoletana (Álvarez Terán y González Tejerina, 1935) vio abortada su carrera con el estallido de la Guerra Civil y sus frustrantes consecuencias socio-académicas. En el aciago año de 1936, el sacerdote Biurrún Sótil (1936) dio a la imprenta su disertación sobre el románico navarro, en la que aplicó una perspectiva pastoral, como revela el título completo del libro. Biurrún (*1878) procuró deslindar qué monumentos y piezas muebles podían ser tildadas de románicas –y, por tanto, cuáles no– a tenor de sus rasgos morfológicos y estilísticos.

Con la contienda civil en pleno fragor, en 1938 fue publicada la primera monografía de Gaillard (*1900), cuyas tesis aparecieron ampliadas y profundizadas (1946) un año después del fin de la II Guerra Mundial. Lo cierto es que la Guerra Civil cambió el estudio de la cultura española fuera de las fronteras. Una parte muy importante de la academia internacional –con la salvedad



Figura 4.
Meyer Schapiro

de la francesa, por proximidad geográfica, pero también por el alojamiento de refugiados republicanos desde Toulouse a París– se desentendió del análisis cultural de un país considerado lóbrego a partir de entonces. Por utilizar un término actual, el hispanismo fue cancelado en esferas universitarias europeas y norteamericanas⁷. En reiteradas ocasiones, y de manera infundada, la imagen de la cultura y el arte españoles fueron troquelados en estereotipos castizos y estancos. En ese contexto, y tras la atroz muerte de August L. Mayer, Chandler R. Post (†1959; 78 años), Walter W.S. Cook (†1962; 74 años), Georges Gaillard (†1967; 67 años) y Walter M. Whitehill (†1978; 73 años) pasaron a ser las autoridades internacionales del románico español en los años cuarenta, cincuenta y sesenta. Recuérdese que, en opinión de Erwin Panofsky (*1892), Chandler R. Post y Walter W. S. Cook «hicieron de la historia del arte en España, tanto tiempo olvidada, un dominio por derecho propio» (Panofsky 1979, 354)⁸.

1939 fue un año fatídico para Madrid. Mientras parte de la ciudad soporaba los bombardeos, el Director General de Patrimonio con el gobierno de la II República y artífice de la *Ley de Protección del Tesoro Artístico Nacional* de 1933, Ricardo de Orueta, evacuado en 1938 a Valencia, regresaba a su lugar de trabajo (*En el frente* 2014). En Madrid habían permanecido Gómez-Moreno y Sánchez Cantón (*1891). Bajo el estrépito, Orueta acabó de redactar su estudio sobre “La escultura española de los siglos XI y XII”. Por depuración académica *post-mortem* primero, y por quedar anticuada después, la monografía no fue publicada hasta 2015, en un acto de arqueología historiográfica, por así decir (Bolaños 2013-2014). Este justo homenaje se editó precedido de unas ilustrativas y muy pertinentes introducciones (Cabañas 2015; Guilarte 2015). En el contexto de la salvaguarda del bagaje románico hispano, vale la pena recordar –por más que sea hartamente conocido– que Orueta, en calidad de Director General de Bellas Artes (Cabañas 2009a y 2009b), presidió la comisión de próceres que recibió el retorno al Museo Arqueológico Nacional de la lápida sepulcral de Alfonso Ansúrez en 1932 (noticia inmediata de Fernández Rodríguez 1932-1933; estudios posteriores de Hassig 1991; Franco Mata 2010; Prado Vilar 2019), expatriada en el Fogg Art Museum de la Universidad de Harvard desde 1926. La operación fue, en realidad, un canje: la lauda se trocó por una de las columnas de San Paio de Antealtares, un capitel doble del claustro de Aguilar de Campoo y otros objetos ibéricos (Porter 1927; Fogg 1934). A mayores, el valor histórico y artístico de algunas adquisiciones llevadas a cabo a favor del Museo Arqueológico Nacional merecieron ser justificadas editorialmente (Revilla 1933)⁹.

7 Me parece sintomático el caso de Robb, referido más abajo.

8 Prefiero traducir así la frase original: «established the long-neglected history of Spanish art as a field in its own right». (Panofsky 1955, 326)

9 Sobre el arte expatriado y desplazado, un estudio paradigmático es Franco (2010).

Orueta enhebró su estudio sin la tutela de Gómez-Moreno. No obstante, desde su regeneracionismo liberal y su posición política nítidamente de izquierdas procuró perfilar el carácter del románico nacional (Prieto 2014), espejo de esa 'hermosura de pueblo' que dijera Miguel Hernández, otro también desgajado por la desventura. En su defensa de ese concepto de nacionalidad española, Orueta se permitió incluir en las páginas de su estudio una declaración de principios inequívoca, porque Orueta se negaba a asumir ni a transaccionar con la postura de sus coetáneos Mâle o de Deschamps, que subyugaban radicalmente las creaciones artísticas españolas: «lamento tan sólo que algunos investigadores franceses, por desgracia bastantes, cuando se ocupan de nuestro país, lo hagan con ese mismo lenguaje altanero y desdeñoso para nuestros hombres, nuestra historia y nuestros monumentos» (Orueta 2015, 152).

Ricardo de Orueta concluyó su indagación y síntesis sobre el románico del siglo XII examinando focos tan dispares como Armentia, Ripoll, la catedral de Lugo, el segundo taller de Silos, Santiago de Carrión de los Condes, la portada occidental y el sepulcro de San Vicente de Ávila¹⁰, la catedral de Orense, la Cámara Santa de la catedral de Oviedo y el Pórtico de la Gloria, realizado por el «más grande artista de la España del siglo XII». En un rotundo arrebató nacional y estético manifestaba que para disfrutar del Pórtico basta «entregarse a él, sin erudiciones ni pedanterías, que es lo que más perturba la emoción que producen las obras de arte» (Orueta 2015:295). Orueta lamentaba no haber podido detenerse más en la escultura de la segunda mitad del siglo XII que a su juicio «no plantea ya tantos problemas y más que objeto de un estudio debe serlo de contemplación y de recreo espiritual. Hay además tanto y no todo de primer orden, que el detenerse a estudiar a escultores medianos, que son los que en todos los tiempos han abundado, hubiera sido fatigar al lector sin objeto alguno» (296). La opinión hoy resulta muy discutible, pero excusable desde el apremiante horizonte de 1939.

Orueta mecanografiaba en Madrid y Whitehill en Massachussets. Concluida la conflagración española y poco antes de que los EE. UU. se embarcasen en la batalla mundial, Whitehill (1941) publicaba su estudio sobre la arquitectura española del siglo XI, de la que al poco se tradujo la sección dedicada al monasterio de Silos (Whitehill 1932a, 1941: 155-193, 1942-1945) –uno de los puntos de partida de la investigación desarrollada más tarde por Bango (1990)–, y tiempo después la relativa a Cataluña (Whitehill 1973). Para este estudioso norteamericano desde mediados de siglo IX en Europa se caracterizaron tres escuelas (la lombarda, la carolingia y la hispano-meridional), que convergieron hacia el año 1000 para alumbrar el arte románico europeo. Whitehill asumió la metodología y las periodizaciones establecidas por Puig i Cadafalch (*1867) (1928, 1930), discriminando tres fases netas: primer románico: entre el 950-1080; románico pleno: 1080-1170;

10 Asuntos de los que se ocupaba en esos mismo años Werner Goldschmidt (1935, 1936 y 1937).



Figura 5. Josep Puig i Cadafalch

Figura 6. José Pijoan Soteras

románico tardío: después de 1170 (Figura 5). Clasificó los edificios a partir de la tipología de sus estructuras (bóveda de cañón, nave transversal, bóveda de arista, cúpulas, planta de cruz, treboladas y circulares). A juicio de Puig, las diversas manifestaciones regionales del «románico pleno», que produjo las relevantes obras de finales del siglo XI, generaron las más homologables expresiones del «segundo estilo románico».

José Pijoan Soteras (*1879) (Figura 6), krausista de pro, políglota y polifacético, había sido contratado como docente en Toronto entre 1913 y 1922, prosiguió su vida y su carrera en California entre 1922 y 1929 y tras el crac financiero se mudó y ejerció en la Universidad de Chicago entre 1930 y 1938, donde ideó, junto con Manuel Bartolomé Cossío –también krausista (Otero 1994; Colmenares 2010)–, el proyecto ciclópeo de la *Summa Artis*. En 1938 Pijoan, convertido en cuáquero, se instaló en Nueva York, desarrolló una actividad humanitaria dirigida a los niños



Figura 7.
Juan Antonio
Gaya Nuño

de la Guerra Civil y comenzó a concebir el volumen IX de la enciclopedia del arte universal, dedicado al arte de los siglos XI y XII. El libro fue publicado en 1944. Pijoan vierte allí un esfuerzo extremo y sin precedentes, solo realizable merced al acceso a las inagotables bibliotecas norteamericanas en las que había trabajado intensamente. Por primera vez un solo autor elaboraba un inventario sistemático del arte románico en todos y cada uno de los países de Europa (Pijoan 1944, VIII), contenido en seiscientas páginas y publicado en español¹¹. Este enorme salto cualitativo, por su carácter realmente extraordinario, reseñado por Cook una vez sofocados los rescoldos de la Guerra (Cook 1951), no va a tener continuidad en ningún país europeo en los siguientes años.

Mientras Pijoan elaboraba su *summa* desde Nueva York, David Robb (*1903) culminaba su tesis en la Universidad de Princeton (Robb 1941), cuyo estudio de campo tuvo que realizar necesariamente antes del estallido de la Guerra Civil. De su investigación doctoral no se derivó otro resultado que un artículo, excelente

¹¹ De la precocidad del proyecto *Summa Artis* da cuenta un hecho incontrovertible. La enciclopedia de Historia del Arte en inglés publicada por Yale University desde 1953 promovida y dirigida por Nikolaus Pevsner, no presentará un primer volumen dedicado al arte románico hasta 1959 (Kenneth J. Conant). Como una reacción desde la academia francesa para procurar evitar el monopolio -que no la preponderancia- norteamericano, André Malraux planteó a la editorial Gallimard la publicación del *Univers des Formes*, iniciada en 1960. Los volúmenes dedicados al arte románico solo aparecieron en 1982 y 1983 (Avril, Barral y Gaborit-Chopin, 1982). A esas alturas ya estaba traducido al español por la editorial Cádiz el volumen de Conant *Arquitectura carolingia y románica*, 800-1200. Más tardías fueron las traducciones de los volúmenes correspondientes de Dodwell (1995) y Lasko (1999).

para su momento, sobre la escultura del Panteón de los Reyes (Robb 1945). Nunca más volvería a escribir sobre arte medieval español.

Un año después, en 1946, Gaya Nuño (*1913) –que estuvo encarcelado entre 1939 y 1943 (Romero 1994)– publicó una monografía sobre arte románico de nuevo con un perímetro territorial, en este caso la provincia de Soria, bajo el sello del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez. Esta institución fue creada y dotada en febrero de 1940. Aunque Manuel Gómez-Moreno recibió el nombramiento de presidente honorario, la dirección recayó sobre Juan de Contreras (*1893), Marqués de Lozoya, desde 1940 hasta 1952, y Francisco Javier Sánchez Cantón asumió el cargo de responsable de la sección de Textos y Publicaciones en 1940 (Cabañas 2007b, 333-335). A Contreras, por su declarada adscripción franquista, le fue asignada la responsabilidad de conciliar los intereses políticos del nuevo régimen con las orientaciones de los académicos incorporados al CSIC a partir de su fundación. A pesar de ello, el Marqués de Lozoya respaldó a Sánchez Cantón y Gómez-Moreno en la propuesta de publicación del estudio del republicano Gaya Nuño (Figura 7) quien, depurado e impedido en el acceso a la carrera administrativa en la universidad, no fue purgado editorialmente.

Después de sus dos primeros artículos (Gaya 1942, 1944), el libro del románico en Soria representó una sólida credencial para el autor. Fue tal que mereció convertirse en uno de los dos redactores del primer tomo de románico de la enciclopedia *Ars Hispaniae* (Gudiol y Gaya 1948), complementado al poco por el segundo tomo centrado en pintura e imagería (Cook y Gudiol, 1950). Estos dos volúmenes, que por definición debían ser metódicos y completos en su alcance geográfico –incluyendo Portugal muy atinadamente– plantearon una visión panorámica y un elenco de problemas muy diferente de los perfilados por Gómez-Moreno quince años atrás en su monografía. D. Manuel se había desentendido del desarrollo del arte en Cataluña en la segunda mitad del siglo XI y en todo el siglo XII (Gudiol y Gaya 1948, 37-115), de la producción navarra en todo el siglo XII (Gudiol y Gaya 1948, 149-179), el mismo periodo entre Burgos y Segovia (Gudiol y Gaya 1948, 240-257 y 296-314) o en la región leonesa (Gudiol y Gaya 1948, 258-295) y los grandes ciclos tardorrománicos, de la Cámara Santa a Mateo (Gudiol y Gaya 1948, 327-371). Nada de lo sistematizado por Cook y Gudiol (1950) formó parte de las preocupaciones de Gómez-Moreno, con la salvedad de los marfiles de los ciclos leonés y riojano. Con su referencia pormenorizada y la secuencia regional de la producción artística generada en toda la geografía ibérica, desde el Rosellón hasta Oporto, los volúmenes de *Ars Hispaniae* ponían sobre la mesa la red de relaciones, dependencias y transferencias formales e iconográficas, ilustrando los vínculos internacionales de aquella pléyade plástica, que mutó en cauces, expresiones y aspiraciones a lo largo de doscientos años. Valdrá la pena dejar apuntado que, en aquel momento, los autores de los volúmenes no consideraron en modo alguno

que el Camino de Santiago constituyese un argumento en sí mismo para el arte español y, por tanto, que mereciera un epígrafe específico.

Un tanto eclipsado por las dimensiones de los volúmenes de la colección *Ars Hispaniae*, en 1948 se había publicado en Barcelona un estudio de conjunto sobre la pintura mural románica en Cataluña a cargo de Pijoan y Gudiol (*1904), en la que se actualizaban todos los conocimientos que un jovencísimo Pijoan ya había vertido sobre la materia a inicios del siglo XX.

Paralelamente no dejaban de prodigarse estudios en torno a edificios híbridos (Martínez Burgos 1950, 1950-1951) y sobre piezas tan excepcionales como los capiteles románicos de la catedral de Pamplona (Vázquez de Parga 1947), que en los años posteriores seguirán atrayendo la atención tanto de los historiadores nacionales (Ubieto 1950) como de autoridades internacionales (Lambert 1951). Y como una *rara avis*, la investigadora foránea Upmann realizó una única aproximación a la escultura de una iglesia románica segoviana (Upmann 1955).

Bajo el amparo una vez más del Instituto Diego Velázquez, Gaya publicó en 1954 un estudio sobre la pintura románica en Castilla. El soriano, tras la salida del Marqués de Lozoya, por fin había logrado en 1952 un contrato de colaborador en aquel Instituto, y para el que había hecho sobrados méritos editoriales (Gaya Nuño 1949)¹². La firma de ese vínculo administrativo, que se prolongará hasta 1961, año en que ofrecerá otra de sus obras inmarcesibles (Gaya Nuño 1961), hay que atribuirlo a la llegada a la dirección del Diego Velázquez del exdiscípulo y colaborador de Gómez-Moreno, Diego Angulo (*1901) (Pérez Sánchez 2021: 66), quien estuvo al frente de la institución hasta 1971 (Cabañas 2007b, 336). Seguramente, la confección de esta monografía de la pintura mural castellana constituyó un aliciente para que, de manera complementaria, el sello editorial del Diego Velázquez publicara el análisis de la pintura mural románica en Cataluña llevado a cabo por Walter W. Cook (1956), visión personal desarrollada en paralelo a la de Pijoan y Gudiol. Cook vio impresa poco después otra monografía complementaria sobre la pintura sobre tabla (1960), revisión actualizada de la tesis doctoral que había defendido en 1924. Valdrá la pena recordar que el hispanista fue el director fundador y profesor del Institute of Fine Arts de la Universidad de Nueva York, desde 1932 hasta 1953. Allí desarrolló una renovadora docencia, una minuciosa investigación centrada en la materialidad de los objetos artísticos y una captación temporal de figuras de la talla de Erwin Panofsky, Walter Friedländer, Karl Lehmann o Julius Held, pero también de José Gudiol Ricart, que impartió docencia en el Institute of Fine Arts en el curso 1940-1941.

12 En el repaso sintético del arte español a lo largo de la línea temporal, deja escritas algunas líneas que no podrían conciliarse más con el pensamiento acreditado por Gómez-Moreno durante el primer tercio del siglo XX: "fueron aquellos unos siglos completos; fue una estética la románica que no reconoció diferencia entre técnicas y que forjó sus artes llamadas industriales con el mismo rigor de grandeza solemne con que había levantado catedrales (...) Con el románico se apagó el primer gran ímpetu de nuestro pueblo" (Gaya 1949, 43-44).

De nuevo en el sello del Instituto Diego Velázquez se editará el estudio de otro colaborador de la institución, Pita Andrade, quien tras ofrecer un dilatado estudio de la edificación de la sede orensana (Pita 1954), se dedicó por primera vez a perfilar las personalidades artísticas de dos artífices regeneradores de la escultura del último periodo románico (Pita 1955). Superando las demarcaciones provinciales que estaban circunscribiendo los estudios desde antes de la Guerra Civil, Pita (*1922) atendió a una creación desplegada en la segunda mitad del siglo XII que él advirtió en los focos geográficos y artísticos de Ávila y Oviedo. De este modo, perfiló una problemática por encima de la eclosión plástica y técnica operada a partir de 1160, que la historiografía no había abordado más que de modo muy somero en los años precedentes (Gudiol y Gaya 1948, 318-331). Sin embargo, Asturias había tenido un papel realmente importante en el libro de Gómez-Moreno, con un tratamiento pormenorizado del Arca Santa e incluso de la Cámara Santa. Sin duda, D. Manuel era un extraordinario conocedor de aquel monumental *cofre* escultórico engalanado hacia dentro, máxime desde su dirección en el proceso restaurador que salvó el monumento explotado por los revolucionarios que pretendieron tomar la catedral y la ciudad de Oviedo en 1934. Por todo ello, el maestro granadino consideró que él tenía la última palabra sobre la escultura de la Cámara Santa y de otras latitudes, y no perdió la oportunidad para dejar constancia de ello pocos años después, como refiero más abajo.

Antes de que se publicara el librito de Pita Andrade, Uranga (*1898) dio a luz el primer estudio sobre la inusual portada de Sangüesa (Uranga 1952). Al tiempo que se formulaban prematuros balances sobre los registros ornamentales en la pintura románica (Apraiz 1953-1954), en 1954 apareció otro estudio regional del románico, en este caso de la comarca zaragozana de Cinco Villas (Abbad 1954), en el sello de la institución Fernando el Católico, resultado de una tesis doctoral dirigida por Gómez-Moreno. A diferencia de los medievalistas anteriormente citados, Abbad Ríos (*1910) fue una persona nuclear en la academia universitaria española. Desempeñó primero las responsabilidades de profesor ayudante de *Historia del Arte* de la Universidad de Madrid hasta 1947, adjunto en la misma cátedra hasta 1953; tras ello devino en catedrático por oposición de *Historia del Arte* en la Universidad de Oviedo, y finalmente logró ser catedrático por traslado de *Historia del Arte* de la Universidad de Zaragoza desde 1958 hasta 1972, cuando ganó la cátedra en la Universidad Complutense, que no alcanzó a ocupar. Provisto con todos los galones universitarios, colaboró con el Instituto Diego Velázquez –en el que la preponderancia de los modernistas era palmaria–, trabó una profunda amistad con Juan Antonio Gaya Nuño y fue maestro de figuras como Borrás Gualis (*1940-2019) y Moya Valgañón (Moya 1969, 1991).

Veinte años después de que Biurrún Sóttil publicase su monografía, otro sacerdote dio a la imprenta un estudio específico sobre arte románico y ajustado a



Figura 8. Miguel Ángel García Guinea

un ámbito provincial una vez más. En 1956 Pérez Carmona sacó a la luz un primer estudio sobre ábsides románicos en Burgos y en 1959 el análisis extenso de la arquitectura y escultura románica burgalesa, ambos publicados por el Seminario Metropolitano de Burgos. El segundo libro, que ordenó la producción artística con criterios formalistas, organizando el material por magisterios y secuencias discipulares y generacionales, y aplicando cronologías muy retardatarias a los monumentos, se benefició de un privilegiado acceso a los restringidos archivos eclesiásticos. Además, venía precedido por un prólogo de Pérez de Urbel. El antiguo monje silense había publicado una exitosa monografía sobre el claustro de Silos ya en 1930 y ocupaba una posición muy conspicua en el paisaje institucional del nacionalcatolicismo franquista. La apreciación del románico que hace Pérez Carmona está teñida de su propia retina ideológica y doctrinal (Pérez Carmona 1960), perspectivas indigeribles hoy. En todo caso, en los mismos lustros un laico, Luis Monterde, procuró identificar tipológicamente la especificidad del románico burgalés (Luis 1954-1955, 1956-1957, 1962-1963). No faltó quien se hizo eco de ese tipo de apreciaciones (Nieto 1962).

En los márgenes de las instituciones españolas, la investigadora Cynthia Milton Weber (1959) llevó a cabo un estudio novedoso y detallado sobre la iconografía y los vínculos formales de la portada de Sangüesa, abordada siete años atrás por Uranga. La figura de Leodegarius comenzaba a descollar en un paisaje de arte anónimo y planteaba un cauce en las mutaciones del lenguaje románico hacia otras formas innovadoras, entendidas estas como un cambio significativo con hondo impacto en el resultado.

En 1961 la investigación sobre el románico castellano sumó un nuevo referente con la aparición del volumen dedicado al arte de Palencia a cargo de García Guinea (*1922) (Figura 8). El autor había comenzado su andadura en el entorno vallisoletano (García Guinea y Watenberg, 1946-1947), para pasar inmediatamente a ocuparse del románico santanderino (García Guinea 1948-1949) y finalmente del palentino, entendido aquel como continuación de este (García Guinea 1951-1952, 1959)¹³. El autor aún tuvo que recurrir a su bicicleta para alcanzar a visitar todas las evidencias de la provincia, en una aproximación lenta y fatigosa¹⁴, que acrecentaba la meditación sobre los monumentos a través de los dibujos primorosos de los mismos, conforme a un procedimiento representativo y analítico practicado por Gómez-Moreno de modo minucioso. Años más tarde, García Guinea focalizará sus tareas en el románico de Santander (1973, 1979), sin dejar de profundizar en el palentino (1983, 1991a, 1991b). Del libro sobre el románico palentino me parece relevante destacar que el autor siguió procedimientos analíticos ya establecidos (secuencia temporal, genealogías artísticas de los maestros y atribución de obras) e incorporó registros seriales (epigrafías ordenadas por cronologías). Esta monografía venía prologada por Gómez-Moreno, que en aquel momento contaba con noventa y un años. Lo cierto es que el contenido de ese prefacio no guarda relación alguna con el estudio de García Guinea, y su contenido se complementa con el breve ensayo que redactó para el catálogo de la exposición de *El Arte románico*, a las que me refiero más abajo. El maestro granadino aprovechó las páginas de la introducción del libro de García Guinea para saldar cuentas con la producción artística tardorrománica, explicar qué fue en realidad y cómo debía ser comprendida. A todas luces, en aquel momento sólo Pita Andrade había abordado específicamente ese asunto¹⁵. Sin embargo, Gómez-Moreno no cita ni alude a ningún historiador. Se diría, por ende, que escribió aquel prólogo no solo como autor, sino como autoridad. El maestro granadino seguía ejerciendo de tal a través de sus discípulos y colaboradores.

13 En paralelo, presentaron sus credenciales para el estudio del románico palentino Revilla y Torres 1954 o Rodríguez Muñoz 1955, pero sus propuestas quedaron arrumbadas, entiendo que por la persistencia y seriedad de los trabajos de García Guinea. Otra puntual aproximación corrió a cargo de Gudíol Ricart 1958.

14 En una ocasión tuve la oportunidad de escucharle decir que él había comprendido epidérmicamente porqué Vallespinoso de Aguilar se llamaba así.

15 Dos años después aparecerá el artículo sobre la cuestión de Gaillard 1963. Dos décadas y media más tarde Lacoste 1986 le dedicará su tesis de Estado, publicada dos décadas después (Lacoste 2006).

Al margen del comentario anterior, el libro de García Guinea tuvo décadas después una importancia trascendental, puesto que constituyó el pilar sobre el que se asentó el inicio de la más ambiciosa e influyente empresa editorial jamás dedicada al arte románico en cualquier país europeo, la *Enciclopedia del Románico en la Península Ibérica*, que se inició con los dos volúmenes consagrados a la provincia de Palencia (2002). El mayúsculo y cardinal proyecto editorial fue posible merced a la alianza personal e intelectual entre José María Pérez Peridis (*1941) y García Guinea. Él mismo redactaría con más de ochenta años la totalidad de los dos tomos correspondientes al románico de Cantabria.

En la década de los sesenta, un prolífico Pita Andrade publicó una serie de estudios sobre el románico gallego (Pita 1962), atendiendo al ámbito rural más aún que al urbano (Pita 1969a) y detallando qué registros conformaron la ornamentación monumental de las iglesias (Pita 1963, 1969b).

El balance es sustantivo: en la década y media transcurrida de 1946 a 1961 el estudio del arte románico español había experimentado un salto cuantitativo y cualitativo, con las aportaciones de investigadores nacionales vinculados al Instituto Diego Velázquez, a la universidad, al Instituto Amatller de Arte Hispánico o a instituciones católicas, de dos figuras extranjeras de indudable prestigio como Gaillard y Cook, y antes, de la contextualización de ese arte hispano de los siglos XI y XII en el paisaje global del románico europeo merced a la irrepetible personalidad y prolijo conocimiento de Pijoan.

3. Pronósticos de conciliación europea: el románico español en las encrucijadas internacionales

Albores de los años 60: el arte románico se estudia en mayor o menor medida en las universidades de la mitad norte peninsular. Sin embargo, el arte español casi ha desaparecido de los panoramas europeos (Gaillard 1958c; Salet 1959), agravando la posición marginal a la que había sido relegado en los estudios internacionales de las primeras cuatro décadas del siglo XX.

En 1957 el gobierno franquista de España se adhirió al “Convenio de Cooperación Cultural” del Consejo de Europa. Aunque el Consejo se mostró completamente refractario a establecer relaciones políticas con el régimen dictatorial y autárquico, la consideración de España en el tablero internacional mudó con la visita del presidente Dwight D. Eisenhower en diciembre de 1959. Convertido en aliado de Estados Unidos, el país comenzó a salir del ostracismo internacional (Delgado 2003: 248).

Con la aspiración de integrarse en el Mercado Común Europeo –presentada en 1962 y, por supuesto, sin ninguna opción de prosperar mientras el país no

deviniera en democracia homologable–, el gobierno de la dictadura quiso organizar una ingente exposición sobre el arte románico, celebrada en el Museo de Arte de Barcelona y en Santiago de Compostela en 1961. Los comisarios, Juan Ainaud de Lasarte (*1919) y Manuel Chamoso Lamas (*1909), solicitaron obras de toda Europa, de modo que la muestra ofreció el paisaje más monumental del arte románico organizado hasta entonces. El catálogo resultante (*Arte románico* 1961) fue realmente abultado, y ello a pesar de que solo se incluían los enunciados de las fichas de cada pieza. Este volumen se abrió con unos sintéticos textos introductorios (Vázquez de Parga 1961) que, no obstante, procuraron subrayar que el arte románico español era equiparable con el arte románico internacional y en ningún momento fue ajeno al desarrollo europeo de ese lenguaje. También Gómez-Moreno (1961), en su interés por aquilatar la genealogía artística de Fruchel –a quien atribuyó la iglesia de San Vicente de Ávila– y de Mateo, ponía de manifiesto que los problemas que le interesaban en aquel momento tenían más que ver con la fase final del románico que con su alumbramiento. Aunque al reivindicar Ávila y Compostela como los focos capitales de la transformación artística de la segunda mitad del siglo XII simplificaba un prolífico paisaje, su lúcido enunciado de la secuencia discipular de Santiago de Carrión de los Condes-Santa María de Piasca-Rebolledo de la Torre-Moarves aprestaba los derroteros de investigaciones posteriores sobre aquella escultura mesetaria y cantábrica.

Entre tanto, las élites sociopolíticas del horizonte de 1960 conjeturaron ya que, en el futuro, el destino de España sería necesariamente desembocar en el proyecto de construcción europea, aglutinante e integrador, aunque por entonces cada país mantenía férreamente su soberanía plena y segregada. El arte románico español estaría cuajado de ‘exotismos’, inútil resultaría negarlo, pero en su génesis y en sus propósitos no constituía otra realidad que la expresión particular de aquel lenguaje internacional; no fue alternativo ni congénitamente diferente.

Con todo, no fue en el catálogo de la exposición donde se fraguó esa nueva aspiración intelectual y política de que el pasado ibérico fuera comprendido como medular de Europa, sino en un volumen extraordinario del mismo 1961 de la revista *Goya*, fundada por Camón Aznar (*1898) en 1954, director de la Fundación y Museo Lázaro Galiano de Madrid. El número especial fue concebido y diseñado a la par que la exposición de Barcelona y Santiago de Compostela, a fin de que pudiera estar publicado como altavoz de las tesis de aquella. Bien mirado, ese número especial de *Goya* es una foto fija de sociología académica, cavilada y amoldada desde las coordenadas del Madrid de 1961.

Camón se reservó la redacción de un extenso artículo sobre pintura románica hispana. Solicitó a los comisarios, Ainaud y Chamoso, que presentaran la exposición instalada en sus respectivas sedes. Invitó a García Guinea (1961b) a que redactara un texto sobre el románico palentino (que centró en los vínculos formales de las esculturas de San Vicente de Ávila y Aguilar de Campoo), al ya jubilado Marqués

de Lozoya que contribuyó con un artículo sobre su respectivo ámbito segoviano, a la voz autorizada de Gaya Nuño miembro del Instituto Diego Velázquez, que efectuó un balance sobre los tímpanos románicos, al insigne historiador Luis Vázquez de Parga (*1908) subdirector del Museo Arqueológico Nacional, subdirector del CSIC y especialista sobre la peregrinación a Santiago desarrollada en los tiempos del románico, a Francisco García Romo (*1901) investigador de la escultura románica del siglo XI sin una posición académica estable y a Pita Andrade, que aportó una reflexión sobre estructuras arquitectónicas. Además, sumó a tres jóvenes pero consolidados universitarios de la misma generación que Pita: Juan José Martín González (*1923), ya catedrático en la Universidad de Santiago de Compostela sin particular trayectoria en arte románico (Martín González 1961), a Jesús Hernández Perera (*1924) catedrático en La Laguna que había publicado en las páginas de Goya un estudio sobre los esmaltes románicos de origen español, y a Antonio Bonet Correa (*1925) profesor en la Complutense a su regreso de *La Sorbonne*, que aportó por primera vez algo obvio hoy, la relación de las peregrinaciones a Santiago (Vázquez de Parga, Lacarra Y Uría 1948) y el desarrollo del arte románico, sin resolver cuál fue la relación causal de esos dos hechos (Bonet 1961). Una ausencia parecería clamorosa: Gómez-Moreno, que acababa de demostrar la vigencia de sus intereses y capacidades en el prólogo antes mencionado, no participó en aquel monográfico.

Para avalar esa homologación del arte románico español con el europeo, Camón convocó, junto a los autores españoles, a una pléyade de estudiosos extranjeros, muchos de su generación, entre los que no se encontraba Cook, que falleció al año siguiente y acaso en 1961 ya no se encontraba en buena disposición, pero tampoco Whitehill, aún joven y en plenas facultades. Encabezando la selección, como autor insignia, contribuyó Gaillard con un análisis del arte canónico de Moissac. También fue invitado René Crozet (*1896), quizá la voz más autorizada sobre la materia en Francia, catedrático del máximo referente



Figura 9. René Crozet

de la investigación (CESCM, Poitiers)¹⁶, impulsor de la aparición desde 1958 de los *Cahiers de civilisation médiévale* y profundo estudioso del arte navarro y aragonés (Crozet 1956, 1959a, 1959b, 1960, 1962, 1963a, 1963b, 1968, 1969^a, 1969b, 1970) (Figura 9), que aportó un texto que encajaba plenamente con el objetivo político de este número de Goya –diversidad y universalidad del románico– porque acreditaba que todo aquel arte era heterogéneo sin dejar ser común, de modo que lo español entraba en igualdad de condiciones y con la misma carta de naturaleza que lo inglés o lo borgoñón. Marcel Durliat (*1917), profesor en la Universidad de Toulouse, que había estudiado los vínculos pirenaicos de Rosellón y Cataluña, se sumó con un artículo sobre ese argumento, complementado por un texto del hispanista y gestor de la Casa de Velázquez Paul Guinard (*1895) sobre los creadores languedocianos. Desde Italia, con Toesca (1877-1962) ya en edad proveya, las credenciales académicas de Mario Salmi (*1889) eran indiscutibles, profesor de Arte Medieval en Roma y supervisor de la monumental *Enciclopedia Universale dell'Arte*. La aportación sintética sobre Alemania recayó en Edgar Lehmann (*1909) investigador con perspectivas innovadoras sobre la arquitectura germánica altomedieval y románica y autor de varias monografías de catedrales alemanas, la nórdica en Wilhelm Holmquist (*1905) conservador en el museo sueco de cultura material e histórica, la síntesis de Portugal la firmó el cirujano vascular e historiador del arte Reynaldo dos Santos (*1880) y de una valoración la periférica Irlanda se hizo cargo Harold G. Leask (*1882) que acababa de publicar los tres volúmenes de *Irish churches and monastic buildings*. Además de la confección del mosaico territorial europeo, Camón estimó necesario señalar los avances plásticos, iconográficos y técnicos del arte románico a través de artículos monográficos dedicados a la vidriera, a cargo de Louis Grodecki (*1910), reputado especialista, profesor invitado en Harvard en aquel momento y a punto de incorporarse a la plantilla de la Universidad de Estrasburgo; y de la orfebrería, evaluada por el entonces joven pero ya prolífico Victor H. Elbern (*1918), estudioso del altar de San Ambrosio de Milán, de la *Imago Christi* o del tesoro de la catedral de Essen.

Los conocimientos positivos (por ejemplo: Weber 1959; Egry 1959, 1963), los intentos por definir el perfil de algunas personalidades artísticas (García Romo 1966) y las perspectivas metodológicas experimentaron una notable renovación desde que se habían publicado los dos tomos de *Ars Hispaniae*. En consecuencia, estaba del todo justificado lanzar un nuevo manual sobre el románico en España. Durliat lo publicó en francés (1962) y la editorial barcelonesa Juventud no tardó en traducirlo al castellano (Durliat 1964), como punto de partida de una notabilísima colección dedicada al arte románico en diferentes países europeos, con una ambición intelectual y un esfuerzo editorial inusitados, por la consecución

¹⁶ Véanse las *Mélanges René Crozet*, Poitiers 1966.

de esos estudios y su traducción al español¹⁷. Poco después de la aparición de esta monografía, Lassalle, minucioso estudioso del románico provenzal, indagó sobre las relaciones –de influencia, acotaba– entre el arte de la región de Nîmes y el espléndido claustro de la catedral de Tarragona (Lassalle 1966), y Chamoso penetró en el esclarecimiento de la obra monumental de Mateo (Chamoso 1964, 1973), avanzando sobre las pesquisas del ensayista Filgueira (*1906) (Filgueira 1948).

En 1957, en un caso manifiesto de elginismo, el paisaje románico español padeció una bochornosa mengua al avalarse el trueque de seis fragmentos de pinturas de San Baudelio de Berlanga por la iglesia de San Martín de Fuentidueña. La cabecera segoviana fue cedida al Metropolitan Art Museum y trasladada a Nueva York tras su preceptiva aprobación en el Consejo de Ministros del Régimen, con asesoramiento de D. Manuel. Se sugirió entonces que podría ser provechoso para la adecuada instalación de la iglesia en Fort Tyron Park que accediera a la plantilla del museo una conservadora española. Ella misma fue la que, en un artículo justificativo (Carmen Gómez-Moreno 1961; Freeman, C. Gómez-Moreno y Rorimer 1961), dio cuenta del proceso de desmonte a cargo de Alejandro Ferrant (Cortés, Otero y Esteban 2016; Cortés, Esteban y Marín 2017), arquitecto que tanta relación y pupilaje desarrolló con Manuel Gómez-Moreno desde antes de la Guerra Civil (García Cuetos 2008).

En 1965 se cumplieron los veinticinco años de existencia del Instituto Diego Velázquez de Historia del Arte y Arqueología, creado por decreto (10-II-1940) dentro del Patronato Menéndez Pelayo y como parte nuclear del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (24-XI-1939) (Cabañas, 2007b). Para conmemorar la ocasión se organizó una reunión científica bajo el sintomático título de “España en las crisis del arte europeo”, publicado tres años después (*España* 1968). El románico tuvo una presencia inequívoca en aquella disección de la historia del arte español, en sus sucesivos episodios creativos y de encorsetamiento inercial. Cid (*1920) –que había sido comisario del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico en Cataluña (1958-1963) y se acababa de trasladar de catedrático a Oviedo– abordó el estudio de las miniaturas de los siglos X-XII (Cid 1968), Ainaud la formación del estilo (Ainaud 1968), Pita se ajustó al contorno temático del congreso y dio lugar a un texto no del todo propositivo (Pita Andrade 1968) y, además, fue invitado Gómez-Moreno, cuyo artículo sobre el crucifijo ebúrneo –quien estaba llamado a ser el especialista en la materia, José Ferrandis Torres (1900-1948), había fallecido de modo prematuro– del MAN vio la luz cuando al autor le faltaban dos años para cumplir el siglo (Gómez-Moreno

17 La colección incluyó finalmente siete volúmenes, de cuarto y en pasta dura: Joseph Gantner, Marcel Pobé y Jean Roubier, *El románico en Francia* (1969); Heinrich Decker, *El románico en Italia* (1969); Harald Busch, *El románico en Alemania* (1971); Robert Stoll, *El románico en Gran Bretaña* (1973); Armin Tuulse, *El Románico en Escandinavia* (1974); diferentes autores, *El arte románico en Occidente* (1978).

1968)¹⁸. El volumen colectivo procuró subrayar que la historia del arte español no había sido errática, sino que en medio de fases más convencionales o imitativas descollaban momentos culminantes de genio creativo. El objetivo compartido fue que la historia del arte nacional quedara laureada por autores –conocidos o anónimos– que habían aportado obras capitales al arte europeo, esto es –*pars pro toto*–, universal.

En la misma década de los sesenta, puesto que nada había cambiado de modo sustantivo más allá de las pretensiones enunciadas desde algunas plataformas editoriales, se continúan prodigando estudios de perímetro provincial (Heras García 1966, 1967, 1969; Berenguer 1966), argumento que seguirá siendo observado en los años posteriores (Ara 1970; Uranga e Íñiguez 1973; Abbad 1974-1979; De la Cruz 1976; Casares y Morales 1977).

El ciclo historiográfico e institucional comenzó a mudar merced a la puesta en marcha de la especialidad de Historia del Arte en la Universidad Complutense el curso 1967-1968, lo que implicó la contratación de profesorado primero en Madrid y luego en otras capitales, atemperando el protagonismo del Instituto Diego Velázquez. A la par, se desarrollaron los estudios iconográficos (Apraiz 1940-1941; Pita 1950b; Caamaño 1958; Azcárate 1963; Íñiguez 1968, 1971), que ganaron visibilidad y pujanza metodológica merced a la figura emergente de Joaquín Yarza Luaces (*1936) (Figura 10). Sus estudios sobre manuscritos iluminados de época románica (Yarza 1969a, 1971a, 1971b, 1972, 1974a), su tesis doctoral (Yarza 1970a) realizada bajo la dirección de José María Azcárate Ristori (*1919) y sus artículos sobre nuevos hallazgos arqueológicos y escultóricos (Yarza 1969b, 1970, Torres y Yarza 1971), supusieron un inequívoco revulsivo en los análisis de la pintura efectuada en los *scriptoria* de los reinos leonés y castellano, ámbito de estudio que ya había abordado y seguirá explorando Cid Priego. No obstante, la apertura temática hacia los seres fantásticos y la iconografía demoníaca (Yarza 1974c, 1979a), recogida años más tarde en un volumen recopilatorio (Yarza 1987a), comportó que la historiografía española asumiera que las expresiones plásticas de las mentalidades y del imaginario colectivo debían formar parte del canon de estudios académicos en pie de igual con las temáticas doctrinales o de teología política¹⁹. Tiempo más tarde, cuando gozaba ya de una intachable reputación de erudito crítico, modernizador de la disciplina y generador de una escuela

18 Don Manuel falleció en 1970. Su legado, gestionado por sus hijas María-Elena, Carmen y Natividad fue cedido a la Fundación Rodríguez-Acosta, constituyéndose en Granada como Instituto Gómez-Moreno: <http://www.fundacionrodriguezacosta.com/la-fundacion/el-instituto-gomez-moreno/>[consulta 21/08/2021]

19 “No creo en el «método» de la historia del arte. Estoy completamente convencido de que son buenas todas las aproximaciones a la obra. Los catálogos y los inventarios son previos a cualquier estudio. El expertizaje colabora a definir escuelas, maestros, procedencias, sistemas de trabajo. Lo formal permite un acercamiento a la obra de arte en tanto que tal. El estudio iconográfico obliga a tener en cuenta las intenciones de los clientes dentro de la mentalidad y la ideología de su época. La sociología integra obras y artistas en su medio y colabora al mejor entendimiento de todos ellos. Y lo propio sucede con otros métodos. El sistema que permite estos diversos análisis debe cuidarse al máximo para que los resultados tengan un valor” (Yarza 1984b).

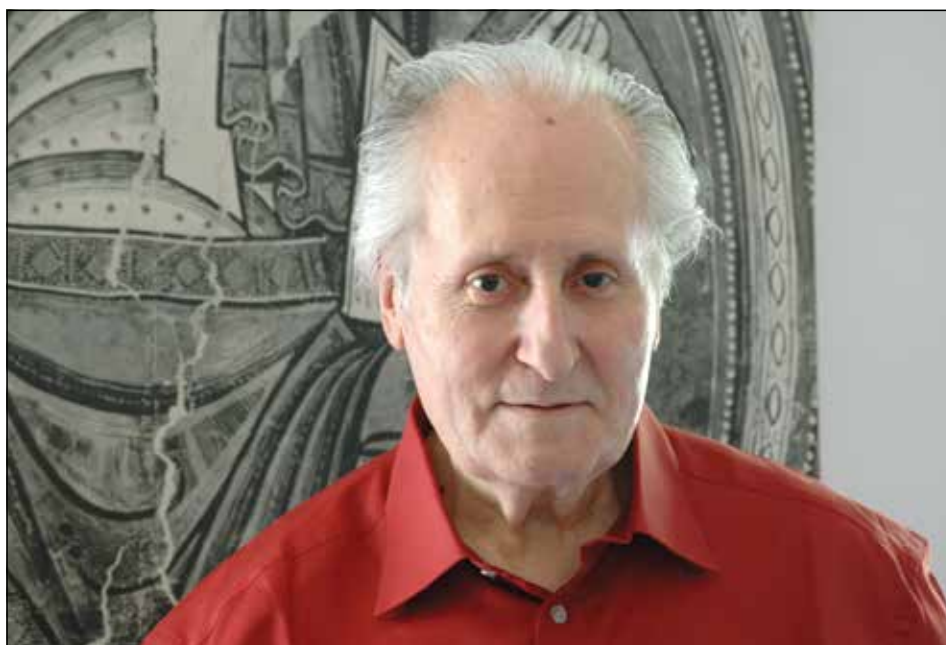


Figura 10. Joaquín Yarza Luaces

de discípulos, Yarza llevará a cabo estudios panorámicos y de obras capitales (1984a, 1985). Además, proporcionará a la academia un utilísimo diagnóstico del desarrollo de los estudios sobre iluminación manuscrita (Yarza 1990b), en el que se apuntan varias de las sendas que hollarán las investigaciones sobre ese ámbito en las dos décadas siguientes.

El paisaje historiográfico adquirió profundidad y densidad con el estudio sobre pintura mural románica a cargo de una nueva investigadora internacional (Wettstein 1971, 1978), interesada en desarrollar estudios comparativos de amplia trayectoria geográfica, como los que habían examinado en su momento King (1920) o Porter (1923), pero con presupuestos analíticos puestos al día bajo el amparo de Erlande-Brandenburg. Esta era la sexta voz femenina que se ocupaba del arte románico español, después de la primera (King), la tercera (Upmann), la cuarta (Weber) y la quinta (Egry), que habían llegado de fuera de nuestras fronteras, desde Estados Unidos y Europa; la segunda había sido española, González Tejerina (1932-1933, 1935-1936). Ahora Wettstein, con sus volúmenes, publicados en París y Ginebra, ensanchaba la entrada del arte románico español en el paisaje del

estudio internacional del arte románico, desde una metodología formalista que estructuraba magisterios, medios de divulgación, dependencias y secuencias cronológicas. A esta secuencia de aportaciones científicas venidas de la mano de autoras extranjeras se sumaron Marlene Park (*1931) con su singular pero iluminadora investigación sobre la cruz ebúrnea de Fernando I y Sancha, que demostraba la importación de artífices foráneos llegados en este caso desde el Canal de la Mancha (Park 1973); Eliane Vergnolle (1976) explorando los vínculos formales y el horizonte histórico de la fachada de Moradillo de Sedano; y Ann Zielinski (1976), a la de Santo Domingo de Soria, poniendo de manifiesto ambas hasta dónde alcanzó la onda expansiva del Segundo Taller de Silos. Años después Zielinski volverá a estudiar la feracidad artística de Silos y su impacto en San Pedro de Soria (Zielinsky 1981, 1983) –erróneamente mencionado como San Pedro de Huesca–, siempre siguiendo el principio epistemológico de creación magistral, transmisión escolar y difusión discipular.

Para acabar de aquilatar la producción de los años setenta cabe destacar, la celebración de una exposición ministerial itinerada que volvía a poner el foco en la importancia y singularidad de Silos (Silos 1973), iniciativa que no pudo haber sido ajena a la posición social que seguía detentando Pérez de Urbel. El mismo año 1973 Jacques Lacoste (*1938), que ya había comenzado a estudiar el románico hispano poco antes (Lacoste 1971), publicaba un análisis de la escultura tardorrománica en Silos, remitiéndola al horizonte cronológico del año 1200, solo comprensible por la genérica tendencia francesa a retrasar cualquier expresión hispana y, más específicamente, a la celebración poco antes de la exposición *The Year 1200* y el consiguiente simposio (Lacoste 1973); con todo, no ha faltado quien ha persistido en esa cronología (Ocón 1990, 1992). Al tiempo, García Romo (1972, 1973) aglutinaba sus investigaciones de décadas en nuevos artículos y en un libro dedicado a la escultura románica del siglo XI. También en 1973 se publicaba traducido al catalán el estudio de Whitehill sobre la arquitectura edificada en los condados catalanes durante el siglo XI. En esos mismos años, mientras Gaya escribía su sintético testamento sobre el artista románico (Gaya Nuño 1976), John Williams (*1928) trabajaba en diferentes vertientes del arte románico en San Isidoro de León: su interpretación de la portada del Cordero como un drama, tan griego como hebreo, sobre sacrificio y consanguineidad, se razonó en un artículo de amplia repercusión (Williams 1977). En paralelo, se siguió despejando algunas de las incógnitas sobre vínculos discipulares entre escultores itinerantes del periodo (Bango 1976), autores en ocasiones inerciales cuando no sincréticos (Azcárate 1976), pero también se abrieron innovadoras líneas de investigación desatendidas hasta el momento, como los mosaicos pavimentales, fundamentalmente en Cataluña (Barral, 1971, 1979).

Lo cierto es que los estudios sobre la arquitectura románica, a diferencia de la investigación sobre las artes figurativas, no habían avanzado sustantivamente

desde los años cuarenta, cuando Whitehill realizó su exploración de la arquitectura del siglo XI (1941, 1942-1945), Torres Balbás culminaba sus exploraciones iniciadas dos décadas antes (Torres Balbás 1931, 1946) y Gaya y Gudiol (1948) prepararon su volumen de la colección *Ars Hispaniae*. Buena parte de los autores proseguían cultivando una ordenación taxonómica. Por eso, comenzar la década de los setenta con la alegación de nuevas hipótesis en torno a la fábrica de San Isidoro de León por parte del profesor de Pittsburgh John Williams (1973), resultado de excavaciones arqueológicas y de trabajo conjunto con arquitectos alemanes, abrió un cauce de renovación del conocimiento, que procuraba discriminar la secuencia histórica y la morfogénesis topográfica de los edificios culturales sucesivamente actualizados. Al cabo de poco, Isidro Bango (*1946) publicó su primer estudio sobre los atrios y pórticos de las iglesias románicas (Bango 1974) proponiendo una interpretación funcional no condicionada por la morfología o el estilo de los edificios.

En ese horizonte cronológico, cabe destacar aún que en 1973 se publicó uno de los primeros artículos que comenzó a calificar el románico elaborado en ladrillo, en lugar de acogerse a la nomenclatura decimonónica de primera arquitectura mudéjar (Santamaría 1973). Sin embargo, el debate terminológico y conceptual estaba lejos de quedar resuelto (Gil Farrés 1984), aunque un creciente número de autores propugnó que debía considerarse la condición material –y no una naturaleza presuntamente étnica– de aquella arquitectura (Pérez Gil 2000; Valdés 2000; Gil Crespo 2013).

El último factor destacable en los años setenta del siglo XX será la aparición de nuevas revistas académicas, desde los años setenta y a lo largo de las décadas sucesivas. En algunas de ellas, como *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* (número 1, 1970)²⁰, *Traza y Baza* (número 1, 1972; final 1985)²¹, *D> Art. Revista del Departament d>Història de l>Art* de la Universidad de Barcelona (número 1, 1972 - número 22, 1996) o después *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* (número 1, 1980; final 2018) se verterán novedosas aproximaciones iconográficas e incluso algún apunte hacia la semiótica. En paralelo, las aproximaciones más tradicionales, de carácter compilatorio y catalogador, se siguieron publicando en revistas vinculadas a instituciones culturales o universitarias, como *Archivo Español de Arte* (número 1, 1940), *Príncipe de Viana* (número 1, 1940), *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* (número 1, 1932-1933), *Boletín de la Institución Fernán González* (número 1, 1921), *Anuario de estudios medievales* (número 1, 1964), *Goya* (número 1, 1954) –todas aún vigentes–, que en su momento vinieron a complementar o substituir a órganos que habían quedado clausurados como el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones* o el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (1893-1954).

20 Aunque publicada en Francia y en francés, debe ser invocada aquí porque sus contenidos han sido y siguen siendo de la mayor relevancia para la investigación del arte románico español y muy particularmente el catalán. Tan subjetivo como preclaro Barral 2019.

21 Yarza 1972, 1974c; Herrera 1974; Ruiz Maldonado 1976b; Bango 1978; ...

4. Renovación académica y creciente demanda comercial

Con la llegada de la democracia se produjo una renovación administrativa general que alcanzó también al ámbito académico. Además, comenzó a multiplicarse el número de libros que serían traducidos al español. La colección Zodiaque dedicada a la Europa románica, publicada durante años en el monasterio francés de La-Pierre-qui-Vire, incluía volúmenes relativos a la península ibérica, tanto del Prerrománico y el Mozárabe, como del Románico por territorios (Castilla 1 y 2, Cataluña 1 y 2, Aragón, Navarra, León y Asturias, Galicia). Todos ellos, inicialmente publicados en francés (*v. gr.* Lojendio y Rodríguez 1966), fueron traducidos al castellano entre 1978 y 1982. La serie ofreció al público general tanto como al personal universitario una visión extensa, una conciencia cultural y una justificación escrita –además de un exquisito repertorio fotográfico en blanco y negro– de la relevancia del arte románico elaborado durante doscientos años en el solar hispano. Es cierto que los volúmenes de la colección Zodiaque redundaban en la ya añeja óptica de las escuelas geográficas de los estilos artísticos.

De manera paralela, la Universidad española facultó que los estudios de Historia del Arte se definieran como un título específico de especialidad y propició una multiplicación de asignaturas. Semejante cambio administrativo comportó un incremento sin precedentes del número de estudiantes y, lógicamente, también de profesorado. En consecuencia, se desarrolló una apremiante demanda de manuales para satisfacer las necesidades formativas del alumnado, tanto de licenciatura como de doctorado. Esos manuales se encargaron a docentes jóvenes, pero con un prestigio ya reconocido. Ese era el perfil humanista de Yarza a finales de los años 70, de modo que las editoriales Cátedra (Yarza 1979b) y Alhambra (Yarza 1980a) le solicitaron la redacción del tomo del arte medieval dentro de sus respectivas Historia del Arte español.

Desde la misma intención de colocar en el mercado un libro demandado desde las facultades, y con el ánimo de poner al día los conocimientos vertidos en los volúmenes de Gudiol, Cook y Pijoan de los años cuarenta y cincuenta, un joven Joan Sureda (*1949) recibió el encargo de redactar un volumen de recapitulación sobre pintura románica catalana (Sureda 1981) –al tiempo se publicaba una tesis descriptiva sobre registros ornamentales en esa pintura mural (Carbonell 1981)–, que al cabo de unos años se complementó con otro ejemplar dedicado a la pintura románica del resto de España (Sureda 1985). A esas alturas, el empleo de una metodología atribucionista, sin considerar las evidencias materiales y una mínima crítica filológica de las fuentes, comenzaba a resultar un tanto extemporánea.

La oferta bibliográfica y académica se acrecentó con un proyecto editorial de cariz muy diferente. Con la intención de consolidar los pilares heurísticos

de la disciplina, la editorial Gustavo Gili publicó la serie de libros «Fuentes y Documentos de Historia del Arte», cuyas páginas brindaron contenido y arquitectura a la correspondiente asignatura dentro de la licenciatura. Los volúmenes consagrados al arte medieval fueron concebidos y coordinados por la mente renovadora de Yarza, con el auxilio de otros recientes profesores de las universidades de Barcelona (Yarza, Guardia y Vicens 1982; Yarza et al. 1982), ciudad donde estaba radicada la editorial que impulsaba el proyecto. Un nuevo encargo editorial, espoleado por el hecho de que la asignatura 'Fuentes y documentos de la Historia del Arte' seguía estando presente en los currículos de las universidades españolas, invitará a la pluma enciclopédica de Yarza a reconsiderar el discurso sobre las fuentes documentales de la historia del arte medieval, con un particular acento en el periodo románico (Yarza 1997), que complementaba los estudios iconográficos (Yarza 1987).

La demanda docente en la licenciatura y el afán por integrar voces autorizadas en el discurso universitario nacional explican la traducción de obras de enorme reputación, como los casos ya mencionados de Schapiro, Panofsky o Conant. La aparición en castellano en 1984 del revelador artículo de Schapiro sobre Silos (1939) permitió que muchos académicos se enterasen por primera vez que, casi cincuenta años antes, se había estudiado la producción artística románica desde presupuestos completamente distintos. A pesar de que la historiografía española llegaba tarde una vez más a la deliberación universitaria, trabajos de ese tenor supondrán un revulsivo y una exigencia para un país que finalmente en 1985 se incorporaba de manera oficial a Europa como marco administrativo, destino cultural y oportunidad socioeconómica.

Después de la publicación de manuales de los años 1979-1980, otros se prodigaron desde finales de la década (Bango 1989b, 1995a), junto con síntesis panorámicas (Bango 1992b, 1995b), organizadas territorialmente como habían hecho Gaya Nuño y Gudiol, detallando dentro de cada geografía qué obras se estimaban más relevantes entre las creaciones románicas. Esas visiones sumatorias, que ordenaban las informaciones cronológicas fijadas en ese momento (Martínez de la Osa 1986), se hicieron más valiosas a medida que se fue multiplicando el número de estudios específicos sobre obras en todos los territorios. Durante tres décadas apenas se ha generado una renovación en los manuales a los que vienen recurriendo docentes y lectores interesados en la temática.

5. Propuestas académicas e institucionales: arte románico al servicio de territorios e identidades

La interpretación del románico como un arte identitario –en compatibilidad con su obvia y reputada naturaleza transnacional– había quedado perfilado en los

estudios dedicados a la creación artística alumbrada en Cataluña desde Pijoan, Doménech o Puig i Cadafalch, y en la acotación de circunscripciones provinciales –aquellas extensiones que trilló, desveló y justificó Gómez-Moreno con sus *Catálogos monumentales*– a partir de Layna Serrano.

Esa perspectiva estaba a punto de convertirse en el marco mental, económico y editorial de las investigaciones sobre la producción visual y monumental heredada y reconocible en todos los territorios. Como consecuencia de la organización jurisdiccional y administrativa de España a partir de la Constitución de 1978, cada una de las diecisiete autonomías empleará, más pronto que tarde, sus competencias para impulsar proyectos que buscarán avalar la justificación cultural de los perímetros administrativos reivindicados y asumidos desde 1981 en adelante. Junto a las nacionalidades sobradamente acreditadas, se instituyeron algunos gobiernos con débiles garantías históricas e incluso otros sumidos burocráticamente en abstrusas conjunciones copulativas. En todas partes el arte del pasado y su examen académico se puso, una vez más, al servicio de los discursos políticos e ideológicos del presente. Se encargaron obras que debían explicar episodios y transcurso temporales en función del nuevo paisaje administrativo, nada refractarias a las perspectivas nacionalistas o regionalistas. Se diría que la labor se llevó a cabo de modo eficaz, puesto que en el conjunto del país todas las lindes y sus nomenclaturas parecen fosilizadas.

En manos de las administraciones correspondientes, a través de su inclusión en monografías o exposiciones temporales, las obras de arte románico comenzarán a ser estimadas conforme a un controvertido provecho, con frecuencia científico, pero no menos a menudo político e institucional (Bango 1994c, 1997, 2006b); en alguna ocasión, incluso, crematístico y mediático.

En un periodo particularmente feraz aparecieron nuevos estudios con el propósito de inventariar la producción artística románica de un ámbito provincial (Ramos de Castro 1977; Enríquez de Salamanca 1986, 1989, 1990, 1991) y en algún caso, además, recalibrar las premisas metodológicas desde las que aquella era abordada (Bango 1979; Yzquierdo 1983). Además, vieron la luz monografías territoriales publicadas por fundaciones, entidades locales y emergentes universidades (Elorza y Bartolomé 1978; Álvarez-Coca 1978; Barrio 1979; Fernández González 1982; Esteban y Galtier 1982; Rodríguez Escudero 1986; Galtier y Paz 1987; Pagès 1983; Izquierdo 1985; Andrés 1987; Bango 1994d), investigaciones sobre ciudades o monumentos específicos (Heras 1971, 1991; Bocigas 1978; Eálo de Sa 1978; Andrés 1979; Quiñones 1983; Sainz Magaña 1983, 1984a; Bolós y Pagès 1986; Palomero e Ilardia 1991) o incluso de tesis doctorales (Sainz Magaña 1984b; Palomero 1989).

Aunque se multiplicaron los estudios específicos, huelga decir que nada fue comparable al colosal proyecto de *Catalunya Romànica*, que comenzó a ser publicada en 1985 (Figura 11). Los contenidos de sus veintiocho volúmenes, organizados de acuerdo con las comarcas actuales que estructuran las cuatro provincias catalanas

junto con los territorios que se consideran culturalmente parte de Cataluña –la Ribagorza aragonesa o las comarcas transpirenaicas de Vallespir, Conflent i Rosellón–, a lo que se añaden las colecciones de los museos de arte distribuidos por el territorio, además de un volumen introductorio y otro de síntesis final, fueron concebidos y organizados por un equipo encabezado por Jordi Vigué (*1942)²², Joan-Albert Adell (*1955), Jordi Bolós (*1955), Eduard Carbonell (*1946) y Antoni Pladevall (*1934). La obra fue promovida y editada por el sello Fundació Enciclopedia Catalana, con el respaldo de la Generalitat de Catalunya. Además de constituir un registro completamente exhaustivo de los testimonios considerados de época románica conservados en Cataluña, es obvio que esta enciclopedia temática se llevó a cabo como un monumento bibliográfico de contenido histórico y sociopolítico. La obra consumaba y militaba en todos los objetivos de la ambiciosa y precoz investigación de Puig, Falguera y Goday (1909-1918) (Gracia 2018). Al tiempo, consolidaba la valoración generalizada del románico como el arte nacional catalán, enaltecido como identitario y, por ende, reconocible más allá de las fronteras administrativas de la autonomía catalana del siglo XX. No por azar, a finales de los años setenta el *Institut d'Estudis Catalans* generó una filial, la asociación de *Amics de l'Art Romànic*, cuyo órgano de expresión será la revista *Lambard*, aún vigente. Aparecida en 1985, aunque ese primer número recogía textos recopilados entre 1977 y 1981, *Lambard* ha sido durante años la única revista al sur de los Pirineos dedicada al arte románico, aunque progresivamente ha introducido artículos y notas dedicados a otros periodos histórico-artísticos y de otros territorios más allá de Cataluña. También en 1980 Vigué fundará la revista *Quaderns d'Estudis Medievals*, que recogerá la nueva investigación acadé-



Figura 11. Catalunya Romànica. Enciclopedia

22 Sacerdote, fundador de la editorial Artestudi, en la que publicó importantes estudios a lo largo de una década: Vigué (1974, 1977); Vigué y Pladevall (1974); Vigué y Carbonell (1975); Vigué y Riu i Riu (1975); Vigué y Pladevall (1978); Vigué y Bastardes (1978); Barral (1979); Pladevall, Adell y Español (1982).

mica centrada en la historia y el patrimonio catalanes (v. gr. Adell 1981; Español 1980, 1988; Bango 1988).

En este apartado es de justicia invocar los seis volúmenes del arte románico en Aragón que, a diferencia de cualquier otro proyecto en un territorio histórico, este fue ideado y culminado por una sola persona (Aramendia 2001-2004). El esfuerzo por conjugar síntesis y establecer un inventario de las evidencias monumentales habilitó el progreso en los trabajos posteriores.

6. Mitografía de la peregrinación al Apóstol: caminos románicos de ida y vuelta

La catedral de Santiago de Compostela no existiría sin el éxito sociorreligioso y el desarrollo político e institucional del Camino de Santiago durante los siglos X-XIII. Si la obra mayúscula constituye el epítome del arte desarrollado en la vía franca, esa fue tanto la espléndida fábrica catedralicia como sus complejíssimos discursos visuales, desplegados merced a la convocatoria de talentosos y bien informados escultores, de manera casi ininterrumpida durante ciento cuarenta años.

Así como Buschbeck (1919) inauguró los estudios sobre el Pórtico de la Gloria, King y Porter revelaron la trascendencia cultural y artística de los caminos de peregrinación (Porter 1928a). Con toda lógica, el profesor de Harvard incentivó la elaboración del estudio doctoral de Conant sobre la catedral compostelana (1926). Muchos autores abundaron sobre la relación simbiótica del *Iter* y de la sede apostólica (Gaillard 1938, 1946, 1958a, 1958b, 1972; Deschamps 1941; Castillo 1954; Stokstad 1957; Bonet 1961; Silva y Barreiro Fernández 1965; Ramon 1965; Durliat 1971, 1972; López Ferreiro 1975; Williams 1976; Lyman 1978; Ward 1978, 1977-1978).

Por azar, casi de manera providencial, el mismo año que Yarza publicó su primer artículo sobre arte románico hizo también lo propio Serafín Moralejo (*1946) (Moralejo 1969). Este académico estaba llamado a transformar la interpretación de la plástica románica hispana y, merced a su conocimiento de lenguas modernas y clásicas, a diseminar ese conocimiento y ponerlo a la altura de otras producciones artísticas europeas, a menudo entreverado con ellas (Figura 12). Su preclara reconstrucción de la portada del transepto norte de la catedral compostelana y el elucidación del paisaje artístico que halló y dinamizó la figura de un joven y eminente Mateo en el Santiago de 1168, fueron credenciales intelectuales que se ensancharon con la presentación en el congreso de Historia del Arte de Granada de 1973 (Moralejo 1976) del hallazgo artístico –el sarcófago romano de Husillos con la representación de la tragedia de Orestes como fuente iconográfica de los escultores románicos que, fascinados, reinterpretaron el legado icónico de Roma– que le avalaría como una de las miradas más penetrantes y la voz más

sólida y poética de la nueva generación de historiadores del arte medievalistas españoles, aquella que afloró definitivamente por encima de los estertores del lesivamente autárquico periodo franquista. Moralejo siguió publicando con tanto vigor y escurpulosidad como delicadeza, bien en la disección de vínculos formales (Moralejo 1973b), bien en brillantes aproximaciones iconográficas, en algún caso no exentas de algún margen especulativo (1977a, 1977b, 1977c). En 1978, con treinta y dos años, obtuvo su cátedra en la universidad de Santiago de Compostela, donde la detentó hasta 1993. En ese año se trasladó a la Universidad de Harvard, para dictar cursos como catedrático hasta 1998.

Con un inusual equilibrio entre conocimiento extenso e intuición semántica, Moralejo publicó un prolífico e inspirador corpus de artículos (Moralejo 1979, 1980, 1982, 1983, 1984, 1985a, 1985b, 1985c, 1985d, 1985e, 1987a, 1987b, 1987c, 1988a, 1988b, 1989a, 1989b, 1990a, 1990b, 1990c, 1990d, 1992a, 1992b, 1992c, 1993a, 1993b, 1994, 1995a,) que acabaron recopilados en una antología guarnecida de una serie de estudios de homenaje (Franco y Romero 2004). De manera póstuma se publicaron en formato de libros autónomos algunos de sus trabajos más extensos y tempranos (Moralejo 2004a, 2004b). Sus investigaciones se multiplicaron en castellano, francés, inglés, italiano, gallego, catalán y alemán. Su dimensión intelectual, reconocida a ambos lados del Atlántico, le permitió cultivar una red de contactos de dilatado provecho,

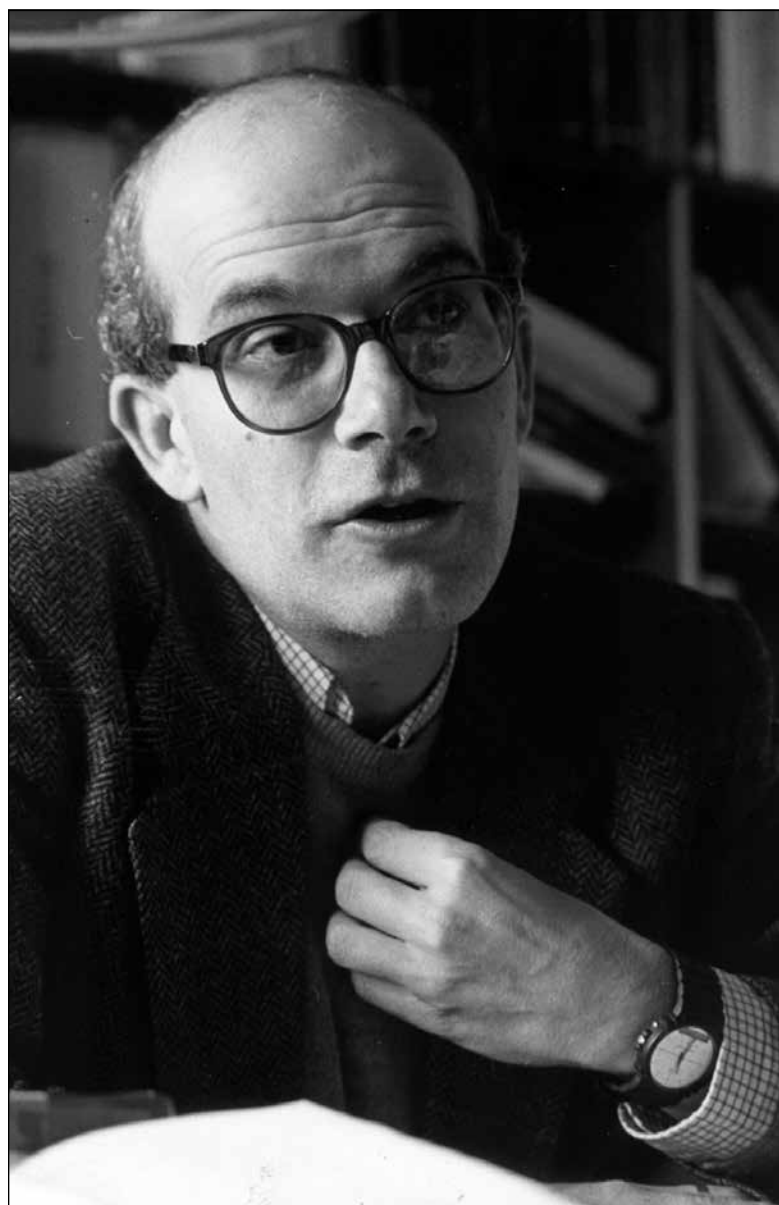


Figura 12. Serafín Morelajo Álvarez

inusual en el medio de los historiadores del arte medievalistas de las universidades españolas.

Además de sus intereses iconográficos sobre el arte elaborado en el 'gran taller artístico' en que devino el Camino franco, Moralejo centró buena parte de sus investigaciones en la catedral de Compostela, receptáculo y emisor de las creaciones artísticas alentadas por la peregrinación jacobípetra (Moralejo 1969, 1973a, 1977c, 1980, 1985a, 1985b, 1985e, 1987a, 1987c, 1989a, 1990d, 1992b, 1993b, 1995b, 1996).

Llegado el año 1993, Moralejo era uno de los mentores más conspicuos de esa particular fiebre del oro cultural, editorial, divulgativa y turística en la que se embarcó España con afán organizativo y holgados caudales: la conmemoración del fenómeno histórico de las peregrinaciones. El año jacobeo de 1993, que discurrió un año después de que los ojos del mundo se hubieran fijado en Barcelona y Sevilla, fue el primero tras la entrada oficial de España en la Unión Europea (*Santiago de Compostela* 1985) y la designación en 1987 del Camino de Santiago como primer itinerario cultural europeo.

Desde la década de los setenta habían comenzado a prodigarse publicaciones sobre el Camino de Santiago y las artes de los siglos centrales del Medioevo. Durliat formuló sus estudios sobre los vínculos –en su óptica, dependencia– entre el arte languedociano y septentrional español (Durliat, 1977, 1978), marco mental y geográfico que comenzó a ser analizado con creciente prolijidad en la década siguiente (Románico 1983; Valdivieso 1985). En 1990, Durliat ofrecerá uno de sus grandes testamentos bibliográficos justificando los vínculos de formación e información entre los escultores que operaron en el marco y la oportunidad del Camino (Durliat 1990). El profesor tolosano observó sus personales criterios para poner en orden el papel que ocuparon los grandes monumentos en la creación escultórica desplegada a lo largo del *Iter*. En la confección de sus tesis no dudó en aplicar cronologías tardías a los edificios ibéricos y en guardar una precavida distancia con las propuestas del grueso de la historiografía española, incluido Moralejo. Su epígono (Lacoste 2006) presentará tiempo después una propuesta interpretativa del paisaje escultórico del tardorrománico hispano.

En el año 1993 se produjo una eclosión editorial (*Artes de los Caminos* 1993) que tuvo réplicas de acusada intensidad en los sucesivos años jacobeos (Yzquierdo 2003; Yzquierdo 2020). Desde 1985 se proclama de manera dogmática que la sociedad española era y había sido siempre europea, vocacional y activamente. Y si había algún escenario en que se atestiguaba esa naturaleza e identidad era el itinerario franco a Compostela. Enhebrado con ello, ningún académico cuestionaba ya que la irrupción del románico debía interpretarse como la consumación del proceso de europeización de los reinos hispanos. En aquel momento se afirmaba sin ambages que el carácter congénitamente hispano no consistía en los particularismos y el hermetismo, sino en el propósito de internacionalización y

multiculturalidad. La península ibérica se concebía entonces como una tierra de puertas abiertas y puertos franqueables, que se había manifestado con ímpetu y consumado con eficiencia en el periodo de los siglos XI y XII. Esa lectura del ser románico hispano –permeable, conciliador y original– devino en oficial. A todos los efectos divergía de la teoría artística codificada y proclamada por Gómez-Moreno a lo largo del primer tercio de la pasada centuria.

La exposición de *Santiago, Camino de Europa* (1993), que Moralejo comisarió de modo riguroso y pormenorizado, sostenía que al recorrer de ida la vía francígena, tanto las élites como los peregrinos, no solo se europeizaron (afrancesaron) los reinos hispanos, sino que el recorrido de vuelta también incrementó la diversidad caleidoscópica del románico extendido por toda Europa. Al mismo tiempo, el Museo Metropolitano de Nueva York concibió una excelsa exposición de arte medieval hispano que nunca llegó a producirse (*Art of Medieval Spain* 1993), embarrancada en su proceso de elaboración. El catálogo, sin embargo, sí se hizo realidad. En su ensayo ‘On the road’ Moralejo reflexionó sobre las corrientes cruzadas culturales y artísticas que se manifiestan en el camino de peregrinación a la catedral de Santiago de Compostela, atendiendo a los promotores y reconociendo el efecto catalizador de las peregrinaciones, consideradas a la vez como audiencia y clientela. En aquellas páginas (Moralejo 1993a), Nueva York parecía una *statio* en el camino que llevaría al profesor gallego a Harvard en ese fecundo año.

Algunos de los libros publicados entonces para magnificar la empresa del Camino asumieron un aspecto solemne (Bango 1993a). Era el tiempo para poner el énfasis en la irrefutable europeidad española y tasar los Pirineos no como obstáculo o filtro, sino como una próspera pista de despegue y de aterrizaje de personas, mercancías e ideas. Todas las innovaciones artísticas expresarían que los dominios cristianos ibéricos se pusieron en hora con las vanguardias del continente (Bango 1989a). Y sobre la prodigalidad de las artes elaboradas en el Camino, pero también sobre el encomio huero del mismo, se volvería a pronunciar el autor tiempo después (Bango 2000b).

En aquella tesitura se defendía que promotores y artífices de los siglos XI y XII habrían concebido y formulado un arte sin fronteras. Sin embargo, la herencia del pasado impedía negar la existencia de tradiciones nacionales o regionales (Bango 1989b, 1989c).

7. Exposiciones y congresos: divulgación e internacionalización

Entre la exposición de 1961 y estas últimas muestras de cuño jacobeo, se organiza ya en el periodo democrático algunas muestras temporales de arte medieval

en Cataluña (*Catalunya Medieval* 1992) y de artes de diferentes periodos en Castilla y León en la sempiterna secuencia de las Edades del Hombre (*Edades* 1988-1989), con sus réplicas en Aragón, Navarra, Asturias, Murcia, ... A final de la década se celebró una exposición sobre el Císter en el territorio de la autonomía de Castilla y León, forzado troquel del pasado, comisariada por Isidro Bango (Bango 1998) (Figura 13). El análisis funcional y terminológico de las estructuras arquitectónicas que componían las casas bernardas resultó revelador. Dos años después, el catedrático de la Autónoma de Madrid comisaría la más soberbia muestra temporal de arte medieval español, incluyendo obviamente el románico, que se haya organizado, bajo el impulso de la Junta de Castilla y León y en colaboración con la Real Colegiata de San Isidoro de León y el Ayuntamiento de León (Bango 2000). La exposición reunió más de un centenar de piezas relacionadas con los reyes medievales vinculados con León y con otras monarquías, procedentes de Museos, Archivos y Bibliotecas de todo el país. El fabuloso catálogo, con estudios y ensayos brillantes, manifestó un enorme esfuerzo científico e institucional, pero también la capacidad creativa de los promotores regio hispanos, con sus encargos y adquisiciones, a la altura de cualesquiera otros territorios europeos. Esa ambición intelectual prosiguió al año siguiente con la exposición comisariada por Joaquín Yarza sobre los esmaltes de Limoges y de Silos (Yarza 2001). Esta exposición aglutinaba casi un centenar de piezas lemosinas adquiridas por los reinos peninsulares, pero resaltaba para siempre el valor propio de la producción de la esmaltería románica hispana. Fue esta una muestra de Estado, puesto que quedó enmarcada en las actividades promocionadas por la Sociedad Española de Acción Cultural Exterior.

Aunque el horizonte de este texto pretende alcanzar solo hasta los primeros lustros del siglo XXI, no puedo dejar de mencionar la celebración de tres exposiciones centradas en el arte catalán: una elaborada por el MNAC –institución imprescindible para comprender el aprecio e investigación en torno al arte románico dentro y fuera de Cataluña (Barral 1994b)– en colaboración con el Museo de Arte Medieval de París de las termas de Cluny consagrada a repensar las muy emblemáticas esculturas de los Descendimientos pirenaicos (Camps 2004); la que resultó del replanteamiento de la exposición de las colecciones de arte románico del Museo Nacional de Arte de Cataluña a cargo de sus conservadores Jordi Camps (*1955) y Manuel Castiñeiras (*1964) (Camps y Castiñeiras 2008); y la espléndida dedicada a revalorizar las singladuras de los intercambios artísticos en el Mediterráneo occidental (Castiñeiras, Camps y Lorés 2008). En esos años se llevó a cabo una exposición realmente propositiva (*España medieval* 2005) que ponderaba el concepto de legado de Occidente; la muestra incorporó contenidos relativos al arte románico y el Camino como encumbrado factor de europeización (Castiñeiras 2005). Esa tesis, acariciada tanto por la administración estatal como por algunos ejecutivos autonómicos fraguó en la soberbia exposición La



Figura 13. Isidro G. Bango Torviso

Edad de un Reyno (Bango 2006), llevada a cabo con el impulso del Gobierno foral navarro, el arzobispado de Pamplona y la colaboración de un valioso equipo científico, encabezado por Bango y los profesores Fernández-Ladreda y Martínez de Aguirre. Se elaboró un análisis histórico y artístico de los procesos políticos y culturales promovidos por los monarcas de la dinastía Jimena, sintetizados bajo el confortable concepto de europeización de los reinos hispanos, razonado ya en el volumen de las peregrinaciones jacobeanas de Vázquez de Parga, Uría y Lacarra. La exposición venía a confirmar que, tras la constitución del germen de una Europa culturalmente transnacional legado por los descendientes de Carlomagno y una vez que se traspasó el mitificado umbral del año 1000, nada le fue ajeno a la Hispania cristiana, mosaico gobernado por asertivos y visionarios reformistas y no por renuentes reaccionarios. El enunciado de una Iberia, que por definición e idiosincrasia es más ‘Occidente’ que ningún otro territorio continental –aunque precisamente fuera en la península donde se encontró y enfrentó con ‘Oriente’– incrusta connotaciones políticas, religiosas y culturales en todos los discursos laudatorios, hoy confortables.

Entre la última década del siglo XX y la primera del XXI las grandes exposiciones de historia del arte medieval pusieron el foco sobre aspectos que construían y vigorizaban los relatos académicos, pero también los sociopolíticos, al tiempo que consumaban su propio giro historiográfico (Barral 2016). La trabazón Europea-

España-Camino de Santiago aparece enunciada no solo como una encrucijada, sino como la nueva y definitiva cuadratura del círculo de qué es –presente de indicativo– y cómo debe entenderse el románico español: un arte y una densa cultura ligados a la Europa occidental no ya por una arteria de comunicación, sino por un nutrido cordón umbilical. Ese vínculo llega a reconocerse –y no digo venerar, porque podría sonar a exabrupto o dislate– como la evidencia fáctica de que lo español, desde el siglo XI al menos, era europeo, europeísta e incluso europeizante. Desmentido que aquel arte solamente surgiese en calidad de subsidiario receptor de lo francés, ahora se revela como creador cooperante. En suma, se viene a sostener que el arte románico europeo fue una eclosión multiforme también de y desde España, y no a la inversa, como se había formulado durante los noventa años previos.

Si hubo un Dédalo, un constructor institucional, artístico, político y religioso de la catedral de Santiago de Compostela, como meta y mito de los peregrinos, tal fue Diego Gelmírez (Martínez de Aguirre 2011a; Castiñeiras 2013). En esta magna exposición, promocionada por la Xunta de Galicia e inusitadamente itinerada, el Camino ya no se enuncia como francés, sino como dilatadamente europeo (Castiñeiras dir. 2010a). Y como un gran europeo, y catalán, fue perfilado Oliba en la exposición que le tributó el Museo Episcopal de Vic en 2018 en su milenario de la asunción de la mitra ausonense (Sureda 2018d). En el meditado catálogo fue revisado este otro gran obispo constructor, por emplear un término genérico empleado por la bibliografía alemana, figura institucional y religiosa que algunos enfáticamente, y quizá de manera un tanto hiperbólica, llegaron a tildar de «padre de la patria catalana». Finalmente, la intrínseca unidad, por homogeneidad, del arte europeo, quedó acreditada en la muestra temporal «North and South», con fondos noruegos y catalanes, exhibida en el Catharijneconvent de Utrecht y en Museo Episcopal de Vic (Kroesen, Sureda y Leeflang 2019), ideada por Justin Kroesen (*1975) y Marc Sureda (*1976), autores que han colaborado durante hace años, en buena medida en el marco de actividades del grupo de investigación Templa²³.

Al margen de las exposiciones, de incuestionable provecho académico y contrastado éxito de público, la actualización crítica de las aproximaciones metodológicas al arte románico vino también de la mano de congresos científicos nacionales o internacionales. La búsqueda de nuevas ópticas que revelasen la complejidad de factores y actores, la densidad de la funcionalidad discursiva o la justificación contextual y ritual permitió reformular la condición y alcance del románico desarrollado en los dominios cristianos de Hispania.

En 1988 se celebró el IX centenario de la consagración de la iglesia y el claustro de Santo Domingo de Silos, con la intervención de figuras de primera línea nacionales como Yarza (1990a), Bango o Moralejo; e internacionales como

23 Taller de Estudios Medievales. <http://templa.templamedieval.com> [consulta 30/05/2021]

Otto K. Werckmeister (*1934) (Werckmeister 1990, 2007), Peter Klein (*1948) (Klein 1990), M. M. Gauthier o E. Valdez, entre otros, que aportaron un progreso inequívoco no solo a la acotación cronológica, significado y ascendentes formales o intelectuales de las obras, sino a los procedimientos analíticos e interpretativos que la disciplina ponía en juego en aquel momento (Románico en Silos 1990). De manera particular, la investigación desarrollada por Bango en relación con el atribulado proceso constructivo de la iglesia se reveló como procedimentalmente modélica (Bango 1990), incluso si algunas de las conclusiones han sido refutadas más tarde (Senra 1998, 2009a, 2009b). Para Williams, como se indica más abajo, las deliberaciones en torno a la creación artística en Silos aquejaban de aproximaciones prejuiciadas. Para entender de modo más cabal, a su juicio, alguna de las vertientes productivas del monasterio burgalés impulsó investigaciones doctorales *ad hoc* (Boylan 1990).

Al cabo de pocas jornadas tuvo lugar, a su vez, el simposio internacional dedicado al Pórtico de la Gloria, en su VIII centenario (Actas del Simposio 1991). Después de los estudios que se habían aproximado al Maestro Mateo en la segunda mitad del siglo XX (López Ferreiro 1975; Stokstad 1957; Silva y Barreiro 1965; Pita Andrade 1950a, 1952, 1953, 1955, 1976, 1982; Ward 1978), resultó oportuno reexaminar el currículo formativo del genial autor y, sobre todo, el discurso visual de la exégesis apocalíptica. Bajo la batuta de Moralejo, que planteó la clave interpretativa del *Ordo Prophetarum* –que reconocía todo el conjunto como una celebración petrificada y visionaria–, el congreso obtuvo fructíferos resultados, con los que se volvía a llamar la atención de la comunidad académica internacional sobre una obra cumbre del arte del siglo XII en Europa, pero también del pensamiento teológico y musical (Villanueva 1989).

A raíz del descubrimiento del soberbio programa escultórico que se ocultaba en la cabecera de la catedral de Santo Domingo de la Calzada tras el retablo de Damián Formen, se llevó a cabo un congreso que celebraba el descubrimiento y, liderado por Bango, abogaba por su conservación sin obstáculos (Yarza *et al* 2000). Encabezaron el elenco Isidro Bango, Joaquín Yarza y Francesca Español (*1956), que ofrecieron investigaciones de enorme ambición intelectual y contrastadas conclusiones; además, intervinieron investigadoras de forjada trayectoria, como Margarita Ruiz Maldonado (*1952) y María Luisa Melero (*1956), y participaron investigadores de una nueva generación que se abría paso en las páginas de aquellas actas; años más tarde ocuparían posiciones docentes en diferentes universidades españolas.

En 2001 se organizó un nuevo macrocongreso dedicado al monasterio benedictino de Castilla por antonomasia, esto es, por vitalidad reglar y humana. De los cuatro volúmenes que resultaron del encuentro científico, el cuarto estuvo dedicado a Historia del Arte (Silos. *Un milenio* 2003). Las ponencias dedicadas al periodo románico sumaron ocho y corrieron a cargo de Yarza, Bango, Boto, Franco Mata, Silva y Verástegui, Williams, Álamo y Valdez del Álamo, con una exploración

de la historiografía, proceso arquitectónico, organización escénica y representativa, artes suntuarias, manuscritos, epigrafía y monumentos devocionales. La justificación académica de esas múltiples aproximaciones ponía de manifiesto de nuevo que, además de la catedral compostelana, la obra más excelsa de la escultura hispana es el claustro de Silos, aunque las labores ornamentales del patio catedralicio de Jaca fueron, de acuerdo con las evidencias, también egregias.

Desde el inicio del siglo XXI se han organizado diferentes congresos y seminarios dedicados al arte de los siglos XI y XII, preferentemente en Barcelona, en Madrid y, por encima de todo, en Aguilar de Campoo. Valdrá la pena recordar alguno de ellos: *Ianua Coeli. La porta monumental romànica als territoris peninsulars* (2010), organizado por Amics de l'Art Romànic, no publicado²⁴, *La catedral de Roda de Isábena (Huesca)* (2013) organizado por la Asociación de Amigos del Románico (AdR) y los grupos de investigación Ars Picta y Templá, *La invenció de la pintura mural romànica? Descuberta, arrencament, restauració, estudis* (2013) organizado por el grupo Ars Picta o *Las catedrales catalanas en el contexto europeo (s. X-XII). Escenarios y escenografías* (2012) organizado por el grupo Templá y celebrado en Girona y Vic y cuyos resultados dieron lugar a dos libros diferentes (Boto y Kroesen 2016; Boto y García de Castro 2017). Y entre las Jornadas de Arte Medieval organizadas anualmente en la Universidad Complutense entresaco, por su especificidad temática *Alfonso VIII y Leonor* (Poza y Olivares 2017). Huelga decir que cada año se siguen organizando ambiciosos encuentros en Saint-Michel de Cuxa y que la asociación Amigos del Románico convoca seminarios monográficos de monumentos que propician el conocimiento empírico y complementado, en una predisposición y confluencia de especialistas y aficionados que tiene mucho que ver con lo que la academia británica ha etiquetado como *historia pública*. La Fundación Santa María la Real de Aguilar de Campoo, además de los Cursos de Cultura Medieval y de los seminarios de Historia del Monacato, ha convocado más de veinte ediciones del curso *Las claves del románico*, jornadas a las que han sido invitados la totalidad de los expertos españoles sobre la materia, desde el Ampurdán a la Ribeira Sacra. Asimismo, en la sede de la Fundación Santa María la Real han organizado desde 2011 los coloquios anuales *Ars Mediaevalis*, cita del medievalismo internacional²⁵,

24 Una reseña en <https://publicacions.iec.cat/repository/pdf/00000175/00000098.pdf> [consulta: 12702/2021]

25 Han participado investigadoras e investigadores de Harvard University, Stanford University, University of California-Riverside, New York University, Princeton University, Johns Hopkins University, The College of New Jersey, Chicago University, City University of New York, The MET, The Hebrew University of Jerusalem, University of Tel Aviv, University of Cambridge, Courtauld Institute, Universität Basel, Universität Bern, Université de Neuchâtel, Université de Fribourg, Université Laval-Quebec, Université de Poitiers, Université de Toulouse, Université de Rennes, Université Bordeaux Montaigne, École des Hautes Études en Sciences Sociales, CNRS-École Pratique des Hautes Études, Université Libre de Bruxelles, Università di Salerno, Università di Parma, Università Ca Foscari, Venezia, Humboldt Universität zu Berlin, Ludwig-Maximilians-Universität München, Kunstgeschichtliches Institut der Goethe-Universität Frankfurt am Main, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Universitetet i Bergen, Masaryk University Brno, Universitatea abes-Bolyai Cluj-Napoca, Rijksuniversiteit Groningen, ... y la mayor parte de las universidades españolas.

en el que se puede debatir de modo formal e informal sobre asuntos centrales del arte medieval, tales como la razón de ser de las imágenes, los límites y las fronteras del románico o el rol de los sentidos en la experiencia del arte.

8. Balances historiográficos y crítica metodológica sobre el estudio del románico

Aunque los hispanistas del siglo XIX y buena parte del XX han sido mayoritariamente franceses y, por tanto, nada tiene de extraño que quepa evaluar cómo ha entendido el arte medieval hispano la historiografía gala a lo largo de toda una centuria (Barbé-Coquelin 2003), lo cierto es que, desde el criterio de la visibilidad internacional, el hecho más relevante se concreta en la rehabilitación académica del patrimonio artístico español en el último cuarto del pasado siglo –con la consumación de la democracia constitucional–, entre los especialistas y el público interesado estadounidense, ante todo en la Costa Este (Pittsburg, Nueva York, Filadelfia y Harvard) y en Tejas (Dallas).

En las retinas de la academia norteamericana

Después de la celebración y publicación de los congresos de Silos y Compostela, en los años 90, dos voces norteamericanas publicaron en castellano sendos balances historiográficos de la producción académica en torno al románico hispano a lo largo del siglo XX, con argumentos y conclusiones antitéticas. Williams criticó lo que consideró un mal persistente entre los investigadores españoles –aunque también embargaba a otras tradiciones nacionales– (Williams 1992, 1993): atender y citar casi exclusivamente a aquellos que se concilian con la posición del autor, arrojando telones de silencio sobre los que desarrollan tesis antinómicas; no le faltaba razón a Williams, puesto que se han prodigado trabajos en los que la *damnatio memoriae* se ha aplicado como un procedimiento miope, sistemático y atrofiante. En todo caso, el profesor de Pittsburgh achacaba a buena parte de la historiografía española una endémica y torticera inclinación («la utilización de un prisma castellano») a aplicar cronologías en su opinión excesivamente tempranas, con Silos (para él un lugar aislado, incapaz de participar en ningún proceso de creación novedosa), San Isidoro o Frómista en la mirilla. Los pocos que, a su juicio, están exentos de ese baldón consideran ortodoxamente los edificios y su escultura –con la salvedad de la catedral compostelana–: edificios retardatarios y deudores de diferentes focos franceses, puesto que tanto las estructuras como la ornamentación serían recursos sistemáticamente importados desde la otra vertiente pirenaica. Así pues, en opinión de Williams el modo de justipreciar el arte románico español no podría ser otro que advertir su consus-

tancial naturaleza subsidiaria e inercial. Como va dicho, esa sentencia ha sido asumida de manera canónica y convencional por algunos autores procedentes de diferentes tradiciones historiográficas internacionales. Es palmario que la crítica historiográfica de Williams despertó admiración entre investigadores norteamericanos, españoles y alemanes, que le brindaron un tributo centrado en los argumentos del medioevo hispano previamente roturados por él mismo (Martin y Harris 2005).

Valdez del Álamo (1997-1998), con un escalpelo que revertía la ácida crítica de su compatriota, llegaba a interrogarse retóricamente si en las artes hispanas solo era admisible reconocer creatividad original cuando se manifestaban desde sus particularismos –una indígena interculturalidad ibérica– y nunca desde una «expresión canónica» románica²⁶. Una vez más, la cuestión nuclear que se continúa escrutando es la raíz y substancia de la creación genuina hispana durante los siglos XI y XII. Se interroga la autora en qué medida el románico peninsular puede ser contrastado con los paradigmas francés o germánico y si la ortodoxia historiográfica debe continuar pasando por la valoración del arte español como retardatario y pertinazmente provincial.

Lo cierto que es que Williams y Valdez, como tantos autores españoles e internacionales, acaban invocando aquellas voces y estudios en los que hallan refrendo a las tesis que quieren defender. Si hemos de ser honestos, deberá reconocerse que la convocatoria de autorías y autoridades casi nunca es neutral, de suerte que los estudios precedentes se citan no solo por considerarse pertinentes, sino por el afán de redundar en la opinión propia; el resto, demasiado a menudo, se silencia.

Al margen de estas deliberaciones, pero en estricta sincronía, el mismo año 1997 se publicaba en *Gesta*, el órgano de mayor prestigio entre los medievalistas norteamericanos, un monográfico dedicado a la cultura visual de la Iberia medieval coordinado por David Simon, a partir de los resultados de un seminario celebrado el año antes en Kalamazoo. Entre los ocho artículos, dos fueron elaborados por autores españoles (María Luisa Melero y José Luis Senra) y tres abordaban cuestiones del periodo románico: la arquitectura funeraria cluniacense (Senra 1997), las proyecciones ideológicas y nacionalistas sobre el románico hispano (Mann 1997) y la comitencia de Gelmírez (Abou-El-Haj 1997).

Una década después, Colum Hourihane convocará una reunión similar desde el *Index of Christian Art* de Princeton (Hourihane 2007). De nuevo, de los ocho artículos, dos corresponden a académicos españoles (Rocío Sánchez Ameijeiras y Manuel Castiñeiras), pero fueron cinco los estudios centrados en diversas vertientes del arte románico español: el testimonio epigrafiado de los promotores (D'Emilio 2007), la dimensión sensorial y táctil de la escultura románica

26 Tras la publicación en 2012 de su monografía, Valdez del Álamo recibió una severa crítica de Williams (2014), empeñado en denostar las lecturas cronológicas e iconográficas de Valdez para reivindicar y salvaguardar las suyas propias. Más atemperadas, las reseñas de Esther Lozano, Shirin Fozi, Mickey Abel o Manuel Castiñeiras.

en Silos (Valdez 2007), la arquitectura áulica de Estella y Huesca (Martin 2007), la encrucijada histórica de los frontales de altar catalanes (Castiñeiras 2007) y los préstamos islámicos junto a los discursos antijudaicos en el claustro de Tudela (Patton 2004b, 2007). Pamela Patton había planteado una interpretación semántica de claustros románicos hispanos (Patton 2004a), para la que siempre es aconsejable practicar previamente un análisis material y una comprensión de la retórica visual del periodo.

Se iniciaba el siglo XXI y el románico ibérico volvía a tener una posición homologable a otros en el paisaje académico estadounidense, de modo que se encargaban y realizaban nuevas tesis doctorales (Perratore 2012, Dotseth 2015), enlazando con la investigación doctoral de décadas atrás (Ward 1978; Valdez 1986; D'Emilio, 1989; Boylan 1990; Martin 2000).

... Y en las nuestras

Son varias las imprevistas y felices coincidencias temporales que se han ido produciendo en la historiografía del arte románico hispano. En 2011 se publicaban sendos artículos de Cendón y Barral, respectivamente, sobre el estado de la cuestión del estudio del arte medieval español y del arte románico catalán.

Marta Cendón (*1966) parte de una premisa foucaultiana (Cendón 2011): cabe reconocer periodos culturales –en nuestro caso, específicamente artísticos– a tenor de las disparidades que median entre ellos, pero eso no implica la consumación de rupturas abruptas ni que, por el contrario, el decurso histórico sea sustantivamente una continuidad con modificaciones adaptativas. Las necesidades sociales, los retos económicos, las aspiraciones espirituales y los descubrimientos geográficos e intelectuales han exigido obras que respondieran a esos factores causales, pero no es menos cierto que en la generación de tales obras han intervenido tanto voluntades como casuales oportunidades. La historia son concatenaciones e interrupciones al tiempo, de suerte que sin la conjugación de la perdurabilidad de Parménides de Elea y las fluctuaciones irrefrenables de Heráclito de Éfeso el viejo Heródoto no podría comprender el mundo ni a sí mismo. Y, como Cendón subraya, de las facetas de ese vasto caudal nos vamos ocupando en función de las preocupaciones que acucien a los protagonistas de los sucesivos presentes, llámense Amador de los Ríos o Gómez-Moreno. Los que pusieron los mimbres de la historia del arte medieval a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX compartieron la preocupación por confeccionar una historia del arte español –prolegómeno de una historia española del arte– a fin de consolidar la nación, que desde la constitución de 1812 era entendida como la totalidad del estado burgués de corte monárquico, siendo el continente uno con los contenidos y a la inversa. A lo largo del siglo XIX el Medioevo era advertido en la cúspide de las agujas de las catedrales y en las ruinas de ermitas y castillos. Sobre unas y otras manifestaciones se proyectaron ensoñaciones, tales como “la piedad y fe

de nuestros padres, y de la magnificencia y esplendor de España” que dijera Pau Piferrer, impulsor de *Recuerdos y Bellezas de España* desde 1839.

Barral (2011) hizo balance de los debates actuales sobre la arquitectura religiosa románica catalana, analizando la cuestión del primer arte románico del siglo XI y el peso del nominalismo, el protagonismo asumido por las iglesias monásticas de Ripoll y Cuixà con la promoción de Garín y de Oliba, y el impacto que comportaron en otros eclesiásticos y nobles del momento, al tiempo que examina los nuevos estudios vertidos sobre las catedrales de La Seu d'Urgell, Girona y Vic. Además, subraya el provecho y resultados de las investigaciones centradas en la relación simbiótica entre arquitectura y liturgia –conforme al extendido *liturgical turn*–. Un argumento capital en todo diagnóstico histórico-artístico es el de los perímetros temporales y espaciales, desde dónde y hasta cuándo. Si la transición hacia la nueva arquitectura en el primer tercio del siglo XI es reconocible por las innovaciones tecnológicas que se introdujeron, mudanzas y novedades que se expresaron también en las artes figurativas al unísono, más complejo resulta señalar el horizonte cronológico certero en que tuvo lugar la inflexión definitiva y la extinción de las formas y las estructuras románicas. La catedral de Lleida, que asumió un despliegue escultórico muy relevante (Niñá 2013, 2014), se iniciaba en 1203 atendiendo a los parámetros espaciales, funcionales y circulatorios observados y ejercitados desde hacía ciento ochenta años (Bango 1991, 1996b), y aconteció así dos décadas y media después de que se hubiera cubierto el deambulatorio de Poblet. Barral, en definitiva, propone desprejuiciar de atributos y encapsulamientos nuestra aproximación académica e ideologizada, y atemperar la premura por levantar acta notarial de nacimientos y defunciones, de discontinuidades, en suma, en la Historia del Arte.

También Valdés ha aportado un reciente arqueo del desarrollo cronológico del reconocimiento del arte medieval (Valdés 2020). En esas páginas pone justificadamente el acento en tres hechos que constituyeron hitos de la disciplina, de los estudios universitarios y del progreso de los marcos académicos: la gestión de una cátedra de Teoría de la Literatura y de las Artes, que pasará a ser propiamente de Historia del Arte en 1904, asumida por Elías Tormo (1869-1957) y Manuel Gómez-Moreno; la creación durante el curso académico 1967-1968 de la especialidad de Historia del Arte en la Universidad Complutense impulsado por el entonces decano José María Azcárate Ristori; y la constitución en 1986 del Departamento de Arte medieval cristiano y árabe, también bajo los presupuestos estratégicos de Azcárate. Además, Valdés se hace eco de la ordenación de cuatro generaciones que estableció Borrás Gualis (2006) y que también invocó Cendón. Valdés añade a esa secuencia temporal la incorporación de investigadores e investigadoras a los respectivos departamentos universitarios, con magisterios y formaciones discipulares devenidos estos, a su vez, en maestros de las dos siguientes generaciones, la quinta y la sexta (Cendón 2011).

9. Estudios monográficos y panorámicos sobre arte románico en las últimas décadas del siglo XX

Desde finales del siglo XX se multiplicó de modo exponencial el índice de estudios monográficos centrados en edificios, programas ornamentales, tesoro sacro y manuscritos. Sin embargo, además de certificar el incremento cuantitativo de publicaciones y de actividades de transferencia, para aquilatar el progreso de la disciplina en nuestro dominio académico resulta prioritario advertir qué armazones metodológicos han sido observados en cada momento por investigadores individuales o por equipos de investigación y departamentos universitarios.

Es obvio que en toda indagación el procedimiento gnoseológico condiciona el modo de interpretar y transmitir cualquier objeto de estudio. Como cabía imaginar, en algunos casos se han mantenido inercialmente bastidores epistemológicos precedentes. Sin embargo, predominan los intentos de arrinconar los estudios positivistas y clasificadorios. El interés sobre las mentalidades de las sociedades pretéritas indujo a muchos investigadores a asumir una aproximación iconográfica, entendida esta de un modo relativamente mecánico, partiendo de testimonios documentales que esclarecieran el significado codificado de las imágenes. En meritorios casos, autoras y autores con inquietudes intelectuales y aptas antenas académicas han intentado justificar los procesos de integración de las artes y los rituales.

La multiplicidad de líneas de investigación a lo largo de las últimas décadas impide, en este punto, ahondar en las ópticas y las proposiciones de cada académico. Por lo mismo, la secuencia historiográfica será enunciada considerando ámbitos regionales y aludiendo de manera sintética a las autorías, sin que ello implique minusvaloración alguna.

Galicia

En Galicia los exámenes desarrollados por Valle Pérez en torno a la arquitectura cisterciense han proporcionado conocimientos sólidos y procedimientos metodológicos modélicos que él mismo ha proyectado también a las catedrales (Valle Pérez 1982, 1984, 1986, 1989, 1990, 1994, 1997, 2008, 2012). Además, ha comisariado varias exposiciones, como la memorable del Pórtico de la Gloria (Valle 1988). Catedrales y peregrinación, asuntos que seguían interesando a Pita en aquel mismo año (Pita 1988), han centrado la principal línea de investigación de Yzquierdo Perrín (*1948) (Yzquierdo Perrín 1983, 2003), quien junto con el catedrático Ramón Otero Túnez (*1925) ha vertido un particular esfuerzo en recomponer el rompecabezas de las piezas procedentes del coro capitular elaborado por el taller de Maestro Mateo (Otero y Yzquierdo 1990), foco argumental en el que también trabaja su hijo (Yzquierdo Peiró 2016, 2017, 2020a, 2020b). El estudio de la fábrica arquitectónica se

ha retomado en los últimos años desde los dos extremos: José Luis Senra (*1964) ha reconsiderado la cabecera para esclarecer la dialéctica entre imagen y ámbito cultural y la sintaxis ornamental del deambulatorio (Senra 2014, 2016), sector que también había examinado Victoriano Nodar (*1977) a partir de la distribución de asuntos zoomórficos e historiados por voluntad del obispo impulsor Peláez (Nodar 2000, 2004, 2011, 2021); Nicolai y Rheidt (2015) centraron su examen estructural en el sector de poniente, deliberando cómo se acomodó a la tipología de las llamadas de peregrinación. Las fachadas de la catedral compostelana han atraído la atención de los investigadores desde que Moralejo realizara su primer estudio de la Francígena. Tras esos pasos, han avanzado Castiñeiras y Nodar, con la convincente restitución de esa portada norte (Fernández y Nodar 2003; Castiñeiras y Nodar 2010; Castiñeiras 2011b), una interpretación judicial y reformista de la meridional (Castiñeiras 1998) y una reflexión holística del magisterio intelectual y técnico de Mateo a partir del Pórtico de la Gloria (Castiñeiras 2010). En la restitución del interior de la sede compostelana, con el mobiliario litúrgico que proveía al altar mayor conforme a la propuesta de Castiñeiras y Nodar (2010) se complementa ahora con las valoraciones, en clave neo-fenomenológica, que ha establecido Francisco Prado-Vilar (*1970) a propósito de la experimentación original de la nave, el coro y la atmósfera que envolvía el espacio ritual (Prado-Vilar y Chao 2012). A través de sus investigaciones (Prado-Vilar 2010b, 2011, 2012), complementadas con los descubrimientos aportados por una modélica restauración (Cirujano, Laborde y Prado 2012), Prado-Vilar ha formulado audaces interpretaciones en torno a la percepción de los programas iconográficos y de la escenografía liminar de los ingresos a la catedral Compostela. De modo particular, el conocimiento disciplinar ha avanzado al poner de manifiesto la relación simbiótica entre la visualidad y lo visionario en el entorno multisensorial del Pórtico de la Gloria (Prado-Vilar 2020). Junto a la iglesia episcopal, que acogió un inédito cementerio regio provisto de las primeras figuras yacentes de soberanos hispanos (Moralejo 1990e, 1992a; Núñez 1999; Boto 2012b), se edificó el palacio episcopal (Núñez 1996), más tarde el claustro y el barrio canonical con sus habitáculos y dependencias, construcciones y entramado urbano examinados por Eduardo Carrero (*1967) en la sede de Santiago, así como en las de Lugo, Mondoñedo, Ourense y Tui (Carrero 2005b), analizando las formas arquitectónicas a la luz de su interrelación y empleo conforme a requisitos y funciones litúrgicos. La sede tudense, en particular, ha atraído las aptitudes investigadoras de Marta Cendón, que ha logrado restituir la topografía originaria y el proceso constructivo de la iglesia episcopal (Cendón 1993, 1994, 1995, 2004, 2015) y determinar cómo se desarrollaron los intercambios artísticos con las lonjas catedralicias del norte de Portugal (Cendón 2018, 2022). La más reciente aportación bibliográfica vuelve a recalibrar la relación entre tradición e innovación, la transformación eclesiástica y la eclosión artística en Rebordans y Mondoñedo (Castiñeiras López 2020).

Asturias

En el Principado, la publicación del manual de Soledad Álvarez (*1951) (Álvarez 1997), tres décadas después de la monografía de Berenguer y dos de la de Casares y Morales, permitió ordenar los datos que se había logrado esclarecer o que estaban en proceso de revisión (Alonso 1993-1994). El análisis de un sector del territorio (Ruiz de la Peña 2002) o de eventuales promociones artísticas (Ruiz de la Peña 2003), se complementó con investigaciones monográficas sobre iglesias arruinadas (García Cuetos 1992) y monasterios como Cornellana (Alonso 2001), el conjunto catedralicio (Carrero 2003), el cardinal establecimiento de Teberga, tan debatido historiográficamente y por fin discernido (García de Castro 2006) o mobiliario litúrgico en orfebrería, ilustrativo del momento de la irrupción del románico (Moráis 2013b). El papel desempeñado por los obispos como promotores artísticos ha centrado buena parte de los esfuerzos de Raquel Alonso (*1963), que ha logrado aquilatar las actuaciones de Pelayo (Alonso 2007-2008, 2010), de su predecesor Arias (Alonso 2014) y la sintonía reformista de los preladados (Alonso 2015) o explicar la realización de obras tan significativas como las cruces (Alonso 2017) o el Arca Santa. No obstante, el conocimiento definitivo sobre esta *opus maior* ha sido proporcionado recientemente por César García de Castro (*1964) (García de Castro 2017, 2020a). En su exploración concienzuda y erudita late mucho del ánimo y de las inquietudes de Gómez-Moreno. Esa exploración puntual que el maestro granadino aplicó al conjunto de la Cámara Santa y su extraordinario apostolado culmina en el examen arqueológico de García de Castro (2012; 2020b), pesquisa intachable que se relaciona nuclearmente con la organización cultural y topográfica de la catedral ovetense (García de Castro 2018). En las zonas rurales la promoción artística también fue llevada a cabo por aristócratas con pretensiones de vincular su recuerdo con el uso litúrgico de obras como la cruz de San Salvador de Fuentes, hoy en el MET (Rodríguez Viejo 2021).

Reino de León

La escultura románica a ambas vertientes de la cordillera cantábrica ha sido objeto de análisis de Etelvina Fernández (*1945) (Fernández González 1977, 1979, 1992, 1995-1997, 1998; Fernández González y Valdés 1978) y Antonio Viñayo (Viñayo 1978). Las catedrales románicas de Astorga, y su diócesis, y de León se conocen mejor merced a los estudios de Cosmen (*1955) (Cosmen 1986, 1987, 2002, 2008), frecuentemente al alimón con María Victoria Herráez (*1958) y Manuel Valdés (*1944) (Herráez, Valdés y Cosmen 1989, 1994; Cosmen, Herráez y Valdés 2005; Cosmen y Herráez 2012, 2014). No obstante, la sede románica leonesa, explorada de manera complementaria por mí mismo (*1967) (Boto 1995a, 1995b), no será idóneamente comprendida hasta que se lleven a cabo excavaciones arqueológicas dentro del templo gótico. El conspicuo monasterio benedictino de Sahagún, con su panteón occidental y su iglesia magna, con propuestas de restitución a

cargo de Williams (1988) y Senra (2002, 2008a), se ha desprendido de algunas de sus sombras merced a un estudio coordinado por Herráez (Herráez 2000). Los derroteros y formulaciones de la escenografía escultórica de mediados del siglo XII en el Bierzo y sus ramificaciones zamoranas se conocen mejor ahora (Moráis y Cosmen 2020). En otro plano, que corresponde a la nueva sensibilidad espiritual adoptada por las élites políticas leonesas de la segunda mitad del siglo XII, razonan los contextos y protagonistas del fenómeno de la fundación de abadías cistercienses diferentes monografías (Miguel 2002, 2008; Coelho 2006; Cavero 2007, 2017) y una exposición (Cavero y Celis 2012). En el dominio de las artes de los tesoros eclesiásticos y áulicos, los manuscritos iluminados leoneses del siglo XII atrajeron la investigación de Fernando Galván (*1967), desde su tesis y a lo largo de los años (Galván 1997, 1999, 2000; Galván y Suárez 1998; Suárez y Galván 1998). Su producción científica fue recopilada en una monografía antológica (Galván 2011), a la que se suma la investigación focalizada en la recepción y desarrollo del culto a Tomás Becket (Fernández, Galván, Suárez, Cavero 2013). Todos estos estudios de investigadores leoneses han sido publicados bajo el sello de su universidad. Mención específica requieren las averiguaciones dedicadas al conjunto artístico de San Isidoro de León, sin duda el monumento románico hispano que presenta una bibliografía más abultada, solo por detrás de la catedral compostelana. En cuanto a su arquitectura, tras los planteamientos formulados por Williams para la iglesia de Fernando I y Sancha –cuya ornamentación escultórica se conoce ahora mejor (Moráis 2103c, 2014)–, Martín formuló una propuesta cronológica vinculada a la promoción femenina (Martín 2004, 2005b, 2005c, 2006, 2012b, 2018), su analogía con la tipología de las iglesias de peregrinación (Martín 2008b), la arquitectura como expresión y contenedor del infantazgo (Martín 2008a, 2011a), una propuesta interpretativa de los sepulcros de la dinastía regia (Martín 2011b), una consideración de la residencia palatina contigua (Martín 2010, 2012a) –argumento este de las moradas áulicas analizado por la autora en Estella y Huesca (Martín 2007)– y una relectura de sus fachadas (Martín 2003, 2008c). Algunas de esas consideraciones han sido replanteadas a propósito de la escultura interior de la iglesia isidoriana, fijando su ejecución en un mismo momento artístico (Herráez, Cosmen y Valdés 2013). Además, se ha formulado una lectura más minuciosa del proceso constructivo del edificio (Boto 2009, 2021) y han quedado acotados los términos en que se estableció el diálogo formal y discursivo con la herencia romana (Moráis 2006, 2009, 2013; Trinks 2008, 2012). Esa pervivencia del legado clásico en San Isidoro (Moráis 2006, 2011) no es segregable de la interpretación de las circunstancias políticas de los reinados de Fernando I y Alfonso VI y del empleo representativo y poético de las formas artísticas, como ha demostrado Prado-Vilar (2008, 2009), en un encomiable esfuerzo por renovar las bases epistemológicas del estudio del arte medieval español en el siglo XXI. La comitencia femenina, verdadera

autoría intelectual, ejercida por las mujeres de aquel linaje y canalizada a través de manuscritos (Abenza 2017; Rodríguez Viejo 2018), vajilla litúrgica, relicarios (Jasperse 2019), telas ricas (Rodríguez Peinado y García 2019; Rodríguez Peinado 2021), arquitectura monumental, portadas historiadas y pinturas murales (Walker 2000; 2018a) revela la compleja magnificencia regia desplegada en la segunda mitad del siglo XI hasta el horizonte del año 1100. Esa producción artística gestada en el foco leonés, generador del tesoro de Fernando I, Sancha y Urraca (Franco Mata 1991, 2010), adquiere su verdadera dimensión a la luz de la renovación artística llevada a cabo en diferentes coordenadas hispanas con el empleo meditado de las artes suntuarias (Fité 1984-1985; Duran, 2014, 2015), particularmente las ebúrneas (Álvarez da Silva 2016), avanzando sobre investigaciones previas (Bousquet 1979; Estella 1983). Del celeberrimo cáliz de Doña Urraca, después de desbrozar las iluminadas tesis que han embarrado el paisaje historiográfico, apenas Moráis lo ha interpretado cabalmente (Morais 2009).

La ciudad de Zamora, puesto que agavilla la mayor concentración de iglesias románicas urbanas de Europa, no ha dejado de ser objeto de análisis, partiendo del estudio de Ramos de Castro (1977). Al margen del volumen correspondiente en la Enciclopedia del Románico (2002), se han venido publicado diferentes monografías divulgativas (Sáinz, 1999; Rivera 2006) y balances de la producción artística en el otro foco de la demarcación, Toro (Rivera 2011).

En Salamanca, desde la tesis de Pradalier (1978) –dirigida por Durliat, hecho no baladí–, se ha avanzado en el conocimiento de la semántica de las imágenes esculpidas en claustro y en la iglesia (Hernando 1998), en la gestación y uso ritual del patio catedralicio helmántico (Carrero 2005) y, principalmente, en la adscripción geográfica de los múltiples talleres que convergieron en la obra de la sede (Hernando y Ledesma 2020) y de la trabazón entre forma y significado en estructuras arquitectónicas y figuras esculpidas (Ledesma 2014a, 2014b, 2015, 2018, 2019a, 2019b). Este hecho es muy significativo: la historiografía ha analizado reiteradamente algunos focos artísticos emisores y sus áreas y cauces de impacto, así como la recepción en una lonja o en una región de las propuestas llegadas desde otro lugar. Sin embargo, no se había estipulado justificadamente de qué modo un centro institucional se convierte en centro artístico por recepción simultánea de propuestas artísticas dispares y de procedencias autónomas, dando lugar no a una mezcla sino a una creatividad que reposa en la heterogeneidad formal. Añádase aún, la investigación sobre las piezas labradas procedentes del claustro catedralicio y conservadas en la propiedad Mas del Vent (Palamós), que dio lugar a una de las atenciones mediáticas, polémicas académicas y antagonismos administrativos más acentuados en lo que va de siglo (Boto 2018). En el marco de esa publicación Lozano hace una precisa reflexión sobre cómo calibrar el sentido y naturaleza de las copias en el arte románico (Lozano 2018) contribuyendo a la reflexión que en su día pronunció Moralejo.

Castilla

Como había planteado Camps Cazorla haciéndose eco del pensamiento de Gómez-Moreno (Camps 1935:144), el arte románico se consuma en Castilla de la mano de la reforma litúrgica decretada en 1080 y de la irreversible benedictinización del monacato hispano, impulsadas una y otra por los legados papales (Walker 2015), los obispos reformistas y la implantación de prioratos y abadías cluniacenses o la asunción de la regla de San Benito conforme a la interpretación de Cluny. En consecuencia, era lógico reconocer el papel desempeñado por ese torrente espiritual, reglar e institucional llegado desde Borgoña (Moralejo 1990a; Senra 1992b; Poza 2011) hasta diferentes regiones del reino de Alfonso VI, y precisar en qué términos arquitectónicos y plásticos se tradujo ese protagonismo cluniacense, que logró tempranas y cumplidas expresiones monumentales como Arlanza, mejor comprendido ahora tras un análisis conjunto de las fuentes y las fábricas (Vallejo y Teijeira 1995; Herráez y Teijeira 2003). Esa tarea ha sido efectuada a lo largo de sucesivos estudios por Senra, que ha enmendado aquella postura reticente mantenida por Camps en 1935. Senra demuestra que los soberanos de León y Castilla sí propiciaron la penetración cultural, eclesiástica, ritual y artística de los cluniacenses y del románico de cuño borgoñón en Carrión –con sus estimables y sucesivos descubrimientos (Senra 1994, 2001)–, Oña, Cardena y Nájera (Senra 1992a, 1995, 1996, 2003). La investigación en torno a las estructuras occidentales con función de ingreso, celebraciones litúrgicas y enterramientos preliminares ha permitido entender de modo convincente la traslación y adaptación en Castilla de una fórmula cluniacense (Senra 1997, 2002, 2008a, 2008b), salvo en Sahagún, donde la explicación no es concluyente. Al margen de esa renovación paisajística de la mano de los monjes benedictinos, en la meseta castellana se edificaron contadas pero significativas iglesias de sistema constructivo lombardo, lo que ha sido reconocido como un exotismo importado (Huerta 2010).

El románico segoviano centró toda la trayectoria de Ruiz Montejo, que examinó el fenómeno primando el contexto histórico, y la contraposición social e institucional (Ruiz Montejo 1978, 1980, 1984, 1987, 1988), asuntos que también habían cultivado otros autores (Santamaría 1971; Sainz Saiz 1991). Pero el argumento de las galerías parroquiales, examinado desde los años sesenta (Villalobos 1968-1969), tan idiosincrático de las comunidades de Villa y Tierra segovianas y de la Extremadura soriana ha sido considerado por diferentes autores (Quiñones 1984) y de modo más idóneo recientemente por Salgado (*1986) (Salgado 2010, 2011, 2012-2013, 2012, 2013, 2014, 2015a, 2015b). A pesar de las evidentes modificaciones estructurales que han experimentado las iglesias con galerías o sin ellas, solo en contadas ocasiones se han llevado a cabo excavaciones arqueológicas en su seno (Peñil y Ruiz 1991). El foco principal ha sido proyectado sobre la ornamentación escultórica de las fábricas. El primer románico abulense centró la tesis doctoral de Vila da Vila –tras sus primeras investigaciones sobre Cambre

(Vila da Vila 1984-1985, 1986b)–, lo que permitió especificar sus relaciones con la producción hispano-languedociana, conforme a la metodología formalista y de organización escolar observada por la autora (Vila da Vila 1986a, 1989, 1999; Rico 2007). Por su parte Poza (*1970) analizó las portadas desarbolando las redundancias historiográficas y procurando fijar el contexto histórico cabal de cada discurso (Poza 1999, 2003, 2010, 2011, 2016). De todas ellas, la de Santo Domingo de Soria ha sido objeto de una penetrante investigación de Lozano, conforme a un impoluto análisis iconográfico (Lozano 2006, 2008, 2009, 2017). No obstante, si bien se ha ahondado de modo más meticuloso en antiguas líneas de investigación como las pilas bautismales (Osaba 1968; Bilbao 1996), el argumento más concurrido por la bibliografía ha sido la escultura tardorrománica: partiendo de los presupuestos formulados por Pita Andrade, Gómez-Moreno, García Guinea o Lacoste, fue explorada por autores más jóvenes (Bartal 1986; Abad 1991; D'Emilio 1991; Valdez 1990, 1991, 1992; Lozano 2006, 2010c; Poza 2020a, 2002b). D'Emilio se concernió por la corriente borgoñona (Stratford 1991), que ya había sido advertida en Ávila (Lambert 1924), Carrión o Lugo; Valdez se fijaba en el Segundo Taller del claustro silense, donde se han inflacionado los contactos con las corrientes sículo-normandas y, por extensión, bizantinizantes a decir de Dulce Ocón (*1950) (Ocón 1989, 1990, 1992a, 1992b, 2005). En todo caso, además de atractivos y reveladores descubrimientos como el de Santiago de Turégano (Castiñeiras 2012c), las novedades en el dominio artístico de la plástica tardorrománica vinieron de la mano de la tenaz investigación de José Luis Hernando (*1963), que desbrozó la genealogía de la escultura monumental del monasterio premostratense de Aguilar de Campoo (Hernando 1990, 1992a, 1994, 1995) y razonó la justificación ceremonial y performativa de algunas de aquellas imágenes. Además, Hernando explicó cómo se consumó el fenómeno de la inercia artística en el área palentina (Hernando 1991; Hernando y Nuño 1990) y estableció una singular vinculación escultórica entre Las Huelgas, Arroyo y el foco aquilareño (Hernando 1992b). Este autor ha aportado una disección plástica del cenotafio de San Vicente de Ávila. En ese destino converge con la producción bibliográfica de Daniel Rico (*1969) (Rico 2022b). La monografía que dedicó a la fábrica (Rico 2002a), explora sus atribuciones culturales, la vanguardista escultura que reinterpretó soluciones de Avallon, el uso memorial y litúrgico y las responsabilidades poliorcéticas de San Vicente de Ávila, cada componente a la luz de los otros, superando aproximaciones previas (Vallery-Radot 1962). El mismo autor indagará, en una monografía dedicada a la canónica de San Quirce de los Ausines, de qué modo se producen resonancias, reverberaciones y antítesis en la comunicación visual de una fachada, en la que letra y figura son imágenes, verbos casi audibles, tan procaces unos como piadosos otros (Rico 2008). Pero una de las lonjas más ambiciosas en planteamiento edilicio y complejidad en la distribución de los elementos estructurales y decorativos fue la cabecera con girola de Santo Domingo de la Calzada (Boto 2000b; Lozano

2010c) con sus fuentes de inspiración en Silos y en La Oliva y sus consecuentes en la datada iglesia de Soto de Bureba. La fábrica calceatense constituyó el mayor empeño arquitectónico del tercer cuarto del siglo XII en Castilla, coetáneo a la aparición de las primeras fábricas cistercienses. Uno y otro argumento fueron estudiados por Bango, quien respaldó un estudio revelador de la arquitectura de los canónigos premonstratenses a cargo de María Teresa López de Guereño (*1967) (López de Guereño 1998), examinada también en Aguilar de Campoo por Hernando (1995). La arquitectura cisterciense, en el límite de las expresiones románicas, ha sido reconsiderada bibliográficamente (Valle 1991) y ha estimulado la elaboración de concienzudos estudios doctorales (García Flores 2002; Casas 2004; Abella 2016).

La exploración de la iconografía sepulcral románica fue abordada por Margarita Ruiz Maldonado, profesora de la universidad salmantina, quien extendió sus exploraciones a los argumentos seculares como el caballero victorioso (Ruiz Maldonado 1976a, 1976b, 1979, 1983, 1984, 1986, 1987) –asunto sobre el que ha vuelto Monteiro (2012)– o a monumentos de particular relevancia como Armentia (Ruiz Maldonado 1985, 1988, 1991), que también ha sido examinado por Ocón o López de Ocariz (1990). La otra iglesia de referencia de Álava desde los tiempos de Amador de los Ríos y Apraiz, Nuestra Señora de Estíbaliz, se explica ahora a la luz de la promoción femenina (Mellén 2018).

El conocimiento sobre la pintura mural románica conservada en iglesias castellanas avanzó en las décadas centrales del siglo XX, como fue el caso de Perazancas, que había sido objeto de restauración y publicación a cargo de los hermanos Gudiol (Gudiol 1958), obra sobre la que ha vuelto Bango (1993). En las últimas tres décadas se han logrado progresos significativos: han sido publicadas visiones panorámicas con ánimo sintético (Grau 1996), se han elaborado tesis doctorales (Ávila 1993), han sido atendidas problemáticas descuidadas anteriormente (Socias 2020), se han llevado a cabo descubrimientos tan espectaculares como los muros de San Miguel de Gormaz (Huerta 2008; Olivares 2008; Ávila 2008, 2012; Bango 2010) –con las consiguientes indagaciones sobre la estructura arquitectónica de la iglesia (Lorenzo y Yusta 2018; Yusta y Lorenzo 2019)– y se han realizado importantes propuestas de restitución sobre el fascinante dispositivo figurativo de la sala del abad de Arlanza (Pagès 2017; Senra 2018), recinto en el que el protagonismo de los elementos marginales y teriomórficos había sido advertido y contextualizado previamente (Cahn 1992; Teijeira 1999). La instalación de las pinturas de Maderuelo en el Museo del Prado ha comportado que ese ciclo no haya salido del foco de atención en ningún momento, de manera que los especialistas han planteado contribuciones iconográficas (Ávila 2017) o de razonamiento funcional y litúrgico (Angheben 2012). Una obra excepcional como el controvertido y divulgado ciclo pictórico de San Baudelio de Berlanga, fue examinada por Milagros Guardia (*1956), que años después dio lugar a una

monografía que alcanza a responder de modo exhaustivo a los interrogantes semánticos y funcionales del conjunto, así como sus relaciones con la pintura mural pirenaica (Guardia 1982, 2003, 2007, 2011), si bien la reconstrucción visual del conjunto la ofrece y justifica Teres (2008), que vuelve a detallar cómo se consumó el aciago episodio del expolio artístico. El discurso doctrinal y hagiográfico de las pinturas murales de la iglesia de San Justo de Segovia también ha sido objeto de análisis por parte de Gloria Fernández Somoza (1999, 2002, 2017).

Reino de Navarra

El arte románico en Navarra, desde su génesis, se manifestó como congénitamente internacional. En un territorio de intersección, con una constante fluencia de comunicaciones y protagonistas, las formas innovadoras inducidas por las aportaciones foráneas llegadas desde Galicia y Languedoc o Aquitania (Martínez de Aguirre 2008; balance crítico en Olañeta 2021b), comenzaron a germinar con Sancho III y sus herederos (Martínez de Aguirre 2005, 2009b). Alcanzaron un culmen estructural en la fábrica de la catedral de Pamplona (Aragonés 1994b), cuyo descubrimiento arqueológico constituye uno de los más extraordinarios hallazgos del arte románico hispano en las últimas décadas (Mezquíriz y Unzu 2021), enorme fábrica concebida bajo la dirección del escurridizo maestro Esteban (Martínez de Aguirre 2015a). La iglesia y su entorno se proveyó de unos capiteles absolutamente excelentes (Melero 1992b; Aragonés 1995; Martínez de Aguirre 2010). El foco artístico de Tudela ha sido puesto en relieve, acotado cronológicamente y vinculado estilísticamente merced a los sucesivos estudios de Melero, desde su tesis doctoral (Melero 1988), tasando el horizonte temporal de la escultura monumental de las diferentes iglesias del entramado cultural tudelano (1984, 1986, 1987a, 1987b, 1992c). Sin embargo, la más atinada valoración del programa iconográfico veterotestamentario del patio tudelano ha llegado de la mano de Lozano (Lozano 2015, 2019). Al margen de los dos centros mayores, y de edificios excepcionales como Torres del Río (Martínez de Aguirre 2001; cf. Ocón 2012), el foco de Estella (Santo Sepulcro: Aragonés 2018b; San Pedro de la Rúa: Aragonés 1996c) y sobre todo la iglesia de San Miguel, es el que ha captado la atención tanto de investigadores nacionales (Martínez de Aguirre 1987, 1997; Aragonés 1994c), como internacionales (Lacoste 1977; Rückert 2004; Kessler 2007). La condición ontológica y teológica de la imagen cristiana, razonada a través de unos versos exhortativos que discurren en la mandorla de la *Maiestas* de San Miguel de Estella (Favreau 1975), atrajo las inquietudes intelectuales de Kessler, indudablemente uno de los historiadores del arte medieval más inspiradores y reputados de las últimas cinco décadas. Añadamos una mención final: la meritoria y necesaria monografía panorámica del arte románico en Navarra. Este sobresaliente esfuerzo intelectual establecía un necesario balance de todos los avances académicos sobre la producción artística del reino pamplonés durante los siglos XI y XII

obtenidos a lo largo de los años de la democracia (Fernández-Ladreda, Martínez de Aguirre y Martínez Álava 2002). A ello se han seguido sumando estudios monográficos (Fernández-Ladreda 2010; Ancho y Fernández-Ladreda 2010) y necesarias reflexiones sobre la transición estilística y estructural, así como la terminología que condiciona su entendimiento (Martínez Álava 2003; Aragonés y Fernández-Ladreda 2012).

Reino de Aragón

En Aragón la irrupción de la primera fase del románico se radicó en el Serrablo (Galtier 2019) y en la Ribagorza (Obarra, Urmella, Roda de Isábena, ...), detenidamente estudiada por Fernando Galtier (*1949), discípulo de Carol Heitz (Galtier 1981, 1993, 1994, 1999, 2014; Esteban et al 1982; Guardia 2009), junto a Roberto Benedicto (*1946) (Galtier y Benedicto 2012; Benedicto y Galtier 2013; Benedicto 2018). No obstante, la cúspide de la investigación se ha centrado en la catedral de Jaca, fijando su atención unos autores en la arquitectura, otros en la disposición del ámbito penitencial del ingreso occidental y algunos más en los extraordinarios, casi sublimes, restos escultóricos del desmembrado claustro catedralicio. Desde el departamento de Salamanca formuló propuestas de interpretación iconográfica el catedrático Jesús Caamaño (*1929) (1978, 1984), con particular atención a la portada occidental de Jaca, avanzando sobre estudios previos (García Romo 1966). La lectura del tímpano jaqués y su marco ocupó de manera casi inmediata a una investigadora estadounidense (Caldwell 1980) y a una española (Ocón 1983, 1986), pero las claves interpretativas sobre este gran relieve como proclamación simultánea de la Trinidad y de PAX se debe a la conjugación de estudios desarrollados a lo largo de los años noventa por Juan Francisco Esteban Lorente (*1947) (Esteban 1993, 1999a, 1999b, 2000), Robert Favreau (*1931) (1996, 2004) y Calvin B. Kendall (1998: 122-138). Además, un avance realmente revelador sobre el lenguaje escultórico de aquella catedral y su entorno vino de la mano de David Simon (*1946), norteamericano radicado en Jaca en cuerpo y alma (Simon 1975, 1979, 1994, 1997, 2001, 2011; Simon y Buesa 1995). Este autor precisó el discurso funerario y memorial de la infanta Sancha, así como las implicaciones veterotestamentarias en la invocación trinitaria del tímpano. Simon estudió otros edificios aragoneses (Simon 1987, 2007) y desbrozó la procedencia y cronología de escultura románica hispana conservada en museos americanos (Simon 1984, 1986, 1987; Simon, Little, Bussis 1987). Su esposa Sonia Simon (1926-2022) exploró también el sentido de capiteles dislocados del claustro jaqués (S. Simon 1979, 1981). Traer a colación los discursos visuales y la sintaxis ornamental de la catedral jaquesa hace obligatorio mencionar los recientes estudios de José Alberto Morais (*1981) (Morais 2013), Francisco A. García García (2013, 2016a, 2018a) y Juan Antonio Olañeta sobre el crismón trinitario y sus ecos pirenaicos (Olañeta 2018b). Unos de los progresos más sustantivos en torno a la plástica escultórica jaquesa han

venido de la mano de Prado-Vilar. Sus investigaciones sobre la poética discursiva y la interpretación escatológica condensada en capiteles de calidad extraordinaria ponen de manifiesto la fuerza creativa y la clarividencia doctrinal de los escultores (Prado-Vilar 2010, 2015). El edificio eclesial de Jaca, que tanta beligerancia intelectual suscita desde los tiempos de Gómez-Moreno, ha sido objeto de nuevas disecciones, atendiendo a las evidencias reconocibles en la materialidad. Hasta la fecha, el análisis más crítico, desprejuiciado y convincente de la arquitectura catedralicia ha sido efectuado por Javier Martínez de Aguirre (*1959) (Martínez de Aguirre 2011b, 2016a), aunque han seguido apareciendo monografías (Bango 2020), que intentan desempolvar pretéritas polémicas cronológicas. Significativos adelantos se han logrado en la restitución física, funcional y narrativa de piezas hoy deslavazadas de la catedral, de la mano y el macroobjetivo de Antonio García Omedes (*1951)²⁷ (2010, 2013) y de la aplicación de tecnología nuclear aportada por Juan Antonio Olañeta (*1965), como complemento al enfoque iconográfico y formal (Olañeta 2020a, 2021a). Paralelamente, el conocimiento de la canónica de Loarre ha mejorado de manera significativa, tanto en la restitución programática de su fachada (Español 2005-2006), como en el proceso constructivo de la iglesia (Poza 2009). Es hartó sabido que la investigación en torno al románico aragonés es capitalizada por el hito ineludible del monasterio de San Juan de la Peña, tanto a propósito de su escultura claustral (Lacoste 1979; Melero 1995, 2000; García Lloret 2005) y de la pintura mural de la iglesia baja (Fernández Somoza 2002, 2004b) como de los miembros más diligentes en la promoción artística, a la sazón la reina Felicia (Abenza 2014, 2015, 2018a). Las pesquisas también se han dirigido al conspicuo ciclo pictórico de Bagüés (Fernández Somoza 2005, 2014), a la catedral de Roda de Isábena (Español 1998a; Swanson 2020) o a la posición del claustro de San Pedro el Viejo en la historia de la escultura (Ocón 1985) y, con otros mimbres, en la Historia de la Salvación (Rico 2004). Además de la atención prestada a ciclos pictóricos como el de Roda de Isábena (Guardia 2014) o a edificios particulares como Alquézar (Lacoste 1976) o Anzano (Melero 1989), se han editado también estudios monográficos que consideran las representaciones de algunos de los protagonistas humanos a lo ancho del territorio (García Lloret y García Omedes 2008). Con todo, solo recientemente han visto la luz perspectivas más amplias en torno a las mudanzas del arte románico en Zaragoza (Martínez de Aguirre 2011c), al desarrollo escultórico en los talleres de Cinco Villas, particularmente Santa María de Uncastillo (Perratore 2016, 2017) y a las formulaciones de las imágenes en la configuración de la espacialidad cultural de las catedrales del Ebro (Lozano y Serrano 2017; Lozano 2020). Y en las fronteras formales y narrativas de lo que convencionalmente tildamos de románico, las tierras aragonesas asistieron

27 Por ambición y sistematicidad, entre las diferentes webs dedicadas al arte románico descuella sin la menor duda la de García Omedes, Románico Aragonés, creada en 2002: <http://www.romanicoaragones.com>.

a la generación de la excepcional sala capitular del monasterio femenino de Sigüenza, de tan aciaga histórica en el siglo XX y XXI, cuya relación con el foco de Winchester y sus inspiraciones mediterráneas ha sido subrayada adecuadamente (Oakeshott 1972; Ocón 2007). En el dominio de la Corona de Aragón la arquitectura cisterciense ha sido abordada recientemente con voluntad de alcanzar toda la extensión territorial (Carrero 2019, 2020).

Cataluña

En el patrimonio geográfico de los condes catalanes, después de la ordenación taxonómica que se inició a principios del siglo XX y culminó en la enciclopedia *Catalunya Romànica*, que ha permitido confirmar la redundancia en alguna tipología planimétrica (Freixas y Sureda 2009), se ha llevado a cabo una justificación temporal (Bango 1988, 1994a), funcional, celebrativa e icónica de la arquitectura (Español 1991, 1996, 1997, 2005, 2008; Lorés 2001, 2002a) y por fin clarificadora-mente litúrgica (Sureda 2004a, 2005, 2006, 2008, 2009, 2014b, 2014c, 2016, 2018b, 2021b; Sureda y Boto 2021). Además, se ha reflexionado críticamente sobre la nomenclatura gremial de los constructores románicos y la justificada adscripción de los conspicuos edificios del siglo XI a la corriente internacional de esa revolución edilicia que denominamos primer arte románico (Bango 1996a; Fité 1999a; Duran 2005-2006, 2008, 2009a, 2009b, 2019), con monasterios y de canónicas (Boto y Gallego 2010) convertidos en laboratorios arquitectónicos, en ocasiones de la mano de personajes tan diligentes como Arnau Mir de Tost –piadoso peregrino compostelano, junto con su esposa (Abenza 2018b)– y su canónica-castillo de Ager, argumento prominente estudiado pormenorizadamente por Francesc Fité (*1948) (Fité 1987a, 1990, 1996, 2006-2007b, 2009-2010; Fité y González 2010). El mismo autor ha contextualizado el baluarte de Ager en el desarrollo de la arquitectura del primer románico como elemento de consolidación de la frontera (Fité 2006-2007) y su correspondencia en el condado urgelense (Fité 1995). Por otro lado, en las últimas décadas se ha procedido a diseccionar los procesos de materialización de los edificios, v. gr. torres de vigía (Fité 1987b), Sant Llorenç prop Bagà (López Mullor i Caixal 2001-2002; López, Caixal y Vila 2003), Saint-Michel-de-Cuxa, (Boto 2007), catedral de La Seu d’Urgell (Boto 2017) o la catedral de Tarragona (Boto 2016, 2022). Este conocimiento se antoja imprescindible para robustecer la comprensión celebrativa, circulatoria y representativa de los edificios religiosos. Bango, conforme a una aproximación que ha propugnado en sucesivas oportunidades, sostiene que solo reconociendo lo que de tradicional y continuista posee cualquier edificio –que se reviste de actualidad– se puede llegar a situarlo en su cabal trayectoria y coordenadas (Bango 1991a). Por otra parte, en el examen de la escultura monumental se priorizó la acotación de las vinculaciones formales y familiares de los talleres (Lacoste 1974), con particular énfasis en la inspiración ejercida por los talleres roselloneses y occitanos del siglo XII. Estos han sido explorados por

Camps (Camps 1988) e Immaculada Lorés (*1961) (Camps y Lorés 1991-1993, 2005; Gil y Lorés 2001; Lorés 1981-1983, 1992, 1994, 1995, 1996-1997, 2006), con avances significativos en el monasterio de Rodes (Lorés 2001, 2002a) y en la justificación funcional de las imágenes claustrales del patio de Sant Cugat del Vallès (Lorés 2002b). De manera más específica, estudiaron la escultura monumental de los condados catalanes Francesca Español dedicada a la elucidación de argumentos soteriológicos y hagiográficos (Español 1980, 1988), Marisa Melero examinando Sant Pol de Sant Joan de les Abadesses, Pere Besarán (*1961) sobre La Seu d'Urgell, y Manuel Castiñeiras sobre Ripoll (Castiñeiras 2006). Dejando de lado la portentosa biblioteca monástica y su pulsión cultural clasicista (Castiñeiras 1996, 2008), la portada rivipullense, que había sido estudiada por Barral o Yarza, entre otros (Barral 1973a, 1973b; Rico 1976; Yarza 1987b; Melero 2003), ha sido escenario de intensas controversias, tanto por su conservación (Vendrell y Giráldez 2018) como por su interpretación (Barral 2018a). En un reciente volumen colectivo, coordinado por Marc Sureda, se han puesto de manifiesto las vías y las hipótesis que discurren los investigadores a partir de fuentes, evidencias y pruebas de contraste. De ese modo, se ha revelado desde la comprensión litúrgica de la portada por parte de la propia comunidad (Sureda 2018; Westerby 2018) al empleo monumental –en el sentido edilicio y memorial– a favor de la dinastía condal gobernante (Español 2018). Por otro lado, el excepcional claustro de la catedral de Tarragona, que lo es por dimensiones, materia y discurso (Lozano 2010b; Serrano Coll 2010, 2014), ha sido comprendido por Esther Lozano (*1974) y Marta Serrano (*1972) (Lozano y Serrano 2010). En ese patio se llegaron a disponer imágenes conforme a figuras retóricas textuales trasladadas al plano de la visualidad, con tal efectividad comunicativa que han permitido intuir la ubicación del baptisterio coetáneo (Boto y Lozano 2013). La escultura pétreo de tradición románica conoció una renovada formulación plástica a inicios del siglo XIII en algunos laboratorios artísticos, como fue el caso de la ciudad de Gerona. Allí se empleó para embellecer monasterios, palacios y baños públicos, que han sido analizados contextualmente por Barral (Barral 2018c). Claro está que, al margen de la piedra, la importancia de la escultura leñosa en Cataluña ha seguido propiciando recientes descubrimientos (Camps y Miguélez 2015).

Con ser relevantes los avances en el conocimiento de la escultura monumental desarrollada en los condados catalanes, el esfuerzo más significativo se ha invertido en las últimas décadas (Pagès 2013b; Guardia 2019) en el análisis material, técnico, formal, iconográfico, sintáctico y litúrgico de las pinturas de las iglesias románicas (Fernández Somoza 2007). En ese campo, por abundancia y profundidad destaca la labor desempeñada por Guardia catedrática de la Universidad de Barcelona (Guardia 2016, 2017; Guardia y Lorés 2011, 2013, 2020) y por su equipo (Swanson 2013), Montserrat Pagès (*1951) conservadora científica del MNAC (Pagès 1994a, 1994b, 2005a, 2005b, 2006-2007a, 2006-2007b, 2007, 2008, 2009a, 2009b), Lily

Arad (*1947), docente de la HUJI con novedosos estudios iconográficos en torno a las pinturas de Barberà del Vallès (Arad 2001a, 2001b, 2003a, 2011b), el tapiz de la Creación (Arad 2004) y otros argumentos litúrgicos (Arad 2003b, 2011a; Arad y Pagès 2006), así como Marcello Angheben (*1964), profesor de la Universidad de Poitiers, cuyo análisis ha ahondado en la justificación litúrgica de estos complejos discursos visuales (Angheben 2006, 2008, 2012, 2016, 2020, 2021). Dentro de las artes plásticas, una obra tan excepcional como el bordado –popularmente, tapiz– de la Creación de la catedral de Gerona no ha dejado de suscitar exploraciones e hipótesis, con conclusiones rígidamente contrapuestas, puesto que se ha querido interpretar como alfombra ritual (Castiñeiras, 2011a) o como velo de cuaresma y pascual (Mancho 2018; Barral 2018b), lo que parece más plausible, en el contexto espacial y ritual del presbiterio catedralicio (Swanson 2012, 2016, 2018). Añádase avances muy significativos en el conocimiento de los manuscritos iluminados, comenzando por las Biblias de Ripoll y Rodes, monumentos esenciales, comprendidos en su orden y concierto merced a los estudios paleográficos de Anscari Mundó (*1923) (Mundó 2002) e iconográficos (Castiñeiras y Lorés 2008). La comprensión de las obras efectuadas en los *scriptoria* de Tortosa, Vic o Ripoll vino de la mano de M. Eugenia Ibarburu (*1950) (Ibarburu 1984, 1985, 1988, 1993-1994, 1999). Paralelamente, la valoración de las capacidades artísticas de los copistas del *scriptorium* catedralicio de Gerona y de Sant Feliu han ocupado sucesivos trabajos de Anna Orriols (*1962) (Orriols 1994, 1996, 1998, 1999, 2000-2001, 2001, 2007c, 2009). Esta autora ha proporcionado explícitos progresos en el entendimiento de la producción pictórica sobre manuscritos en los condados catalanes (2003, 2004, 2007a, 2008a, 2008b, 2018) y la relación simbiótica de iluminadores y pintores murales (2007b), problema que también ha interesado a Guardia (Guardia 2006). Al tiempo, se ha progresado en la comprensión semántica y escenográfica del mobiliario litúrgico provisto de figuración religiosa y teológica, sean vigas (Carrero 2007), frontales de altar en madera pintada (Orriols 2014b; Castiñeiras 2014) o paños litúrgicos para ajuares episcopales o frontales de altar (Monge 2015, 2016; diverge Abenza 2021). A ello se añade el estudio sobre la pintura del siglo XIII con resabios románicos (Castiñeiras dir. 2010b) y la apertura de prometedoras vías de investigación a propósito de la circulación a lo largo del Mediterráneo y desembocando en Cataluña de objetos, modelos, técnicas y artífices, esto es, la recepción y asimilación de soluciones técnicas y propuestas discursivas de origen bizantino en última instancia (Castiñeiras 2007, 2016).

Más allá de las circunscripciones

Por encima de circunscripciones territoriales, condales, municipales o autonómicas, son numerosos los argumentos tectónicos, iconográficos, semánticos, funcionales celebrativos o conmemorativos que han preocupado a los investigadores durante los últimos cuarenta años, con el susodicho encumbramiento del fenómeno de

las peregrinaciones jacobeanas (Castiñeiras 2012a, 2015; Cazes 2015; Martínez de Aguirre 2016b; Guardia 2018). Es el caso de la promoción artística, a menudo femenina (Ocón 1997; Walker 2005; Martín 2006, 2008a, 2011a; Abella 2017; Abenza 2018a, 2020a, 2020b, 2020c), o el de los sepulcros de santos y santas (Español 1998c; Sánchez Ameijeiras 2002; Rico 2002b), objeto de veneración y monumentalización, comprendidos idóneamente a la luz del uso ritual de los mismos y de su contextualización topográfica (Bango 1992a; Español 1998a, 1998b, 2000, 2002), pero también de los laicos albergados en recintos funerarios con extraordinarios dispositivos funerarios (Valdez 2000; Walker 2001; Boto 2012a, 2012b; Martínez de Aguirre 2003, 2017). Yarza exploró la conjugación de las competencias visuales y discursivas de la escultura monumental (Yarza 1980b, 1982, 1991) y de las imágenes iluminadas (Yarza 2006). Se ha avanzado también en el estudio de la intencionalidad de los ciclos narrativos (Fernández Somoza 2004a), de argumentos iconográficos específicamente hispanos como el diablo en la Matanza de los Inocentes (Melero 1992a; Lozano 2010a) o la Trinidad-Paternitas (Lozano 2010c), de episodios bíblicos semánticamente dúctiles y adaptables a contextos dispares (Cayuela 2013) que favorecen lecturas tipológicas y analógicas (Olañeta 2011c, 2014, 2017, 2018a), y en el discernimiento de ciclos hagiográficos que respondían a la actualidad histórica tanto como a la identidad eclesiástica de los promotores (Guardia 1998; Lozano 2012). La tasación del receptor como compositor visual (Martín 2005a), en última instancia, propicia advertir la integración de imágenes de diferentes *media* artísticos en un único recinto ceremonial y su comprensión y funcionamiento imbricado (Boto 2006). Marcas de cantero (Alexander y Martín 2014) y escritura epigráfica (Carrero y Fernández 2005; D'Emilio 2007; Alturo y Rico 2015) constituyen otras dos fructíferas vías de comprensión de los edificios, los monumentos funerarios y el mobiliario litúrgico (Rico 1994, 2001).

Disquisiciones iconográficas y arquitectónicas, con la portada historiadada en el teleobjetivo

El arte románico, ya lo sintetizó Moralejo, cambió el diseño del arte altomedieval por la extroversión de las imágenes y las narraciones. En consecuencia, las portadas historiadas, estandartes icónicos por antonomasia, han sido uno de los argumentos que con toda lógica ha captado la atención de manera ininterrumpida, habida cuenta de variedad y especificidad iconográfica de las portadas ibéricas (Ocón 1982, 1983, 1986, 1989, 1992-1993, 2003, 2017; Fité 1984, 1999b; Ocón y Rodríguez 1987, 2007; Ruiz Ezquerro 1985, 1987; Mariño 1986a, 1986b, 1989a, 1989b; Martínez de Aguirre 1987, 2015b; Cuadrado Lorenzo 1987; Quintana 1988; Bartal 1992, 1993; Gómez 1988, 1992-1993, 1996, 1999b, 2005; Castiñeiras 1995, 1998, 2011, 2012a, 2012b, 2018, 2019, Castiñeiras y Nodar 2010; Poza 1999, 2011, 2016; Boto 2001; Martín 2003; Sánchez Ameijeiras y Senra 2003; Español 2005-2006; Lozano 2006, 2007, 2008, 2017; Prado 2009, 2010b, Prado y Chao 2012;

Ancho y Fernández-Ladreda 2010; Rico 2010; Perratore 2013, 2017; Morais 2006, 2017; García García 2018a). Paralelamente, se han llevado a cabo indagaciones centradas en las aptitudes creativas de los promotores (Olañeta 2012b, 2020b; Abenza 2021), en tanto que autores intelectuales del diseño de las obras y de la movilidad de los artífices y de las ideas. Esta aproximación, huelga decirlo, pudo desarrollarse con menor desenvoltura en los análisis centrados en arte románico, habida cuenta del conocimiento limitado de las biografías de los comitentes, con la salvedad de algunos miembros de las familias regias o aristocráticas y contados obispos (Moralejo 1987c; Castiñeiras 2010a; Alonso 2010, 2015; Lozano 2012; Sureda 2018d). El interés por advertir las preocupaciones y experiencias vitales de los seres humanos, –al margen de la prescrita observancia de los principios doctrinales (Manso y Sánchez 1989; Cuadrado Lorenzo 1993; Miguélez 2006), la expectativa paradisiaca (Aragonés 2018a) y el pavor al maligno (Melero 1992a; Gómez y Asiáin 1995; Olañeta 2014; Gómez 2019), tema del que se ha ocupado Esperanza Aragonés (*1965) (Aragonés 1994a, 1996a, 1996b, 2006)–, estimuló el desarrollo de investigaciones en torno a los argumentos seculares expuestos en los espacios liminares de los recintos culturales (Cuadrado 1985, 1987; Besson 1987; Mariño 1986a, 1986b; Bortal, 1992, 1993; Pérez Carrasco 1992a, 1992b, 1994; Guardia 2000, 2017; Rico 2008; Martín 2015), incluyendo entre ellos los actos festivos, sean juglares o el carnaval (Fernández González 1977; Pérez Carrasco y Frontón 1990, 1991; Boto 1995c; Gómez 1991, 1999a; Guardia 2000). Además, la disruptiva investigación sobre el otro y la alteridad, que habían desarrollado Jacques Le Goff y la EHESS desde los años cincuenta, propició los estudios iconográficos de Agustín Gómez (*1962) sobre los marginados, pobres, pecadores inválidos (Gómez 1989, 1993, 1997a, 2012, 2019) y parturientas en las artes románicas hispanas (Gómez 1998b, 2018), pero también de la vida cotidiana y expectativa escatológica de los protagonistas anónimos (Gómez 1998a, 2008), así como la imagen codificada de los antagonistas militares y religiosos (Monteira 2009, 2012a, 2012b, 2013, 2021). Laicos, clero y aristócratas fueron representados en acciones y contextos sociales adoptando gestos elocuentes y caracterizadores. El estudio de estas expresiones codificadas, iniciado y desarrollado por Jean-Claude Schmidt, también ha sido objeto de atención en nuestra academia, de la mano de Alicia Miguélez (*1981) (Miguélez 2007, 2009a, 2009b, 2010a, 2010b, 2010d, 2011b, 2018), con una particular atención a la autoridad regia expresada con manos y dedos (Miguélez 2010c, 2011a; Cerda y Boto 2021). Paralelamente, se han llevado a cabo prolijos análisis en torno a los derroteros figurativos adoptados por el imaginario colectivo, que en buena medida se canalizó a través de seres fabulosos más o menos codificados y convencionales (Mateo y Quiñones 1987; López de Ocáriz 1987, 1990; Boto 2000b, 2007). Sin embargo, la consideración de la maleabilidad semántica de las imágenes en función de su contexto físico y funcional (Boto 2000a) se enmarca en el giro espacial que se ha consumado en la historiografía internacional desde

finales del siglo XX, que Klein ha precisado adecuadamente en su análisis de la ordenación topográfica y visual de los argumentos historiados en las galerías claustrales (Klein 2004; Hansen y Klein 2021). Y, a pesar del ingente trabajo previo, se ha proseguido la investigación en torno a manuscritos miniados (Miguélez 2010; Hernández 2017). Tras décadas de estudio, llegó un momento en que nos olvidamos, o la disciplina se despreocupó, de la conmoción estética y espiritual que provoca la belleza. Este argumento de estudio, sumido en un imperdonable descuido, está siendo rehabilitado en páginas inspiradas de Prado-Vilar (2010, 2012, 2013).

Como no podía ser de otro modo, la arquitectura ha sido objeto de controversias interpretativas, al menos tantas como las proyectadas a las imágenes. En una advertencia enfática, Bango ha llamado la atención de la comunidad académica sobre la necesidad de vislumbrar el sustrato funcional que organiza espacialmente las fábricas, al margen del léxico coyunturalmente empleado. Y en esa aproximación ha dado claves para comprender el alcance efectivo de los mecanismos y recursos poliorcéticos aplicados a edificios culturales con ánimo simbólico (Bango 1997-1998), la articulación monumental de un edificio que debía brindar un uso idóneo a los devotos, tanto estáticos como en circulación (Bango 2000c), o para descreer de formulaciones historiográficas como la enunciada en su día por Conant (Bango 1994b). Sus provocativas tesis no han dejado de suscitar polémicas y réplicas. Así, otros investigadores persisten en la tesis de la arquitectura de peregrinación (Nicolai y Rheidt 2015). Por otros cauces, se han desarrollado análisis funcionales de canónicas no catedralicias (Martínez de Aguirre 2009a) o se han calibrado las connotaciones semánticas de elementos tectónicos como los cimborrios (Dubourg-Noves 1980; Carrero 2015; Ledesma 2019b), que habían intrigado a relevantes historiadores ya antes y después de la Guerra Civil (Hersey 1937; González 1943). Además, en el centenario de la publicación de los estudios de Puig i Cadafalch se ha vuelto a reflexionar sobre el sintagma nominal y temporal del 'primer arte románico' (Vergnolle y Bully 2012). Con todo, la exploración de las manifestaciones inmateriales que caracterizan la carcasa material de los edificios constituye una de las vías que ha comenzado a ser transitada por la historiografía reciente (Boto 2012c; Puente 2021), así como la consideración de los umbrales de la visibilidad en escenarios claustrales (Boto 2015, 2019).

A la luz de este mosaico bibliográfico inevitablemente incompleto –y no faltará quien se sienta agraviado por las limitaciones de quien escribe– convendrá advertir que no se han prodigado volúmenes que hayan procurado ofrecer una visión panorámica sobre el paisaje artístico románico, excepción hecha del ciclópeo proyecto comentado en las siguientes páginas. Después de que Pere de Palol publicara en inglés, y nada menos que en Thames and Hudson, su monografía en la que estableció un balance de la Alta Edad Media hispana y su continuidad

en el arte románico (Palol 1967), Walker ha propuesto comprender el arte ibérico altomedieval y románico de acuerdo con los trazados de las vías de comunicación y los centros artísticos conectados por ellas (Walker 2016). Además, entre los trabajos publicados en el siglo XXI, se sitúan el volumen colectivo focalizado en los claustros románicos hispanos (Yarza y Boto 2003), labor editorial que arrojó el sello leonés Edilesa, y la monografía sobre el románico catalán, tan cuajada de deliberaciones historiográficas como de propuestas interpretativas (Español y Yarza 2007). Han escaseado reflexiones críticas sobre la idoneidad nominal y casi ontológica del arte románico y los términos y condiciones en que ha sido adscrito a un territorio. Por lo mismo, son de particular relevancia y provecho aldabonazos como el proporcionado por Xavier Barral i Altet (*1947) (Barral 1994a, 2009). Ciertamente es que el encumbramiento sociocultural del arte románico informa más de la sociedad contemporánea que de las pretéritas, puesto que los contenedores arquitectónicos que han llegado hasta hoy presentan un aspecto irreconocible para cualquier persona del siglo XII. El románico que se presenta ante nuestros ojos, reconozcámoslo, ha devenido en un imaginario colectivo y no pocas veces en un albergue identitario (Mann 2009).

Investigaciones doctorales

Al final de este balance sintético es justo entresacar, entre la pléyade de investigadores mencionados y sus líneas de estudio y divulgación, la huella de algunos maestros y la genealogía del conocimiento, refiriéndome exclusivamente a los trabajos doctorales que se centraron en el periodo románico en las últimas cuatro décadas. Azcárate Ristori, tutor de Caamaño, Yarza, Olaguer-Feliu, Fernández González, Valdés Fernández, Franco Mata, Martín Ansón, ... en los años ochenta, siguió dirigiendo las tesis de Sainz Magaña (Soria), Palomero Aragón (sur de Burgos), Ocón Alonso (tímpanos en Navarra y Aragón), Muñoz Párraga (Catedral de Sigüenza), Sepúlveda González (Beato de Fernando I) y Momplet Míguez (tipología de iglesias en Castilla). El magisterio de Yarza acompañó la tesina de Guardia Pons (San Baudelio de Berlanga) y las tesis de Ibarburu (*scriptoria* de Ripoll y Vic), Melero Moneo (escultura de Tudela), Hernando Garrido (Aguilar de Campoo), Boto Varela (claustro de Silos), Rico Camps (San Vicente de Ávila), Orriols Alsina (*scriptorium* de Gerona) y Fernández Somoza (pintura de Aragón). Bango dirigió las tesis de Cuadrado Lorenzo (fachada de Leire), Senra Gabriel y Galán (abadías benedictinas castellanas), Carrero Santamaría (arquitectura de cabildos catedralicios en León y Galicia), Casas Castells (monasterios de Císter en Castilla y León), García Flores (Císter en Valladolid) y Poza Yagüe (portadas historiadas de Castilla y León); y en el mismo departamento Muñoz Párraga tuteló la tesis de López de Guereño (monasterios premonstratenses). Moralejo, discípulo de Otero Túniz y condiscípulo de Núñez, Yzquierdo o Valle Pérez, dirigió las tesis de Vila da Vila (primera escultura de Ávila), Mariño López (iconografía del

trabajo) y Castiñeiras González (iconografía del mensario), por referir una vez más solo las que atañen al arte de los siglos XI y XII. Valdés Fernández dirigió a Cosmen Alonso (diócesis de Astorga) y Fernández González rigió los estudios doctorales de Galván Freile (manuscritos leoneses tardorrománicos), Ruiz de la Peña (arquitectura del oriente asturiano), Miguélez Cavero (gestualidad en las artes figurativas) y Moráis Morán (el sustrato clásico en la escultura hispana); Herráez dirigió a Álvarez da Silva (eboraria leonesa). Díez Moreno guió las tesis de Ávila Juárez (pintura románica en Castilla y León) y Domínguez Herrero (escultura zamorana). La batuta de Silva y Verástegui está en el doctorado de Bilbao López (pilas bautismales en Palencia y Burgos). Martínez de Aguirre es el mentor de las tesis que exploran obras románicas de Serrano Coll (imagen del rey de Aragón), Lozano López (Santo Domingo de Soria), Monge Zapata (repertorio ornamental del Císter), García García (catedral de Jaca) y Puente Martínez (la iluminación natural en la arquitectura plenomedieval). Tras la tesis de Hernández Ferreirós (Biblias de San Isidoro de León y La Cogolla) está la dirección de Senra. Núñez y Chao han dirigido las tesis doctorales de Conde Cid (catedral de Orense) y de Castiñeiras López (espacios e imágenes en la Galicia de la reforma). Cendón Fernández es la directora de tesis de Vázquez Corbal (diócesis de Tui) y Barral Rivadulla de Padín Buceta (Arciprestazgo de Arousa). Larrañaga Zulueta condujo la tesis de Monteiro Arias (el adversario islámico en la escultura). Galtier ha consumado su magisterio doctoral sobre Siscart Sabaté (Beato del Burgo de Osmá) y González Arracó (arquitectura de las órdenes militares en Aragón). Cortés Arrese dirigió a Salgado Pantoja (pórtico románico en Castilla). Guardia ha sido la directora de Mancho (pintura mural catalana altomedieval), Sgrigna (repertorios decorativos en la escultura), Cayuela (iconografía del sacrificio de Isaac) y Tarradellas (pintura mural de Andorra). Mancho ha dirigido la tesis de Olañeta Molina (polivalencia semántica de Daniel en el foso de los leones). Español Bertran instruyó la tesis de Lorés Otzet. José Pitarch tuteló la tesis de Sanjosé Llongueras (esmaltes de Limoges en Cataluña). Castiñeiras ha conducido las tesis de Vicens Vidal (los 24 ancianos del Apocalipsis), Leturque (pintura en paneles de madera), Sánchez Márquez (el constructor de la catedral), Abenza Soria (promoción regia femenina en Aragón y Navarra) y Nodar (bestiario de la catedral de Compostela). Orriols ha hecho lo propio con la tesis de Duran Porta (orfebrería en Cataluña) y Rico con la de Figueras La Peruta (San Pedro el Viejo de Huesca). La formación doctoral de Esperanza Aragonés (la imagen del mal en el Camino de Santiago) ha seguido las pautas de Fernández-Ladreda. Nolla Brufau fue el mentor de la tesis de Sureda Jubany (catedral románica de Gerona) y Boto ha dirigido la investigación doctoral de Abella Villar (Las Huelgas Reales de Burgos).

Es previsible que varios de los nombres mencionados en el párrafo anterior contribuyan al desarrollo y progreso en el conocimiento de la historia del arte románico español en las próximas tres décadas. Con todo, los avances y

la adopción de perspectivas disruptivas vendrán incentivados también por la elaboración de tesis doctorales tuteladas por directores adscritos a universidades nacionales e internacionales. La conjugación de conocimientos y criterios de distintas tradiciones académicas nutrirán esas futuras investigaciones de maneras no previstas aún.

El progreso en el estudio de cualquier disciplina, huelga decirlo, es consecuencia de una genealogía del conocimiento, con quién se formó cada investigador, cuáles fueron sus contextos sociales y académicos, cuáles han sido sus redes de relaciones científicas, a qué centros acudió, en qué congresos fue admitido para intervenir, en qué editoriales y revistas publicó, por qué motivos pudo o tuvo que optar por esa casa editora y no por otra.

Nuevas revistas: de la academia a la transferencia social

En los años ochenta, con la estabilización de diferentes departamentos universitarios, aparecieron nuevas revistas académicas que acogen estudios de Historia del Arte, en las que los escrutinios sobre arte románico son bienvenidos. *Liño. Revista anual de Historia del Arte* (número 1, 1980) nació para alojar las investigaciones del profesorado del departamento de la Universidad de Oviedo; *Codex Aquilarenis. Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, hoy *Revista de Arte medieval* (número 1, 1987) es el órgano de expresión y de convocatoria del Centro de Estudios del Románico de Aguilar de Campoo, hoy Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, y sigue siendo la única revista publicada en español (como *Lambard* lo es en catalán) dedicada exclusivamente a la Historia del Arte medieval internacional; *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del Arte* (número 1, 1988) fue fundada y fomentada por el departamento de la Universidad Nacional de Educación a Distancia; el departamento de la Universidad Autónoma de Madrid impulsó el *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (número 1, 1989) y simultáneamente hizo lo propio el departamento de la Universidad Complutense con *Anales de Historia del Arte* (número 1, 1989); al poco vio la luz la revista del departamento de la Universidad Autónoma de Barcelona, *Locus Amoenus* (número 1, 1995); ya en el siglo XXI de la mano del departamento de la Universitat de Barcelona comenzó su andadura *Matèria. Revista internacional d'Art* (número 1, 2001), continuadora de *D'Art*; fue el momento inaugural también para *De Arte. Revista de Historia del Arte*, promovida por el departamento de la Universidad de León (número 1, 2002); al mismo tiempo apareció *Quintana. Revista de estudios do Departamento de Historia da Arte* (número 1, 2002) de la Universidad de Santiago de Compostela; poco después, vio la luz la revista multidisciplinar *Territorio, Sociedad y Poder* (número 1, 2006) que también alberga artículos de arte medieval. En otras revistas universitarias asimismo creadas en la década de los años ochenta (*Boletín de Arte*, número 1 1980; *Norba*, número 1 1980; *Artigrama*, número 1 1984; *Imafronte*, número 1, 1985; *Laboratorio de Arte*, número 1, 1988; *Ars*

Longa, número 1, 1990; ...) no suelen aparecer artículos dedicados al estudio del periodo románico. En este punto resulta imprescindible referir y celebrar la valía de la Asociación de Amigos del Románico para, entre otros logros, sacar a la luz y conseguir que perdure la revista *Románico* (número 1, 2005), un producto que inusualmente no nacía en el seno de un departamento universitario, sino del empeño y compromiso de un colectivo perfectamente organizado de adalides del arte de los siglos XI y XII. Merece un particular encomio el memorable número 20 de esta revista, que bajo la dirección de Juan Antonio Olañeta y con el título específico de *Me fecit: Comitentes, artistas y receptores del Románico* supo congregarse de manera inopinada y admirable a investigadores internacionales en las páginas de una revista destinada a un público amplio.

10. El laboratorio del Románico: la Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico de Aguilar de Campoo

Si hay un hecho diferencial en la historia del arte románico en España ese es hoy la existencia de la *Enciclopedia del Románico en la Península Ibérica* (Figura 14), empresa mayúscula sin cotejo en ningún país del mundo, dedicada a un único estilo artístico en la totalidad de un territorio, en nuestro caso desde Sant Pere de Rodes a Tui, de Santillana del Mar a Lisboa y la Alcarria. La obra, cuando esté culminada su publicación en papel presentará sesenta y cinco volúmenes –cincuenta y ocho están ya impresos–, que vendrán a corresponder a unas 40.000 páginas, con un rigor y exhaustividad sin parangón previo, unas cartografías regionales y planimetrías templarias exactas, un escrupuloso acompañamiento fotográfico y gráfico de plantas, secciones y alzados realizados *ex professo* en todos y cada uno de los casos. Este proyecto, tan singular como hercúleo, en el que han intervenido casi tres centenares de redactores y otros tantos arquitectos y fotógrafos, fue concebido por Miguel Ángel García Guinea y José María Pérez González *Peridis*, con el acompañamiento de José Manuel Rodríguez Montañés, Jaime Nuño González, Pedro Luis Huerta Huerta, José Luis Hernando Garrido y Jesús Herranz. Ese equipo, núcleo fundacional del Centro de Estudios del Románico a partir del año 1988, concibió en los años noventa un estudio actualizado del románico en la provincia de Palencia, que había de dar lugar a dos tomos finalmente publicados en 2002. Sin embargo, el espíritu inquieto de *Peridis* –y su irrepetible habilidad para implicar a instituciones financieras y empresas energéticas y de infraestructuras en el respaldo a proyectos culturales– dio lugar a la primera expansión de la obra: pasar de una provincia a la totalidad de las demarcaciones que abarcan hoy la comunidad autónoma de Castilla y León, sin dejar de tener



Figura 14.
Enciclopedia
del Románico
en la Península
Ibérica.

en aquel momento la *Catalunya Romànica* como acicate de publicación superlativa. Tras ese logro, la *Enciclopedia del Románico* comenzó a extenderse a autonomías colindantes y luego a otras. En cada territorio se propuso a una directora o director del proyecto: Soledad Álvarez en Asturias, Javier López de Ocáriz en País Vasco, Miguel Cortés Arrese en Castilla-La Mancha, José Carlos Valle Pérez en Galicia, Miguel Ángel García Guinea en Cantabria, Begoña Arrué y José Gabriel Moya en La Rioja, Jaime Nuño en Madrid, Javier Martínez de Aguirre en Navarra, él mismo en Zaragoza y Domingo Buesa Conde en Huesca, Manuel Castiñeiras y Jordi Camps en Cataluña. El plan, además, está en vías de culminación en Portugal, coordinado por Jaime Nuño.

Esta obra prestigiosa es el buque insignia de la perseverante Fundación Santa María la Real. Todavía no estamos en condiciones de tasar las consecuencias de esta publicación mayúscula, pero no me cabe la menor duda de que ha constituido un hito. Entre otros planos, la *Enciclopedia* pauta un antes y un después en la comprensión extensa y global de un fenómeno artístico, en el que la aportación hispana no solo se puede calibrar cuantitativamente, sino ponderar cualitativamente. En segundo lugar, vierte un beneficio en la profundidad de ese paisaje monumental, resultado de la petrificación de las necesidades religiosas y administrativas de unas sociedades, de modo que no solo observamos los monumentos más reputados bibliográficamente, sino la densidad del entramado artístico en medio del cual afloraron aquellos. Avanzando sobre ingentes esfuerzos previos, como la colección *Zodiaque* o la *Catalunya Romànica*, la *Enciclopedia del Románico* tiene mucho de ensoñación y más aún de aventura intelectual. Admirando la

elaboración incansable de esos tomos, fruto de una acción titánica, se tiene la convicción de que se ha desbordado por todas las costuras el 'esquema de libro' que pensó y anheló Gómez-Moreno.

Pero la *Enciclopedia*, ofrecida en su totalidad a través de la web de *Románico Digital*²⁸, no agota las capacidades fecundas y la versatilidad del centro de estudios de la Fundación Santa María la Real. Este establecimiento se ha erigido en observatorio tanto como en laboratorio del arte románico. Sus convocatorias de talleres, jornadas, seminarios y congresos han logrado divulgar las artes de los siglos XI y XII de un modo que no tiene correspondencia alguna en toda Europa. Ninguna institución, asociación o plataforma soporta la comparación, puesto que ninguna otra es capaz de publicar una media de seis volúmenes al año de arte medieval, preferentemente románico, monografías, volúmenes colectivos y revista, al margen de la *Enciclopedia*. Su talento para ofrecer un producto asequible para un mercado general de interesados, de la mano de su responsable Pedro Luis Huerta Huerta, y a la vez incrementar progresivamente la intensidad y profundidad de los análisis, ha dado lugar a decenas de convocatorias académicas en las que han dictado lecciones la práctica totalidad de investigadores que trabajan sobre el arte románico en las universidades e instituciones culturales de España, pero también un número creciente de especialistas internacionales.

El epígrafe de *Las Claves del Románico* no solo corresponde a una de esas convocatorias aquilarenses anuales. Fue además el título de la serie documental, emitida por TVE en horario de máxima audiencia en fin de semana, presentada y dirigida por Peridis. Esos programas televisivos constituyeron todo un hito en la divulgación cultural del arte de un momento histórico en el que los distintos territorios del país construían sus puertas y sus puentes, sus destinos físicos y sus referentes imaginarios²⁹.

11. Conclusión

Es muchísimo lo que se ha avanzado en el conocimiento y comprensión del arte románico elaborado en los territorios cristianos hispanos. Se ha logrado densificar extraordinariamente el entramado cultural e institucional que alentó aquella producción arquitectónica y plástica, pero también se ha sabido perfilar problemas que, sin embargo, difícilmente se logrará resolver debido a la pérdida de obras y de testimonios documentales que las justificaban. En la tesitura actual la historiografía española ha logrado prosperar en el plano epistemológico y en una diversificada expresión lingüística. Distintos investigadores han advertido

²⁸ <https://www.romanicodigital.com> [consulta: 14/07/2022].

²⁹ <https://www.rtve.es/play/videos/las-claves-del-romanico>.

cuáles son los fundamentos intelectuales de los giros metodológicos y, en consecuencia, propender hacia una homologación con otras tradiciones académicas.

El arte románico, internacional por su génesis y sus expresiones, enraizó en países europeos. Por ello, en puridad, no se debería enunciar un románico de Alemania, de Borgoña o de Salamanca, sino en Cataluña, York o Turingia. Con todo, los perfiles adoptados en un territorio por ese arte transfronterizo despiertan algunos interrogantes e intereses específicos.

La valoración más reciente del románico hispano se formuló en el otoño de 2021 en The Cloisters del Metropolitan Museum de Nueva York. Se celebró entonces una muestra sobre el arte desarrollado en Hispania/Al-Andalus/Sefarad en los siglos XI y XII (*Spain, 1000-1200*), que la comisaria Julia Perratore subtítulo de modo elocuente «el arte en las fronteras de la fe».³⁰ La exposición planteaba que aquella poliédrica producción artística vino propiciada por la coexistencia y eventual complementariedad de numerosas y plurales fuentes de información. Se ha propuesto reconocer las fronteras entre los mundos judío, cristiano y musulmán como permeables, al punto de poder generar una compleja interacción religiosa. Esa tesis abonaba la consideración de toda frontera como oportunidad y no tanto –o no solo– como obstáculo y confín.

Desde este lado del Atlántico no puedo dejar de preguntarme si la sociedad norteamericana actual alberga algún interés por proyectar su mirada hacia la remota Edad Media hispana acaso solo porque esta merece el calificativo de exótica y multicultural, preñada de componentes hebreos, islámicos y cristianos. El arte alumbrado en los reinos y condados hispanos del periodo románico se puede caracterizar, si así se pretende, por la circunstancial correlación de esas expresiones religiosas y culturales porosas, en franco contraste con el arte románico tipificado como canónico por las respectivas historiografías, esto es, el surgido en territorios de lengua franca, occitana, germánica, sajona y normanda. Cierto es que el medievo hispano, y en particular el de los siglos XI y XII, no puede ser reducido a una única fe ni a una cultura europea monolítica pura. Acaso sea el carácter intercultural –entendido como comunicación comprensiva entre distintas culturas que conviven en un mismo espacio o dos culturas de territorios colindantes, pero intercomunicados, sea por la paz o por la guerra–³¹, lo que haga admisible y continúe interesando a la actual sociedad norteamericana, que se

30 Aunque sin catálogo, la tesis de la convocatoria se explicaba en la web correspondiente: “Al explorar cómo los artistas y mecenas de la época recurrieron a muchas fuentes de inspiración, negociando las tradiciones visuales de diferentes religiones, *España, 1000-1200: Arte en las fronteras de la fe* mostrará la riqueza y la complejidad de la interacción interreligiosa. Al hacerlo, la exposición se basa en el concepto de frontera –una frontera que separa y conecta simultáneamente– como metáfora de España como lugar de creación artística.” <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2021/spain-show-cloisters> [consulta: 28/09/2021]

31 Es absurdo considerar que en dominios políticos medievales del solar hispano se llegó a producir alguna vez ‘transculturalidad’, entendida como en un proceso de aproximación y vinculación entre culturas diferentes tendentes hacia el sincretismo. Por supuesto, nadie pretendió integrar una cultura en otra, sino fue en términos de subordinación. A pesar del éxito académico y museográfico, el horizonte de la *Convivencia* en la España medieval se antoja un encomio historiográfico antes que una realidad histórica.

reconoce y milita en la idea de la multiculturalidad³² y, por lo mismo, progresivamente desinteresada en los cánones tradicionales eurocéntricos y con una única religión oficial. La pregunta fundamental que sigue vigente, aunque desde presupuestos tan diferentes a los de décadas pasadas, es qué es románico y qué deja de serlo, desde cuándo y hasta cuándo, cuáles son sus perímetros temporales y también identificativos.

Como en otros tiempos, pretéritos o futuros, cabe plantear un cuestionario relativo a la investigación sobre arte románico que sintonice con las inquietudes vigentes. Algunos de los interrogantes podrían ser los que siguen, sin menoscabo de los que considerase oportuno cualquier otro miembro de la comunidad académica:

1. A tenor de la agenda que prima en las investigaciones actuales en historia del arte, ¿cabe afirmar que hoy el arte románico en España se estudia de modo perspicaz, procurando discernir la genealogía intelectual y no solo formal de las obras, y la justificación funcional y discursiva de las mismas?³³
2. A tenor del paisaje bosquejado en las páginas anteriores, ¿qué temáticas se abordarán con mayor o menor asiduidad?
3. En medio de los inequívocos avances propios, ¿se advierte en nuestra academia un interés por investigar de una manera homologada a las líneas metodológicas más aperturistas y sagaces?; y, cuando tal sucede, ¿es fruto de un deslumbramiento epidérmico o de un proceso gnoseológico bien digerido?; por el contrario, ¿se producen episodios de atrincheramiento epistemológico, efectuando indagaciones solo desde interrogantes y coordenadas confortablemente heredados?
4. De acuerdo con las respuestas que se hayan proporcionado a las cuestiones previas, ¿a qué esferas sociales y académicas y por qué motivos podemos interesar fuera de nuestro circuito nacional o regional?
5. Aunque en los últimos lustros se han publicado estudios sintonizados con el “giro litúrgico”, y no han faltado trabajos que procuran descifrar una poética visual específica del periodo románico o calibrar la intersección gnoseológica de escritura e imagen –siendo la escritura imagen y las imágenes relatos recíprocamente articulados (Debiais 2012, 2015 y 2016)–, ¿verdaderamente la mayoría de investigaciones están interesadas en ejercitar una epistemología interdisciplinar?

32 Es sobradamente conocido el enorme peso de las tesis sobre la *Convivencia* planteadas por Américo Castro (1948, 1954), divulgadas por Dodds (1992, 2008) y criticadas por Ginio (1998), Boum (2012) o Szpiech (2013).

33 Para Moralejo (2004b) solo la integración de las exploraciones formales con las iconográficas proporcionaban resultados cabales en el conocimiento de las obras de arte.

6. ¿Cuánto lastra el limitado conocimiento idiomático del español por parte de una historiografía internacional que, desde hace décadas, tiende de modo reduccionista a expresarse en inglés, ignorando u omitiendo no solo la bibliografía precedente de nuestros institutos –como si, en realidad, nuestros maestros y colegas no hubiesen trabajado muchísimo ya sobre determinados problemas–, sino también las fuentes documentales sobre las que se asientan las tesis de los estudios precedentes, lo que además de ser alarmante pone de manifiesto un garrafal neocolonialismo?
7. La cantidad creciente de investigaciones publicadas en inglés, en monografías o en revistas, ¿es la respuesta que también desde España se proporciona a la pregunta anterior, asumiendo que de otro modo no se reflejará ningún conocimiento o valoración internacional?
8. ¿En qué medida nos seguimos encontrando con algunos obstáculos para introducir los argumentos del arte románico de la península ibérica y su posición histórica en el contexto del románico europeo? Para ello, ¿sería necesario atenuar o, precisamente, subrayar los ‘particularismos’ del arte producido en los territorios hispanos?
9. ¿Qué óptica se proyecta hoy en todas las académicas internacionales sobre la convicción de que el arte románico es una derivada del romano? En el caso español, ¿hay interés en seguir reconociendo una tradición nativa vernácula, con reverberaciones del arte visigodo o andalusí o va quedando descartado?
10. ¿Se mantiene *de facto* o se ha desdeñado definitivamente la propuesta de Mâle de la introducción del románico francés como portador de civilización, comportando que antes de la llegada de ese arte y de sus avalistas en Ibérica no existía sino cultura precivilizada?
11. En otro plano, al margen de la investigación personal individual, ¿qué peso tendrá en el futuro inmediato y a medio plazo la investigación desarrollada en el marco de equipos, habida cuenta de la multiplicidad y fertilidad de los grupos dedicados al estudio del arte románico en las universidades españolas actualmente³⁴?
12. El interrogante anterior lleva inevitablemente a plantearse ¿podría hoy un individuo realizar la tarea de Gómez-Moreno,³⁵ Mayer o Pijoan, y elaborar un volumen global y penetrante sobre el arte románico en

34 Grupos de investigación que se dedican a examinar el arte románico: Arquitectura e Integración de las Artes en la Edad Media UCM (<https://www.ucm.es/argimed/grupo>), Patrimonio Artístico Medieval ULE (<http://pam-ule.es>), Ars Picta UB (<http://www.ircvm.ub.edu/ars-picta/>), Magistri Cataloniae UAB (<https://www.magistricaloniae.org/es/investigacion.html>), Templa UdG (<https://sites.google.com/templamedieval.com/templa/templa>).

35 Si bien el propio Gómez-Moreno afirmaba que la tarea había sido colectiva, puesto que había contado con la colaboración de miembros del Centro de Estudios Históricos (Gómez-Moreno 1919: XXII-XXIII).

todos los territorios hispanos con el ingente volumen de publicaciones especialistas que se producen cada año?

13. Puesto que la necesaria interacción e incluso integración de disciplinas, –con aportes nítidamente tecnológicos tanto en el análisis como en las propuestas de interpretación y restitución–, no es factible desarrollarla más que en el seno de grupos de investigación económicamente bien respaldados, ¿se desarrollará la futura investigación preferentemente en el cauce de institutos de investigación de amplias dimensiones o de aquellos que logren captar el interés de empresas privadas?
14. Y en relación con la cuestión precedente, ¿en qué medida cabe encontrar salvaguardas que garanticen el progreso en los escrutinios, evitando estar por completo a merced de los vaivenes de las coyunturas sociopolíticas y económicas que, en ocasiones, han menguado y otras expandido equipos, recursos y resultados?
15. ¿Cómo interpretar que no exista en la oferta universitaria española ni un solo máster dedicado exclusivamente a Historia del Arte medieval?³⁶
16. Habida cuenta del interés extraacadémico por el arte románico, ¿están las instituciones y los investigadores adecuadamente implicados en la forja de una *Historia pública* en el sentido que tiene este enunciado en el ámbito británico, esto es, la inclusión de la teoría, las metodologías y las prácticas de los historiadores profesionales que trabajan para y con el público extenso que se siente atraído por la materia, circunstancia que en España tiene relevantes expresiones a través de las asociaciones?
17. Que los contenidos de la *Enciclopedia del Románico* se ofrezcan en abierto bajo el enunciado de *Románico digital* es una declaración y una propuesta de relación con el público amplio, del mismo modo que muchas revistas académicas instalan sus contenidos en acceso abierto, lo que constituye un enorme avance en la transferencia del conocimiento. Al encontrarse la mayor parte esa copiosa producción de arte románico en esa España –progresiva e irrefrenablemente– vaciada, ¿supone la disposición en abierto de todos los contenidos de la *Enciclopedia del Románico* un acicate de conciencia y predicación de los *lugares románicos*, además de un repositorio ante eventuales pérdidas y amnesias futuras?
18. Por último, unos estudios disciplinares y académicos que a lo largo del siglo XX han desarrollado las pesquisas y han presentado los resultados de manera analógica y con magnitudes físicas, ¿cómo afrontarán los retos de unas comunidades de conocimiento que solicitan expresiones

36 Si bien es posible cursar una especialización en Historia del Arte dentro del máster interuniversitario en Identidades Europeas medievales coordinado por la Universidad de Lleida: <https://mastermedieval.udl.cat/es/> [consultado 23/09/2021]

de objetivos y propuestas a través de cauces digitales que puedan ser consumidas desde posiciones remotas?

19. En otras palabras, habida cuenta de todo el arte románico perdido en el naufragio de los siglos ¿cómo propiciar la comprensión de la condición, naturaleza y recepción de las obras desde ahora y en adelante a través del paradigma digital? ¿cómo y cuánto condicionarán a la expresión académica de las investigaciones este afán por comunicar y la demanda de transferir?

Muchas son las jornadas recorridas y muy relevantes los jalones superados desde que Gómez-Moreno formulara una primera arquitectura epistemológica y aplicara una crítica metodológica de base filológica al estudio del arte románico. Del acumulativo índice de preguntas y descubrimientos que han incrementado en amplitud y densidad el conocimiento del románico español a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, no pocas de ellas podrían ser advertidas por el maestro granadino –y no sin razón– como legado de su pensamiento. Sin embargo, las fértiles vertientes de estudio son hoy tantas que, sin duda, somos responsables autónomos de una enriquecida comprensión del románico desde el siglo XXI. El gigante y sus hombros siguen ahí. Nosotros, y los que nos sucederán, arrostramos la responsabilidad de procurar ver un poco más lejos, pero sobre todo más profundamente. ☺

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD CASTRO, Concepción (1991). «Reflexiones acerca de la popularización de la iconografía en el tardo-románico español: un Ciclo de la Glorificación en la iglesia de San Juan de El Arenal (Segovia)» *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XLIII: 81-99.
- ABBAD RÍOS, Francisco (1954). *El románico en Cinco Villas*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- ABBAD RÍOS, Francisco (1974-79). «El arte románico en Aragón y Navarra. Estado de las cuestiones». *Anuario de estudios medievales*, 9: 623-640.
- ABELLA VILLAR, Pablo (2008). «Nuevas pesquisas sobre los orígenes constructivos del monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas de Burgos». *Codex Aquilarensis*, 24: 32-61.
- ABELLA VILLAR, Pablo (2016). *Patronazgo regio castellano y vida monástica femenina: morfogénesis arquitectónica y organización funcional del monasterio cisterciense de Santa María la Real de Las Huelgas de Burgos (ca. 1187-1350)*, Tesis doctoral. Universidad de Girona.
- ABELLA VILLAR, Pablo (2017). «Patronazgo regio castellano y vida monástica femenina: morfogénesis arquitectónica y organización funcional del monasterio cisterciense de Santa María la Real de Las Huelgas de Burgos (ca. 1187-1350)». En GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel (coord.), *Mujeres en silencio. El monacato femenino en la España medieval*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 185-221
- ABENZA SORIA, Verónica (2014). «El Díptic de Jaca i la reina Felicia de Roucy». *Sintesi. Quaderns dels Seminaris de Besalú*, 2: 27-53.
- ABENZA SORIA, Verónica (2015). «Ego, Regina: un nuevo retrato del patrocinio artístico

- femenino en Aragón a finales del siglo XI». *Románico*, 20: 88-97.
- ABENZA SORIA, Verónica (2017). «Mujeres y artistas: ¿un género subestimado?». En CASTIÑEIRAS, Manuel (ed.). *Entre la letra y el pincel: el artista medieval. Leyenda, identidad y estatus*. Almería: Círculo Rojo, 279-297.
- ABENZA SORIA, Verónica (2018a). *Ego regina. Patronazgo y promoción artística femenina en Aragón, Navarra y Cataluña (1000-1200)*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona.
- ABENZA SORIA, Verónica (2018b). «Arnau Mir de Tost y Arsenda de Fluviá: el deseo y la acción de peregrinar a Compostela». *Compostellanum*: 63/3-4: 363-381.
- ABENZA SORIA, Verónica (2020a). «La última morada: sepulcros y espacios funerarios femeninos en los siglos XI y XII». En HUERTA, Pedro Luis (coord.) *Féminas: el protagonismo de la mujer en los siglos del románico*, Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 117-151.
- ABENZA SORIA, Verónica (2020b). «¿Patronazgo en cuestión o cuestión de patronazgo? Ermessenda de Carcassone y el desaparecido frontal de altar de la catedral de Girona: el enigma de su piedra sigilar». *Locus amoenus*, 18: 5-26.
- ABENZA SORIA, Verónica (2020c). «Patronazgo artístico femenino en la Edad Media: Cataluña, Navarra y Aragón». *Románico*: 30: 42-52.
- ABENZA SORIA, Verónica (2021). «En torno a donantes y me fecit en los bordados medievales: la Estola de San Narciso y el Estandarte de San Ot». *Archivo Español de Arte*, 376: 315-334.
- ABOU-EL-HAJ, Barbara (1997). «Santiago de Compostela in the Time of Diego Gelmírez». *Gesta*, 36-2 (*Visual Culture of Medieval Iberia*): 165-179.
- Actas del Simposio Internacional sobre «O Portico da Gloria e a Arte do seu Tempo»*, Santiago de Compostela, 1988, A Coruña, 1991.
- ADELL, Joan Albert (1981). «Notes introductòries a l'estudi de l'arquitectura dels claustres». *Quaderns d'Estudis Medievalls*, 4-5: 259-278.
- AINAUD DE LASARTE, Joan (1968). «La formación del arte románico». En *España en las crisis del arte europeo. Coloquios celebrados en conmemoración de los XXV años de la fundación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas*. Madrid: Instituto Diego Velázquez-CSIC, 93-98.
- ALEXANDER, Jennifer S. y MARTIN, Therese (2014). «Sistemas constructivos en las fases iniciales de la Catedral de Santiago: una nueva mirada al edificio románico a través de las marcas de cantería». En SENRA GABRIEL Y GALÁN, José Luis. *En el principio, génesis de la Catedral Románica de Santiago de Compostela: contexto, construcción y programa iconográfico*, Santiago de Compostela, 143-163.
- ALONSO ÁLVAREZ, Raquel (1993-1994). «La Colegiata de San Pedro de Teverga: La «imagen medieval» de un edificio reformado». *Asturiensia medievalia*, 7: 225-242.
- ALONSO ÁLVAREZ, Raquel (2001). «El monasterio de San Salvador de Cornellana y el patrocinio nobiliario: de la iglesia propia a la dependencia de Cluny. *Imágenes y promotores en el arte medieval: miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Bellaterra: UAB, 45-57.
- ALONSO ÁLVAREZ, Raquel (2007-2008). «*Patria uallata asperitate moncium*: Pelayo de Oviedo, el «archa» de las reliquias y la creación de una topografía regia». *Locus amoenus*, 9: 17-29.
- ALONSO ÁLVAREZ, Raquel (2010). «El obispo Pelayo de Oviedo (1101-1153): historiador y promotor de códices iluminados». *Semata: Ciencias sociais e humanidades*, 22: 331-350.
- ALONSO ÁLVAREZ, Raquel (2014). «El obispo Arias y la apertura del Arca Santa de Oviedo: la reforma litúrgica antes del Concilio de Burgos (1080)». *Medievalia*, 17: 79-102.
- ALONSO ÁLVAREZ, Raquel (2015). «Los obispos de Oviedo (siglos XI-XII) y la reutilización de la tradición en nuevos contextos históricos y litúrgicos: textos y objetos». En LAHOZ GUTIÉRREZ, María Lucía, PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel (eds.), *Lienzos del recuerdo: estudios en homenaje a José M^a Martínez Frías*, Salamanca, 23-31.

- ALONSO ÁLVAREZ, Raquel (2017). «The cruces gemmatae of Oviedo between the eleventh and twelfth centuries». *Journal of Medieval Iberian Studies*, 9-1: 52-71.
- ALTURO i PERUCHO, Jesús y RICO CAMPS, Daniel (2015). «Encara sobre la inscripció de Tassi del monestir de Sant Pere de Rodes». *Pyrenae*, 46-1: 147-158.
- ÁLVAREZ DA SILVA, Noemí (2016). *La talla de marfil en la España del siglo XI*. León: Universidad de León.
- ÁLVAREZ DE LA BRAÑA, Ramón (1903-1904). «Palencia monumental y virgen de Husillos». *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, I: 25-27.
- ÁLVAREZ MARTINEZ, Soledad (1997). *El románico en Asturias*. Gijón: Trea.
- ÁLVAREZ TERÁN, Concepción-GONZALEZ TEJERINA, Mercedes (1935). «Las iglesias románicas de San Esteban de Gormaz». *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, III-2: 299-330.
- ÁLVAREZ-COCA GONZÁLEZ, María Jesús (1978). *La escultura románica en piedra en la Rioja Alta*, Logroño.
- AMADOR DE LOS RIOS, José (1871). «La basílica de San Andrés de Armentia y la iglesia de Santa María de Estíbaliz». *Revista de España*, 20-88: 497-507.
- ANCHO VILLANUEVA, Alicia y FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, Clara (2010). *Portada de Santa María de Sangüesa: imaginario románico en piedra*. Pamplona: Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra.
- ANDRES ORDAX, Salvador (1979). «Arquitectura románica en la jurisdicción de San Zadornil». *Boletín de la Institución Fernán González*, LVIII-1: 143-156.
- ANDRES ORDAX, Salvador (1987). «Arte románico». *Historia de Burgos, II Edad Media* (2), Burgos, 27-82.
- ANGHEBEN, Marcello (2006). «Les représentations de Marie et des trois saintes en vierges sages dans les espaces liturgiques de Santa Coloma d'Andorre et de Sainte-Eulalie d'Estaon». *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 37: 155-174.
- ANGHEBEN, Marcello (2008). «Théophanies absidales et liturgie eucharistique. L'exemple des peintures romanes de Catalogne et du nord des Pyrénées comportant un séraphin et un chérubin». En MANCHO, Carles y GUARDIA, Milagros (eds.), *Les fonts de la pintura románica*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 57-96.
- ANGHEBEN, Marcello (2012). «La Vierge à l'Enfant comme image du prêtre officiant. Les exemples des peintures romanes des Pyrénées et de Maderuelo». *Codex Aquilarensis*, 28: 29-74.
- ANGHEBEN, Marcello (2016). «Les peintures de Sant Quirze de Pedret: un programme apocalyptique au service de l'eucharistie». *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 47: 51-67.
- ANGHEBEN, Marcello (2020). «Sainte-Marie de Taüll: le programme eucharistique et angélique du bas-côté sud». *Fenestella Dentro l'arte medieval / Inside Medieval Art*, 1: 115-144.
- ANGHEBEN, Marcello (2021). «La peinture romane de Catalogne et ses sources d'inspiration». *Cahiers de civilisation médiévale*, 64: 1-32.
- APRAIZ, Ángel (1911). «El románico en Álava». *Revista Euskal-Erria*, 65: 154-156.
- APRAIZ, Ángel (1915). «Notas de un viaje. Acerca de uno de los relieves de Armentia». *El Ateneo*, 16: 10-12.
- APRAIZ, Ángel (1925). «Ermita de San Miguel de Zuméchaga». *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, pp. 367-370.
- APRAIZ, Ángel (1940-1941). «La representación del caballero en las iglesias de los caminos de Santiago». *Archivo Español de Arte*, XIV: 384-396.
- APRAIZ, Ángel (1953-1954). «La expansión de los temas decorativos del arte románico». *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XX: 11-22.
- ARA GIL, Julia (1970). «Cristos románicos en la provincia de Valladolid». *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XXXVI: 483-491.
- ARAD, Lily (2001a). «The Representation of Cain in Santa Maria de Barberà del Vallès». *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 5: 197-203.
- ARAD, Lily (2001b). «Liturgical Aspects in the Iconography of Santa Maria de Barberà del Vallès». *Miscel.làmia Litúrgica Catalana*, X: 127-138.

- ARAD, Lily (2003a). «L'invention de la Vraie Croix à Santa Maria de Barberà del Vallès: une exaltation de la Reconquista, le Comte et l'Eglise». *Études Roussillonnaises*, 20: 39-50.
- ARAD, Lily (2003b). «The Bathing of the Infant Jesus in the Jordan River and his Baptism in a Font: A Mutual Iconographic Borrowing in Medieval Art». *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, 11: 21-44.
- ARAD, Lily (2004). «From Creation to Salvation in the Embroidery of Girona». *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, XII: 59-88.
- ARAD, Lily (2011a). «Imágenes discretas: La exaltación de la Cruz, la corona y la Iglesia en Cataluña y Tierra Santa». En ALCOY, Rosa y BESERAN, Pere (eds.). *Imatges indiscretes, Art i devoció a l'Edat Mitjana*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 29-43.
- ARAD, Lily (2011b). *Santa Maria de Barberà del Vallès: Fe i poder darrere les imatges sacres*. Barcelona: Tabelaia.
- ARAD, Lily y PAGÈS, Montserrat (2006). «Les pintures romàniques de Sorpe. Noves interpretacions». *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, XIV: 21-60.
- ARAGONÉS ESTELLA, Esperanza (1994a). «La influencia de la mitología clásica en la elaboración del demonio románico: Su estudio a través de ejemplos navarros». En *Actas del III Congreso General de Historia de Navarra*, Pamplona.
- ARAGONÉS ESTELLA, Esperanza (1994b). «Época prerrománica y románica». *La catedral de Pamplona* coord. por Carmen Jusué Simonena, Vol. 1, Pamplona, 133-161.
- ARAGONÉS ESTELLA, Esperanza (1994c). «El Maestro de San Miguel de Estella: relación estilística entre la obra esculpida de varias iglesias navarras». En *El arte español en épocas de transición: actas*, Vol. 1, León, 49-60.
- ARAGONÉS ESTELLA, Esperanza (1995). «El desaparecido capitel de «Los ríos del Paraíso» de la catedral románica de Pamplona». *Archivo Español de Arte*, 272: 410-418.
- ARAGONÉS ESTELLA, Esperanza (1996a). *La imagen del mal en el románico navarro*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- ARAGONÉS ESTELLA, Esperanza (1996b). «El más allá: premio y castigo para cada alma: cielo e infierno». En MARTÍN DUQUE, Ángel (coord.). *Signos de identidad histórica para Navarra*, Vol. 1, Pamplona, 259-270.
- ARAGONÉS ESTELLA, Esperanza (1996c). «El claustro de San Pedro de la Rúa en Estella: Estudio del problemático capitel de San Pedro: Capiteles inéditos del conjunto». *Príncipe de Viana*, 209: 455-484.
- ARAGONÉS ESTELLA, Esperanza (2006). «Visiones de tres diablos medievales». *De arte: revista de historia del arte*, 5: 15-27.
- ARAGONÉS ESTELLA, Esperanza (2018a). «San Martín de Artaiz y el paraíso como un jardín». *Románico: Revista de arte de amigos del románico*, 27: 48-55.
- ARAGONÉS ESTELLA, Esperanza (2018b). «Santo Sepulcro de Estella: bajo el signo de san Juan». *Terra stellae*, 9: 52-73.
- ARAGONÉS ESTELLA, Esperanza y FERNÁNDEZ-LADREDA, Clara (2012). «La escultura en Navarra en tiempos de Sancho el Fuerte (1194-1234)». *Príncipe de Viana*, 256: 377-404.
- ARAMENDÍA, José Luis (2001-2003). *El románico en Aragón* (6 Vols.). Zaragoza: Librería General-Leyere.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis (2014). *Elías Tormo y Monzó (1869-1957) y los inicios de la Historia del Arte en España*. Granada: CEHA.
- Art of Medieval Spain* [The]. Ad. 500-1200 (1993). REILLY, Bernard F. (ed.). Nueva York: The Metropolitan Museum of Art/Abrams.
- Arte románico* (El). *Exposición organizada por el Gobierno Español bajo los auspicios del Consejo de Europa*. Guía (1961). Barcelona-Santiago de Compostela.
- Artes de los Caminos de Santiago* [Las] (1993). CID PRIEGO, Carlos (coord.). Oviedo: Universidad de Oviedo.
- ARTIÑANO, Gervasio de (1936). «Iglesia Parroquial de Soto de Bureba». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CIX: 374-376.
- ASSAS, Manuel de (1872). «Monasterio o abadía de Aguilar de Campoo». *Museo Español de Antigüedades*, I: 597-620.
- AUBERT, Marcel (1924). «La sculpture romane des routes de pèlerinage d'après M. Kingsley Porter». *Gazette des Beaux-Arts*, LXVI: 372-376.

- ÁVILA JUÁREZ, Antonio de (1993). *Pintura románica en Castilla y León*. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca.
- ÁVILA JUÁREZ, Antonio de (2008). «El ciclo escatológico de las recientemente descubiertas pinturas románicas de San Miguel de Gormaz (Soria)». *Archivo Español de Arte*, 323: 291-302.
- ÁVILA JUÁREZ, Antonio de (2012). «Las pinturas románicas de San Miguel de Gormaz: una aproximación a su iconografía». *Cuadernos de arte e iconografía*, 21-42: 205-259.
- ÁVILA JUÁREZ, Antonio de (2017). «La palmera: un elemento iconográfico desconocido de las pinturas románicas de Maderuelo». *Boletín del Museo del Prado*, 35: 6-15.
- AVRIL, François, BARRAL i ALTET, Xavier y GABORIT-CHOPIN, Danielle (1982). *Le monde roman. 1060-1220. Le temps des Croisades*, «L'Univers des Formes», Paris: Gallimard.
- AZCARATE, José M^a de (1976). «Sincretismo de la escultura románica navarra». *Príncipe de Viana*, XXXVII: 131-150.
- AZCARATE, José María de (1963). «La portada de las Platerías y el programa iconográfico de la catedral de Santiago». *Archivo Español de Arte*, XXXVI, 1-20.
- BANGO TORVISO, Isidro G. (1974). «Atrio y pórtico en el románico español: concepto y finalidad cívico-litúrgica». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 40/41: 175-188.
- BANGO TORVISO, Isidro G. (1976). «El Maestro de Grado del Pico: Un maestro románico aragonés en Castilla». En *Actas del XXIII Congreso Internacional de H^a del Arte, Granada, 1973, Granada, Vol. I*, 283-291.
- BANGO TORVISO, Isidro G. (1978). «Sobre el origen de la prosquinesis en la epifanía a los magos». *Traza y baza: cuadernos hispanos de simbología, arte y literatura*, 7: 25-37.
- BANGO TORVISO, Isidro G. (1979). *La arquitectura románica en Pontevedra*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- BANGO TORVISO, Isidro G. (1988). «La part oriental dels temples de l'abat-bisbe Oliba». *Quaderns d'estudis medievals*, 23/24: 51-66.
- BANGO TORVISO, Isidro G. (1989a). «Arquitectura tardorrománica». En *I Curso de Cultura Medieval*. Aguilar de Campó: Centro de Estudios del románico, 65-76.
- BANGO TORVISO, Isidro G. (1989b). *Alta edad media: De la tradición hispanogoda al románico*. Madrid: Sílex.
- BANGO TORVISO, Isidro G. (1989c). *El arte románico*. Madrid: Historia 16.
- BANGO TORVISO, Isidro G. (1990). «La iglesia antigua de Silos: del Prerrománico al Románico pleno». En *El románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y claustro 1088-1988*, Burgos: Abadía de Silos, 317-362.
- BANGO TORVISO, Isidro G. (1991). «La catedral de Lleida. De la actualización de una vieja tipología templaria, conservadurismos y manierismos de su fábrica». En *Congrés de la Seu Vella de Lleida*, Lleida. 29-37.
- BANGO TORVISO, Isidro G. (1992a). «El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 4: 93-132.
- BANGO TORVISO, Isidro G. (1992b). *El románico en España*. Madrid: Espasa-Calpe.
- BANGO TORVISO, Isidro G. (1993a). *El Camino de Santiago*. Madrid: Espasa-Calpe.
- BANGO TORVISO, Isidro G. (1993b). «San Pelayo de Perazancas: Las imágenes de un calendario románico organizadas según la vieja liturgia hispana y su contexto en el conjunto del programa iconográfico». *Anales de Historia del Arte*, 4: 545-558.
- BANGO TORVISO, Isidro G. (1994a). «Arquitectura prerrománica en los reinos occidentales de la Península». En ROIG, Assumpta, LORÉS, Imma (eds.), *Simposi Internacional d'Arquitectura a Catalunya, segles IX-X i primera meitat de l'XI*. Girona: Universitat de Girona, 25-36.
- BANGO TORVISO, Isidro G. (1994b). «Las llamadas «iglesias de peregrinación» o el arquetipo de un estilo». En *El Camino de Santiago y la articulación del espacio hispanico*. Estella. Gobierno de Navarra, 9-76.
- BANGO TORVISO, Isidro G. (1994c). «Arquitectura y Escultura». En AA.VV., *Historia del Arte de Castilla y León. Tomo II. Arte Románico*, Valladolid, 11-212.

- BANGO TORVISO, Isidro G. (1994d). «El arte en Burgos del año 1000 al 1200». En *Burgos en la Plena Edad Media. III Jornadas Burgalesas de Historia, Burgos, 15-18 de abril de 1991* (Col. "Monografías de Historia Medieval Castellano-leonesa", 6), Burgos, 55-73.
- BANGO TORVISO, Isidro G. (1995a). *Edificios e imágenes medievales: historia y significado de las formas*. Madrid: Temas de hoy.
- BANGO TORVISO, Isidro G. (1995b). «Las artes: arquitectura y escultura monumental». En LÓPEZ ESTRADA, Francisco (ed.). *La cultura del románico: siglos XI al XIII, letras, religiosidad, artes, ciencia y vida* (Col. "Historia de España Menéndez Pidal", t. XI), Madrid, 345-414.
- BANGO TORVISO, Isidro G. (1996a). «San Vicente de Cardona: prototipo canónico del primer románico». En BALASCH PIJOAN, Esther, BERLABÉ JOVÉ, Carmen y BURREL, Maria, (eds.). *Homenatge a mossèn Jesús Tarragona*. Miscel·lània. Lleida, 89-105.
- BANGO TORVISO, Isidro G. (1996b). «La catedral de Lleida, último gran proyecto del románico catalán». En BUSQUETA, Joan (ed.), *Gombau de Camporrells, Bisbe de Lleida a l'Alba del segle XIII*, Lleida: Amics de la Seu Vella, 17-42.
- BANGO TORVISO, Isidro G. (1997-1998). «El verdadero significado del aspecto de los edificios: de lo simbólico a la realidad funcional, la Iglesia encastillada». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 9-10: 53-72.
- BANGO TORVISO, Isidro G. (1997). *El arte románico en Castilla y León*. Madrid: Banco Santander.
- BANGO TORVISO, Isidro G. (1998) (com.). *Monjes y monasterios. El Císter en el Medievo de Castilla y León*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- BANGO TORVISO, Isidro G. (2000a) (com.). *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. Madrid: Junta de Castilla y León.
- BANGO TORVISO, Isidro G. (2000b). «El Camino de Santiago y las creaciones artísticas». En GARCÍA TURZA, Francisco Javier (ed.), *Actas de la Reunión Científica «El Camino de Santiago y la Sociedad Medieval»: Logroño, 12 a 23 de abril de 1999*. Logroño, 143.
- BANGO TORVISO, Isidro G. (2000c). «La cabecera de la catedral calceatense y la arquitectura hispana de su época». En *Cabecera de la Catedral calceatense y el tardorrománico hispano [La] Logroño: Catedral de Santo Domingo de la Calzada*, 11-150.
- BANGO TORVISO, Isidro G. (2006a). (com.). *La Edad de un Reyno: Las Encrucijadas de la Corona y la Diócesis de Pamplona -- Sancho el Mayor y sus herederos: El linaje que europeizó los reinos hispanos, Volumen I y II*. Pamplona: Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra.
- BANGO TORVISO, Isidro G. (2006b). «El paisaje monumental románico de Castilla y León que contemplaron los peregrinos jacobeos». En *Los caminos de Santiago: el arte en el período románico en Castilla y León, España, siglos XI a XIII = Caminhos de Santiago: arte no período românico em Castela e Leão, Espanha, séc. X a XIII*, Madrid: Junta de Castilla y León, 33-50.
- BANGO TORVISO, Isidro G. (2010). «El protagonismo de Soria en el origen de la pintura románica castellanoleonesa: las pinturas de San Miguel de Gormaz: un programa iconográfico de carácter funerario». En CASAS, Mariano (ed.), *Jornadas de Estudio y Difusión del Patrimonio*, Fundación Las Edades del Hombre, 89-118.
- BANGO TORVISO, Isidro G. (2020). *Catedral de Jaca. Un edificio del siglo XI*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real.
- BARBÉ-COQUELIN DE LISLE, Geneviève (2003). «El arte medieval español visto por los historiadores del arte franceses en el siglo XX». En CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.), *El arte español fuera de España*, Madrid: CSIC, 453-457.
- BARRAL I ALTET, Xavier (1971). *Els mosaics medievals de Ripoll i de Cuxà*. Poblet.
- BARRAL I ALTET, Xavier (1973a). «La sculpture à Ripoll au XIIe siècle». *Bulletin Monumental*, CXXXI: 311-359.
- BARRAL I ALTET, Xavier (1973b). «Le portail de Ripoll. État des questions». *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 4: 139-161.
- BARRAL I ALTET, Xavier (1979). *Els mosaics de paviment medievals a Catalunya*. Barcelona: Artestudi.

- BARRAL i ALTET, Xavier (1994a). «Historiografía i bibliografia del romànic català». *Catalunya romànica*, t. 1, Barcelona, 169-192.
- BARRAL i ALTET, Xavier (1994b). «El Museu Nacional d'Art de Catalunya i l'art romànic català. Història d'una gran col·lecció». *Catalunya romànica*, 1, Barcelona, 195-234.
- BARRAL i ALTET, Xavier (1999). *Josep Pijoan: del salvament del patrimoni artístic català a la història general de l'art*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- BARRAL i ALTET, Xavier (2009). *L'art romànic català a debat*. Barcelona: Edicions 62.
- BARRAL i ALTET, Xavier (2011). «Religious architecture during the Romanesque period in Catalonia (11th-13th centuries): Assessment and critical notes». *Catalan Historical Review*, 4: 27-51.
- BARRAL i ALTET, Xavier (2016). «El arte románico: realidad medieval y construcción historiográfica». En LÓPEZ OJEDA, Esther (ed.), *Una nueva visión de la Edad Media: legado y renovación: XXVI Semana de Estudios Medievales*, Logroño, 291-329.
- BARRAL i ALTET, Xavier (2018a). «Les escultures de la façana de la l'antiga església abacial de Ripoll: un cas emblemàtic d'historiografia confrontada amb la història política i els nacionalismes (segles XII-XXI)». En SUREDA i JUBANY, Marc (ed.), *La portalada de Ripoll. Creació, conservació i recuperació*. Roma: Viella, 225-240.
- BARRAL i ALTET, Xavier (2018b). «El Brodat de la Creació: un vel de Quaresma mòbil per a la catedral romànica de Girona». En MANCHO, Carles (ed.), *El Brodat de la Creació de la catedral de Girona*. Bellaterra-Girona: Universitat Autònoma de Barcelona-Universitat de Girona, 291-303.
- BARRAL i ALTET, Xavier (2018c). *Els banys «àrabs» de Girona: estudi sobre els banys públics i privats a les ciutats medievals*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- BARRAL i ALTET, Xavier (2019). «Conclusions: de 1969 à 2018: quelques réflexions personnelles sur l'histoire des journées romanes de Saint-Michel de Cuxa». *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 50: 237-250.
- BARRIO LOZA, José Ángel (1979). *La arquitectura románica vizcaína*, Bilbao.
- BARTAL, Ruth (1986). «Interpretación iconográfica del tímpano de San Pelayo de Mena». *Goya*, 192: 322-329.
- BARTAL, Ruth (1992). «The Iconographic Programs of Santa Maria in Piasca: An Image of the Contemporary Reality». *Arte Medievale*, VI/2: 1-13.
- BARTAL, Ruth (1993). «La coexistencia de los signos apotropaicos cristianos y paganos en las entradas de las iglesias románicas». *Archivo Español de Arte*, 262: 113- 131.
- BELLÓN RUIZ, Juan Pedro (2010). «Manuel Gómez-Moreno: Lo hispánico como acción colectiva. Descifrar a un descifrador de la Cultura Ibérica». En *El Centro de Estudios Históricos de la JAE: cien años después* (Madrid, 14-17 de diciembre de 2010). En línea: <http://hdl.handle.net/10261/33636> [consulta: 21/12/2020].
- BELTRÁN DE HEREDIA BERCERO, Julia y LORÉS OTZET, Immaculada. (2005). «La catedral romànica de Barcelona: revisió de les dades arqueològiques i de l'escultura». *Quarhis*, 1: 100-117.
- BENEDICTO SALAS, Roberto (2018). *El monasterio de los santos Justo y Pastor de Urmella*. Zaragoza: Prames.
- BENEDICTO SALAS, Roberto y GALTIER MARTÍ, Fernando (2013). *La arquitectura románica de los maestros lombardos en Aragón: Las primeras fases constructivas de la catedral de San Vicente de Roda de Isábena* (Huesca). Zaragoza: Mira.
- BERENGUER ALONSO, Magín (1966). *Arte románico en Asturias*, 1, Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.
- BERTAUX, Émile (1906). «Santo Domingo de Silos». *Gazette des Beaux-Arts*, Ser. 3, 36: 27-44.
- BERTAUX, Émile (1907). «La sculpture chrétienne en Espagne des origines au XIV siècle». En MICHEL, André (dir.), *Histoire de l'Art*, t. II, 1^a parte, cap. II. Paris, 214-295
- BERTAUX, Émile (1987[?]). *Les arts en Italie du 5e au 14e siècle*. Brionne: Gérard Montfort.
- BESSON, François Marie (1987). ««A armes égales»: Une représentation de la violence en France et en Espagne au XIIe siècle». *Gesta*, XXVI/2:115-116.

- BILBAO LÓPEZ, Garbiñe (1996). *Iconografía de las pilas bautismales del románico castellano*. Burgos y Palencia. Burgos: La Olmeda.
- BIURRUN SÓTIL, Tomás (1936). *El arte románico en Navarra o las órdenes monacales, sistemas constructivos y monumentos cluniacenses, sanjuanistas, agustinos, cistercienses y templarios. Su aspecto monumental y educativo*. Pamplona: Aramburu.
- BOCIGAS MARTIN, Santos (1978). *La arquitectura románica en la ciudad de Soria*, Soria: Macondo.
- BODELÓN RAMOS, Terencio Borja (2015). *Enrique Serrano Fatigati y la Sociedad Española de Excursiones*, Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- BOLANOS, María (2013-2014). «Ricardo de Orueta, crónica de un olvido». *Museos.es. Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 9-10: 180-189.
- BOLÓS MASCLANS, Jordi y PAGÈS PARETAS, Montserrat (1986). *El monestir de Sant Llorenç prop Bagà*. Barcelona: Proa.
- BONET CORREA, Antonio (1961). «Las peregrinaciones a Santiago de Compostela y el arte románico». *Goya*, 43-45: 128-135.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo (2006). «A modo de introducción. Cien años de Historia del Arte en España». En BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. y PACIOS LOZANO, Ana Reyes. *Diccionario de historiadores del Arte*. Madrid: Cátedra, 13-34.
- BOTO VARELA, Gerardo (1995a). *La memoria perdida. La catedral de León (917-1255)*. León: Diputación Provincial.
- BOTO VARELA, Gerardo (1995b). «1200 en León. Esculturas de la antigua catedral románica». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LIX-LX, 83-118.
- BOTO VARELA, Gerardo (1995c). «El disfraz de ciervo y otros testimonios del carnaval en San Miguel de Fuentidueña». *Locus Amoenus*, 1: 82-93.
- BOTO VARELA, Gerardo (2000a). *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Burgos: Abadía de Silos.
- BOTO VARELA, Gerardo (2000b). «Leer o contemplar. Los monstruos y su público en los templos tardorrománicos castellanos». En *La cabecera de la catedral calceatense y el tardorrománico hispano. Actas del Simposio en Santo Domingo de la Cazada, 29 al 31 de enero de 1998*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 355-387.
- BOTO VARELA, Gerardo (2001). «Victoria del león, humillación del demonio. Una relectura de la fachada de Moradillo de Sedano (Burgos)». En *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Bellaterra: UAB, 67-78.
- BOTO VARELA, Gerardo (2006). «La integración de las artes: escultura arquitectónica para los lectores de las reglas y los espectadores del siglo». En *Los caminos de Santiago: el arte en el período románico en Castilla y León, España, siglos XI a XIII = Caminhos de Santiago: arte no período românico em Castela e Leão, Espanha, séc. X a XIII*, Madrid: Junta de Castilla y León, 92-128.
- BOTO VARELA, Gerardo (2007). «Monasterios catalanes en el siglo XI. Los espacios eclesiásticos de Oliba». En LÓPEZ QUIROGA, Jorge, MARTINEZ TEJERA, Artemio y MORIN DE PABLOS, Jorge (coords.), *Monasteria et Territoria. Elites, edilia y territorio en el Mediterráneo medieval (siglos V-XI)*, Oxford: Archaeopress, 281-320.
- BOTO VARELA, Gerardo (2007). «Representaciones románicas de monstruos y seres imaginarios. Pluralidad de atribuciones funcionales». En *El mensaje simbólico del imaginario románico*, Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 78-115.
- BOTO VARELA, Gerardo (2009). «Morfogénesis espacial de las primeras arquitecturas de San Isidoro. Vestigios de la memoria dinástica leonesa». En *Siete Maravillas del románico español*, Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 151-191.
- BOTO VARELA, Gerardo (2012a). «In Legionensy regum cimiterio. La construcción del cuerpo occidental de San Isidoro de León y el amparo de los invitados a la Cena del Señor». En *Monumentos singulares del románico. Nuevas lecturas sobre formas y usos*, Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 93-135.
- BOTO VARELA, Gerardo (2012b). «Aposentos de la memoria dinástica. Mudanza y estabilidad en los panteones regios

- leoneses (1157-1230)». *Anuario de Estudios Medievales*, 42/2: 535-565
- BOTO VARELA, Gerardo (2012c). «Voces ex Sepulchro advenientes. Communication acoustique entre les nefs et chapelles hautes de l'architecture romane ibérique et l'évocation de Jérusalem». En DAUSSY, Stephanie et al (eds.), *Matérialité et immatériabilité dans l'Église au Moyen Âge*, Bucarest: New Europe Collège–Univ Lille 3, 53-72.
- BOTO VARELA, Gerardo (2015). «Metaphora, mirar la materia para ver lo etéreo. La puerta claustral de la catedral de Tarragona». *Románico*, 20: 24-33.
- BOTO VARELA, Gerardo (2016). «Morphogenesis and Spatial Organisation of Tarragona Cathedral (1150-1225)». En BOTO, Gerardo y KROESEN, Justin E.A. (ed.), *Romanesque Cathedrals in Mediterranean Europe. Architecture, Ritual and Urban Context*, Brepols: Turnhout, 85-105.
- BOTO VARELA, Gerardo (2017). «Morfogénesis arquitectónica y organización de los espacios de culto en la catedral de La Seu d'Urgell. La iglesia de Santa María (1010-1190)». En BOTO, Gerardo y GARCÍA DE CASTRO, César (eds.), *Materia y Acción en las catedrales medievales (s. IX-XIII)*, Oxford: Archaeopress, 145-185.
- BOTO VARELA, Gerardo (2019). «Velum lapideo, lapides veligeræ dans des cloîtres romans castillans. Révéler la invisibilité de Dieu». En PALAZZO, Éric, BORD, Lucien-Jean y DEBIAIS, Vincent (eds.), *Le rideau, le voile et le dévoilement du Proche-Orient ancien à l'Occident médiéval*, Paris: Geuthner, 233-267.
- BOTO VARELA, Gerardo (2021). «San Isidoro de León (1100-1160): l'histoire de l'art face à l'archéologie du bâti, pour une compréhension de l'église». En HARTMANN-VIRNICH, Andreas (dir.), *De Saint-Gilles à Saint-Jacques. Recherches archéologiques sur l'art roman*, Editions Marion Charlet, 2021, 184-201.
- BOTO VARELA, Gerardo (dir.) (2018). *Salamanca-Ciudad Lineal-Palamós: las arcadas claustrales de Mas del Vent*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 209-240.
- BOTO VARELA, Gerardo (dir.) (2022). *La Catedral de Tarragona. Arquitectura, discursos visuales y liturgia (1150-1350)*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real.
- BOTO VARELA, Gerardo y GALLEGO, Nazaret (2010). «Canòniques i llinatges comtals en la gestació de la primera arquitectura romànica a Catalunya». En FREIXAS, Pere y CAMPS, Jordi (coords.), *Els comacini i l'arquitectura romànica a Catalunya*, Barcelona: MNAC, 89-107.
- BOTO VARELA, Gerardo y GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César (eds.) (2017). *Materia y acción en las catedrales medievales (ss. IX-XIII)/ Material and Action in European Cathedrals (9th-13th centuries)*. BAR, Oxford.
- BOTO VARELA, Gerardo y KROESEN, Justin E.A. (eds.) (2016). *Romanesque Cathedrals in Mediterranean Europe Architecture, Ritual and Urban Context*. Brepols, Turnhout.
- BOTO VARELA, Gerardo y LOZANO LÓPEZ, Esther (2013). «Les lieux des images historiées dans les galeries du cloître de la cathédrale de Tarragone: une approche de la périodicité de l'espace et de la topographie du temps». *Cahiers de civilisation médiévale*, 224: 337-364.
- BOTO VARELA, Gerardo y SUREDA i JUBANY, Marc (2013). «Les cathédrales romanes catalanes: programmes, liturgie, architecture». *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 44, 75-89.
- BOTO VARELA, Gerardo y SUREDA JUBANY, Marc (eds.) (2021). *La catedral romànica de Barcelona. Protagonistes, context urbà i edificacions monumentals*, Girona: Documenta Universitaria.
- BOTO VARELA, Gerardo, SERRANO COLL, Marta, McNEILL, John (eds.) (2020). *Emerging Naturalism. Contexts and Narratives in European Sculpture 1140-1220*. Brepols, Turnhout.
- BOUM, Aomar (2012). «The Performance of Convivencia: Communities of Tolerance and the Reification of Toleration». *Religion Compass*, 6/3: 174-184.
- BOUSQUET, Jacques (1979). «Les ivoires espagnoles du milieu du XI siècle. Leur position historique et artistique». *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, X: 29-58.
- BOYLAN, Ann (1990). *Manuscript Illumination at Santo Domingo de Silos (Xth to XIIth*

- Centuries), Ann Arbor, Michigan: Pittsburg University Press, 1992.
- BRUSH, Kathryn (2018). «Blazing 'The Way'. Arthur Kingsley Porter's First Trip to Northern Spain (1920)». *Ad Limina*, 9: 225-245.
- BUSCHBECK, Ernst Heinrich (1919). *Der Pórtico de la Gloria von Santiago de Compostela: Beiträge zur Geschichte der französischen und der spanischen Skulptur im 12. Jahrhundert*. Berlín [reedit. Nabu Press 2012].
- CAAMAÑO MARTINEZ, Jesús M^a (1958). «Seis tímpanos compostelanos de la Adoración de los Reyes». *Archivo Español de Arte*, XXXI: 331-338.
- CAAMAÑO MARTINEZ, Jesús M^a (1978). «En torno al tímpano de Jaca». *Goya*, 142: 200-207.
- CAAMAÑO MARTINEZ, Jesús M^a (1984). «Un precedente románico del «salvaje»». *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, L: 399-401.
- CABALLERO ZOREDA, Luis (2010). «Vida y trabajo de Manuel Gómez-Moreno con la arquitectura altomedieval como tema». En *Coloquio Centenario del Centro de Estudios Históricos*. Madrid: CCHS- Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1-12. En línea: <http://hdl.handle.net/10261/33337> [consulta: 30/10/2020].
- CABAÑAS BRAVO, Miguel (2007a). «La Historia del Arte en el Centro de Estudios Históricos». En PUIG-SAMPER, Miguel Ángel (ed.), *Tiempos de investigación: JAE-CSIC, cien años de ciencia en España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 143-154.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel (2007b). «La Historia del Arte en el Instituto Diego Velázquez del CSIC entre 1939 y 1975». En PUIG-SAMPER, Miguel Ángel (ed.), *Tiempos de investigación: JAE-CSIC, cien años de ciencia en España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 333-345.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel (2009a). «La Dirección General de Bellas Artes republicana y su reiterada gestión por Ricardo de Orueta (1931-1936)». *Archivo Español de Arte*, LXXXII, 326: 169-193.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel (2009b). «Ricardo de Orueta y la Dirección General de Bellas Artes durante la II República y la Guerra Civil». En CABAÑAS BRAVO, Miguel; LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia y RINCÓN GARCÍA, Wifredo (coords.), *Arte en tiempos de guerra*. Madrid: CSIC, 481-498.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel (2010). «La investigación en Historia del Arte en el Centro de Estudios Históricos de la JAE». En GARCÍA-VELASCO, José y SÁNCHEZ RON, José Manuel (eds.), 100-JAE. *La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas en su centenario*, Madrid: Fundación Francisco Giner de los Ríos-Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 183-187.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel (2015). «El tortuoso trayecto de un manuscrito de Ricardo de Orueta dedicado a la escultura española de los siglos XI y XII». En ORUETA, Ricardo de ([1939] 2015), *La escultura española de los siglos XI y XII*. Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 13-28.
- CAHN, Walter (1992). «The Frescoes of San Pedro de Arlanza». En SHEPARD, Mary Bradley y PARKER, Elizabeth C. (eds.) *The Cloisters: studies in honor of the fiftieth anniversary*, Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 87-110.
- CALDWELL, Susan Havens (1980). «Penance, Baptism, Apocalypse: The Easter context of Jaca Cathedral's west tympanum». *Art History*, III: 25-40.
- CAMPS CAZORLA, Emilio (1935). *El arte románico en España*. Barcelona-Madrid: Labor (colección Pro Ecclesia et Patria). Reed. 1945.
- CAMPS i SORIA, Jordi (1988). *El claustre de la catedral de Tarragona: escultura de la meridional*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- CAMPS i SORIA, Jordi (2004) (com.). *Catalogne romane. Sculptures du Val de Boi*. Paris: MNAC- Réunion des musées nationaux et le Musée national du Moyen Âge - Thermes de Cluny.
- CAMPS i SORIA, Jordi y CASTIÑEIRAS, Manuel (2008). *El románico en las colecciones del MNAC*, Barcelona: MNAC.
- CAMPS i SÒRIA, Jordi y MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia (2015). «Yo, Juan. La recuperación de una talla románica procedente del románico catalán». *Románico*, 21: 26-33.

- CAMPS SÒRIA, Jordi y LORÉS OTZET, Immaculada. (1991-1993). «El claustre de Sant Pau del Camp en el context de l'escultura barcelonina del segle XIII». *Lambard*, 6: 87-111
- CAMPS SÒRIA, Jordi y LORÉS OTZET, Immaculada. (2005). «Le patronage dans l'art roman catalan». *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 36: 209-224.
- CARBONELL, Eduard (1981). *L'ornamentació en la pintura romànica catalana*, Barcelona: Artestudi.
- CARBONELL, Eduard y GUMÍ, Jordi (1974). *L'Art romànic a Catalunya. Segle XII. 1. De Sant Pere de Roda a Roda d'Isàvena*. Barcelona: Edicions 62.
- CARBONELL, Eduard y GUMÍ, Jordi (1975). *L'Art romànic a Catalunya. Segle XII. 2. De Santa Maria de Ripoll a Santa Maria de Poblet*. Barcelona: Edicions 62.
- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo (2003). *El conjunto catedralicio de Oviedo en la Edad Media: arquitectura, topografía y funciones en la ciudad episcopal*. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos.
- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo (2005a). *La Catedral Vieja de Salamanca: vida capitular y arquitectura en la Edad Media*. Murcia: Nausicáa.
- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo (2005b). *Las catedrales de Galicia durante la Edad Media: Claustros y entornos*, La Coruña: Fundación Barrié de la Maza.
- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo (2007). «Imágenes litúrgicas. La viga de Sant Miquel de Cruïlles (Museu d'Art de Girona) y la dedicación de su iglesia». En C. ALONSO-PIMENTEL y E. KORTADI OLANO (eds.): *Arte y cristianismo. In memoriam Juan Plazaola Artola*, S.I., San Sebastián: Universidad de Deusto, 329-339.
- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo (2015). «Fuentes para el cimborrio de la Catedral de Zamora. Tan lejos, tan cerca». *Studia Zamorensia*, 14: 19-32.
- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo (2019). «La expansión de la orden del Cister en la Corona de Aragón. Una visión desde la Arquitectura». En GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert y PRIETO LÓPEZ, Diego (coords.). *Monasterio de Piedra, un legado de 800 años. Historia, arte, naturaleza*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 57-82.
- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo (2020). «Celebrar la arquitectura del Cister en la Corona de Aragón». En CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo (coord.), *Aragonia cisterciensis: espacio, arquitectura, música y función en los monasterios de la Orden del Cister en la Corona de Aragón*, Gijón: Trea, 39-106.
- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo y FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria (2005). «El conjunto epigráfico de San Miguel de Neila (Burgos) y el ceremonial romano de consagración de iglesias». *Anuario de estudios medievales*, 35-1: 385-402.
- CASARES, Emilio y MORALES, M^a Cruz (1977). *El románico en Asturias (I. Zona Oriental)*, Salinas: Ayalga.
- CASTILLEJO, David (1998). *Los intelectuales reformadores de España. Epistolarios de José Castillejo y de Manuel Gómez-Moreno. El espíritu de una época II*. Madrid: Castalia.
- CASTILLO LÓPEZ, Ángel del (1954). *El Pórtico de la Gloria*. Santiago de Compostela: Bibliófilos Gallegos.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel (1995). «Introitus pulcre refulget: algunas reflexiones sobre el programa iconográfico de las portadas románicas del transepto de la Catedral». En SIGUL, Francisco et al. (eds.), *La meta del camino de Santiago: la transformación de la catedral a través de los tiempos*, Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Promoción, 85-103.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel (1996). «Abrahán enseña astronomía: el prototipo bíblico de estudio del cómputo en las abadías benedictinas de Cava dei Tirreni y Ripoll». *Compostellanum*, 41/1-2: 159-177.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel (1998). «Un adro para un bispo: modelos e intención na fachada de Praterías». *Semata: Ciencias sociais e humanidades*, 10: 231-264.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel (2005). «Europa y España: El Camino de Santiago y el arte románico». En *España Medieval y el legado de Occidente*. Barcelona: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España-Lunweg, 81-104.

- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel (2006). «Un passaggio al passato: il portale di Santa Maria di Ripoll». En QUINTAVALLE, A. C. (ed.), *Medioevo, il tempo degli antichi*, Milán: Mondadori-Electa, 365-381.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel (2007). «Catalan Romanesque painting revisited: the altar-frontal workshops». En HOURIHANE, Colum (ed.), *Spanish Medieval art: recent studies*, Tempe, Ariz: Index of Christian Art, 119-153.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel (2008). «Ripoll et Gérone: deux exemples privilégiés du dialogue entre l'art roman et la culture classique». *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 39: 161-180.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel (2010). «El Maestro Mateo o la unidad de las artes». En HUERTA HUERTA, Pedro Luis (coord.), *Maestros del románico en el Camino de Santiago*, Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 187-233.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel (2011a). *El tapiz de la Creación*. Gerona: Catedral.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel (2011b). «La «Porta Francigena»: una encrucijada en el nacimiento del gran portal románico». *Anales de Historia del Arte*, Extra 2: Alfonso VI y el arte de su época, 93-122.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel (2012a). «Puertas y metas de la peregrinación: Roma, Jerusalén y Santiago hasta el siglo XIII». En CAUCCI VON SAUCKEN, Paolo (ed.), *Peregrino, ruta y meta en las peregrinaciones maiores*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 327-377.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel (2012b). «Las portadas del crucero de la catedral de Santiago (1101-1111)». En ESTEPA DIEZ, Carlos, FERNÁNDEZ, Etelvina, RIBERA, Javier (dir.), *Alfonso VI y su legado*, León: Diputación de León, 215-241.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel (2012c). «Un nuevo testimonio de la iconografía jacobea: Los relieves pintados de Santiago de Turégano (Segovia) y su relación con el altar mayor de la Catedral de Santiago». *Ad Limina*, 3-3: 73-117.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel (2014). «The making of the Catalan Romanesque altar frontal (1119-1150): Issues of technical training, authorship and patronage». En GRINDER-HANSEN, Poul (ed.), *Image and Altar 800-1300 AD. Papers from an International Conference*, Copenhagen: University Press of Southern Denmark, 97-120.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel (2015). «Santiago – Rome – Jerusalem: Old Issues, New Proposals». En NICOLAI, Bernd y RHEIDT, Klaus (eds.), *Santiago de Compostela: Pilgerarchitektur und bildliche Repräsentation in neuer Perspektive*. Berna: Peter Lang, 385-407.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel (2016). «La peinture autour de 1200 et la Méditerranée: voies d'échanges et processus de transformation entre Orient et Occident». *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 47: 207-222.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel (2018). «Ojo avizor: Porter, un Pantocrátor errático y la estela de Conques en Compostela». *Ad limina*, 9: 247-268.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel (2019). «O Pórtico da Gloria na encrucillada da arte: Santiago psicopompos e as portas do Alén». *Encrucillada: Revista galega de pensamento cristián*, 43: 41-62.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel (dir.) (2010a). *Compostela y Europa. La Historia de Diego Gelmírez*. Milán: Skira.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel (dir.) (2010b). *La princesa sàvia. Les pintures de Santa Caterina de la Seu d'Urgell*. Vic/Barcelona: MEV/MNAC.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel y NODAR, Victoriano (2010). «Reconstruyendo la Porta Francigena de la Catedral de Santiago: materiales multimedia para una exposición de arte románico». *Románico: Revista de arte de amigos del románico*, 10: 83-95.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, CAMPS, Jordi y LORÉS, Immaculada (eds.) (2008). *El Romànic i la Mediterrània, Catalunya, Toulouse i Pisa, 1120-1180*. Barcelona: MNAC.
- CASTIÑEIRAS LÓPEZ, Javier (2020). *Reforma y tradición en el románico gallego. Los ejemplos de Rebordáns y Mondoñedo*. León: Universidad de León.
- CASTIÑEIRAS, Manuel (2013). «Jaca, Toulouse, Conques y Roma: las huellas de los viajes

- de Diego Gelmírez en el arte románico compostelano». En LÓPEZ ALSINA (ed.), *O Século de Xelmírez*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 245-298.
- CASTIÑEIRAS, Manuel y LORÉS, Immaculada (2008). «Las Biblias de Rodes y Ripoll: una encrucijada del arte románico en Cataluña en las Biblias de Rodes y Ripoll: una encrucijada del arte románico en Catalunya». En GUARDIA, Milagros y MANCHO, Carles (eds.), *Les Fonts de la Pintura Romànica, Actes del Simposi Internacional*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 219-260.
- CASTIÑEIRAS, Manuel y NODAR FERNÁNDEZ, Victoriano (2010). «Para una reconstrucción del altar mayor de Gelmírez: cien años después de López Ferreiro». *Compostellanum*, 65: 575-640.
- CASTRO, Américo (1948). *España en su historia: cristianos, moros y judíos*. Buenos Aires: Losada.
- CASTRO, Américo (1954). *La realidad histórica de España*. México City: Porrúa, 1954 [1962, 2ª ed.; 1966, 3ª ed.; 1971, 4ª ed.]
- Catalunya Medieval* (1992). Barcelona: Generalitat de Catalunya/ Lunweg.
- Catalunya Romànica* (1985-1998). 28 vols. Barcelona: Enciclopedia catalana.
- CAVERO DOMÍNGUEZ, Gregoria (2007). *El esplendor del Císter en León (siglos XII-XIII)*. León: Fundación Hullera Vasco-Leonesa.
- CAVERO DOMÍNGUEZ, Gregoria (2017). «El Císter femenino en los reinos de León y Castilla en los siglos XII y XIII». En GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel (coord.), *Mujeres en silencio: el monacato femenino en la España medieval*, Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 149-183.
- CAVERO, Gregoria y CELIS, Jesús (2012). *Císter en el Reino de León*. León: Instituto Leonés de Cultura.
- CAYUELA VELLIDO, Begoña (2013). *Tradiciones y transmisión iconográfica en el arte altomedieval. La iconografía del sacrificio de Isaac en el arte hispánico (siglos VII al XII)*. Tesis doctoral. Barcelona: UB.
- CAZES, Quitterie (2015). «L'architecture de Saint-Sernin de Toulouse et ses liens avec Saint-Jacques de Compostelle». En NICOLAI, Bernd y RHEIDT, Klaus (eds.), *Santiago de Compostela: Pilgerarchitektur und bildliche Repräsentation in neuer Perspektive*, Berna: Peter Lang, 313-326.
- Cel pintat* [El]. *El baldaquí de Tost* (2008). Vic: Museu Episcopal de Vic.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta (1993). «Hipótesis sobre la planta medieval de la catedral de Tui», *El Museo de Pontevedra*, XLVII: 101-122.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta (1994). «Las etapas constructivas de la catedral medieval de Tui », *Tui. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, VII : 199-212.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta (1995). *La catedral de Tui en época medieval*, Pontevedra: Fundación Cultural Rutas del Románico.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta (2004). «El arte medieval en Tui: la catedral como foco receptor y difusor del románico y gótico». En GONZÁLEZ SOUTELO Silvia, *I coloquio de Historia de Tui*, Pontevedra: Diputación de Pontevedra, 2004, 121-155.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta (2011). «El estudio del arte medieval español en los albores de un nuevo milenio». *Cuadernos del CEMYR*, 19: 87-113.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta (2015). «Memoria histórico-artística. La catedral medieval». En SEARA MORALES Iago (coord.), *La catedral de Tui desde su plan director*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2015, 1-133.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta (2018). «Una catedral de frontera. Tui y Portugal: afinidades y peculiaridades». En BECEIRO PITA, Isabel (ed.), *La espiritualidad y la configuración de los reinos ibéricos (Siglos XII-XV)*, Madrid, 91-147.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta (2022). «Intercambios artísticos en una diócesis transfronteriza: posibles semejanzas entre las catedrales de Tui y Braga», *Medievalista*, 31: 45-91.
- CERDA, Jose Manuel y BOTO, Gerardo (2021). «*Propria manu cartam hanc roboro et confirmo*. La mano en el signo rodado de la reina Leonor Plantagenet». *De Medio Aevo*, 10-2: 287-305.
- CHAMOSO LAMAS, Manuel (1964). «Nuevas aportaciones al conocimiento del arte del

- Maestro Mateo». *Príncipe de Viana*, XXV: 225-237.
- CHAMOSO LAMAS, Manuel (1973). «Nuevos aspectos reconocidos en la obra del maestro Mateo». *Goya*, 116: 76-83.
- CID PRIETO, Carlos (1968). «La crisis del arte español en torno al año mil, a través de las miniaturas mozárabes y románicas». En *España en las crisis del arte europeo. Coloquios celebrados en conmemoración de los XXV años de la fundación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas*. Madrid: Instituto Diego Velázquez-CSIC, 61-78.
- CIRUJANO GUTIÉRREZ, Concepción, LABORDE MARQUEZE, Ana y PRADO VILAR, Francisco (2012). «La restauración del Pórtico de la Gloria en la Catedral de Santiago de Compostela». *Patrimonio cultural de España*, 6: 183-195.
- COELHO, María Filomena (2006). *Expresiones del poder feudal: el Císter femenino en León (siglos XII y XIII)*. León: Universidad de León.
- COLMENARES ORZARES, María del Carmen (2010). «El museo de historia de la educación «Manuel Bartolomé Cossío»». En RUIZ BERRIO, Julio (coord.), *El patrimonio histórico-educativo: su conservación y estudio*, Barcelona: Malpaso, 339-361.
- CONANT, Kenneth J. (1982). *Arquitectura carolingia y románica, 800-1200*. Madrid: Cátedra [ed. or. Yale: University 1959].
- CONANT, Kenneth John (1926). *The Early Architectural History of the Cathedral of Santiago de Compostela*. Cambridge (Mass.): Harvard University.
- COOK, Walter W.S. (1923-28). (1923). «The earliest painted panels of Catalonia (I)». *The Art Bulletin*, 5-4: 85-101; (1923) «The earliest painted panels of Catalonia (II)». *The Art Bulletin*, 6-2: 31-60; (1925) «The earliest painted panels of Catalonia (III)». *The Art Bulletin*, 8-2: 57-104; (1926) «The earliest painted panels of Catalonia (IV)». *The Art Bulletin*, 8-4: 194-234; (1927) «The earliest painted panels of Catalonia (V)». *The Art Bulletin*, 10-2: 152-204; (1928) «The earliest painted panels of Catalonia (VI)». *The Art Bulletin*, 10-4: 305-365.
- COOK, Walter W.S. (1951). «Review *Summa Artis, Historia General del Arte*, IX, *El arte románico, siglos XI y XII* by José Pijoan». *The Art Bulletin*, 33-1: 58-63.
- COOK, Walter W.S. (1956). *La pintura mural románica en Cataluña*. Madrid: Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- COOK, Walter W.S. (1960). *La pintura románica sobre tabla en Cataluña*. Madrid: Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- COOK, Walter W.S. y GUDIOL RICART, José (1950). *Pintura e imaginería románicas*. Madrid: Plus Ultra (*Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, VI).
- CORTÉS MESEGUER, L., ESTEBAN CHAPAPRÍA, J. y MARÍN SÁNCHEZ, R. (2017). «Desmontaje y traslado del ábside de Fuentidueña. Experiencia y método en el arquitecto Alejandro Ferrant», *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 22(29): 68-77.
- CORTÉS MESEGUER, L., OTERO PALLÓS, J., ESTEBAN CHAPAPRÍA, J. y MARÍN SÁNCHEZ, R. (2016). *Patrimonio arquitectónico español en Estados Unidos: el caso de San Martín de Fuentidueña (Segovia)*. Valencia: Universitat Politècnica de València.
- COSMEN, María Concepción (1986). «Los restos arquitectónicos de San Cosme y San Damián del Burbia (León)». *Estudios humanísticos. Geografía, historia y arte*, 8: 201-212.
- COSMEN, María Concepción (1987). *El arte románico en León: diócesis de Astorga*. León: Universidad de León.
- COSMEN, María Concepción (2002). «La Arqueta de las Bienaventuranzas: fuentes iconográficas». *De arte*, 1: 21-30.
- COSMEN, María Concepción (2008). «Arte y liturgia en Santa Marta de Tera». *Astórica*, 27: 139-171.
- COSMEN, María Concepción (2016). «Paisajes artísticos velados. La cabecera románica de la catedral de Sigüenza y la posible difusión del modelo». *De Arte. Revista de Historia del Arte*, 15: 7-32.
- COSMEN, María Concepción y HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria (2012). «Algunas cuestiones en torno a la escultura del noroeste peninsular en la época de

- Alfonso VI». En ESTEPA DIEZ, Carlos, FERNÁNDEZ, Etelvina, RIBERA, Javier (dir.), *Alfonso VI y su legado*, León: Diputación de León, 201-214.
- COSMEN, María Concepción y HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria (2014). «De la cantería compostelana a San Esteban de Corullón (León). Un estudio de ida y vuelta». *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 80: 9-34.
- COSMEN, María Concepción, HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria y VALDÉS, Manuel (2005). «Alfonso VI y el monasterio de Sahagún: nuevos testimonios sobre la construcción del templo monástico». *De arte*, 5: 29-41.
- CROZET, Jacques (1966). «Église Santa Marie de Bareyo (Province de Santander)», en *Mélanges René Crozet, Poitiers 1966*, tom. II: 967-973.
- CROZET, René (1956). «Survivances antiques dans le décor roman du Poitou, de l'Angoumois et de la Saintonge». *Bulletin Monumental*, CXIV: 7-33.
- CROZET, René (1959a). «Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon. I. Les chapiteaux du cloître de Tudela (Navarre)». *Cahiers de civilisation médiévale*, II: 333-340.
- CROZET, René (1959b). «Remarques sur les relations artistiques entre la France du Sud-Ouest et le Nord de l'Espagne à l'époque romane». En *Actes du XIXème Congrès International d'Histoire de l'Art, Paris, 1958*. Paris, 62-71.
- CROZET, René (1960). «Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon. II-IV. Nouvelles remarques sur les chapiteaux du cloître de Tudela. La décoration sculptée de la collégiale de Tudela. Églises Santa Maria Magdalena et San Nicolas de Tudela. Le relief au cavalier». *Cahiers de civilisation médiévale*, III: 119-127.
- CROZET, René (1962). «Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon. L'art roman en Navarre et en Aragon. Conditions historiques». *Cahiers de civilisation médiévale*, V: 35-61.
- CROZET, René (1963a). «Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon. V. Estella». *Cahiers de civilisation médiévale*, VII: 313-330.
- CROZET, René (1963b). «Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon. VI. Puente la Reina». *Cahiers de civilisation médiévale*, VII: 330-332.
- CROZET, René (1968). «Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon. VII. Sur les traces d'un sculpteur». *Cahiers de civilisation médiévale*, XI: 41-61.
- CROZET, René (1969a). «Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon. VIII. Quatre portails historiés». *Cahiers de civilisation médiévale*, XII: 47-61.
- CROZET, René (1969b). «Statuaire monumentale dans quelques absides romanes espagnoles». *Cahiers de civilisation médiévale*, XII: 291-295.
- CROZET, René (1970). «Recherches sur l'architecture monastique en Navarre et en Aragon». *Cahiers de civilisation médiévale*, XIII: 291-303.
- CUADRADO LORENZO, María Flora (1985). «Un posible zodiaco alegórico en las metopas de la portada meridional de Santa María de Carrión de los Condes». *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LI: 439-446.
- CUADRADO LORENZO, María Flora (1987). «La iglesia de Santa María de Carrión de los Condes y su programa escultórico». *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 57: 203-292.
- CUADRADO LORENZO, María Flora (1993). «Tres esculturas de Leire y sus relaciones con temas escatológicos». *Príncipe de Viana*, 54-199: 229-246.
- CRUZ, F. Valentín de la (1976). «El período románico». En *Arte burgalés. Quince mil años de expresión artística*, Burgos: Caja de Burgos, 85-119.
- D'EMILIO, James (1991). «Tradición local y aportaciones foráneas en la escultura románica tardía: Compostela, Lugo, Carrión». En *Actas del Simposio Internacional sobre «O Portico da Gloria e a Arte do seu Tempo»*, Santiago de Compostela, 1988, La Coruña: Galaico, 83-94.
- D'EMILIO, James (2007). «Inscriptions and the Romanesque church: patrons, prelates, and craftsmen in Romanesque Galicia». En HOURIHANE, Colum (ed.), *Spanish Medieval*

- art: recent studies, Tempe, Ariz.: Index of Christian Art, 1-33.
- D'EMILIO, James (1989). *Romanesque Architectural Sculpture in the Diocese of Lugo, East of the Miño*. Tesis doctoral. Courtauld Institute of Art, University of London.
- DEBIAIS, Vincent (2012). «Crear con imágenes. Los ángeles de Aguilar de Campoo». *Codex Aquilarensis*, 28 (Ejemplar dedicado a: Creer con imágenes en la Edad Media): 115-130.
- DEBIAIS, Vincent (2015). «Des figures et des lettres. Note méthodologique sur les inscriptions dans la peinture murale romane de Catalogne». *SVMMA. Revista de cultures medievals*, 6: 48-66.
- DEBIAIS, Vincent (2016). «Templo, tiempo, tempo en la iglesia románica». *Codex Aquilarensis*, 32 (Ejemplar dedicado a: Construir lo sagrado en el arte medieval. Reliquia, espacio, imagen y rito): 111-134.
- DELGADO, Lorenzo (2003). «¿El «amigo americano»? España y Estados Unidos durante el franquismo». *Studia historica. Historia contemporánea*, 21: 231-276.
- DESCHAMPS, Paul (1922). «Notes sur la sculpture romane en Bourgogne». *Gazette des Beaux-Arts*, VI: 61-80.
- DESCHAMPS, Paul (1923). «Notes sur la sculpture romane en Languedoc et dans le nord de l'Espagne». *Bulletin Monumental*, LXXXII: 305-351.
- DESCHAMPS, Paul (1941). «Études sur les sculptures de Sainte-Foy de Conques et de Saint-Sernin de Toulouse et leur relations avec celles de Saint-Isidore de Leon et de Saint-Jacques de Compostelle». *Bulletin Monumental*, C: 239-264.
- DODDS, Jerrilynn Denise, MANN, Vivian y GLICK, Thomas (1992). *Convivencia: Jews, Muslims, and Christians in Medieval Spain*. Nueva York: G. Braziller.
- DODDS, Jerrilynn Denise, MENOCA, Maria Rosa y BALBALE, Abigail Krasner (2008). *The arts of intimacy: Christians, Jews, and Muslims in the making of Castilian culture*. New Haven: Yale University Press.
- DOMÍNGUEZ HERRERO, Carlos (2002). *Escultura del románico zamorano iconología y análisis simbólico*. Tesis doctoral, Universidad de Salamanca.
- DOTSETH, Amanda W. (2015). *San Quirce de Burgos: Reframing Romanesque Architecture in Castile*. (Co-supervisors: Prof. John Lowden, Courtauld; Therese Martin, CSIC). Tesis, Londres: Courtauld Institute.
- DUBOURG-NOVES, Pierre (1980). «Des mausolées antiques aux cimborios romans d'Espagne. Évolution d'une forme architecturale». *Cahiers de civilisation médiévale*, XXIII: 323-359.
- DURAN PORTA, Joan (2005-2006). «Sobre l'origen de Raimon Lambard, obrer de la catedral d'Urgell». *Locus amoenus*, 8: 19-28.
- DURAN PORTA, Joan (2008). «Una reconsideració sobre els orígens de l'arquitectura romànica a Catalunya: el mite dels mestres llombard». *Catalan Review: international journal of Catalan culture*, 22: 227-238.
- DURAN PORTA, Joan (2009a). «¿Lombardos en Cataluña?: construcción y pervivencia de una hipótesis controvertida». *Anales de Historia del Arte, Extra 1, Cien años de investigación sobre arquitectura medieval española*: 247-262.
- DURAN PORTA, Joan (2009b). «Les cryptes monumentales dans la Catalogne d'Oliba. De Sant Pere de Rodès à la diffusion du modèle de crypte à salle». *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 40: 325-339.
- DURAN PORTA, Joan (2014). «Relinquo ad ipsa tabula de argento... La orfebrería en los testamentos catalanes de los siglos XI-XIII». *Anales de Historia del Arte, Extra 1. Splendor. Artes suntuarias en la Edad Media hispánica*: 119-131.
- DURAN PORTA, Joan (2015). «Tot forjant el tresor: els materials dels orfèvres a la Catalunya romànica». *Síntesi. Quaderns dels Seminaris de Besalú*, 3: 53-70.
- DURAN PORTA, Joan (2019). «El cielo en la piedra. La arquitectura del primer románico». *Desperta Ferro. Arqueología e Historia*, 26: 19-25.
- DURLIAT, Marcel (1962). *L'art roman en Espagne*. Paris: Braun.
- DURLIAT, Marcel (1964). *El románico en España*. Barcelona: Juventud.
- DURLIAT, Marcel (1971). «The Pilgrimage Roads Revisited?». *Bulletin Monumental*, CXXIX: 113-120.

- DURLIAT, Marcel (1972). «La porte de France à la cathédrale de Compostelle». *Bulletin Monumental*, CXXX: 137-143.
- DURLIAT, Marcel (1977). «L'apparition du grand portail roman historié dans le Midi de la France et le Nord de l'Espagne». *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, VIII: 7-24.
- DURLIAT, Marcel (1978). «Les débuts de la sculpture romane dans le Midi de la France et en Espagne». *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, IX: 101-113.
- DURLIAT, Marcel (1990). *La sculpture romane de la Route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan: Comité d'Etudes sur l'Histoire et l'Art de la Gascogne.
- EALO DE SA, María (1978). *El románico de Cantabria en sus cinco colegiadas*, Santander: Institución Cultural de Cantabria.
- Edades del Hombre [Las]*. *El arte en la Iglesia de Castilla y León* (1988-1989). Valladolid: Junta de Castilla y León.
- EGRY, Anne de (1959). «La escultura del claustro de la Catedral de Tudela». *Príncipe de Viana*, XX: 63-107.
- EGRY, Anne de (1963). «Esculturas románicas inéditas en San Martín de Uncastillo». *Archivo Español de Arte*, XXXVI: 181-187.
- ELORZA GUINEA, Juan Carlos y BARTOLOME ARRAIZA, Alberto (1978). *Arte Medieval Burgalés y esmaltes del taller de Silos y contemporáneos*, Burgos.
- En el frente del arte. Ricardo de Orueta 1868-1939* (2014), Madrid: Acción Cultural Española.
- ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, Cayetano (1986). *Rutas del románico en la provincia de Soria*. Las Rozas de Madrid.
- ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, Cayetano (1989). *Rutas del románico en la provincia de Zamora*. Las Rozas de Madrid.
- ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, Cayetano (1990). *Rutas del románico en la provincia de León*. Las Rozas de Madrid.
- ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, Cayetano (1991). *Rutas del románico en la provincia de Palencia*. Las Rozas de Madrid.
- España en las crisis del arte europeo. Coloquios celebrados en conmemoración de los XXV años de la fundación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas* (1968). Madrid: Instituto Diego Velázquez-CSIC.
- España medieval y el legado de Occidente* (2005). Madrid: SEACEX
- ESPAÑOL BERTRAN, Francesca (2005-2006). «El castillo de Loarre y su portada románica». *Locus Amoenus*, 8: 7-18.
- ESPAÑOL i BERTRAN, Francesca (1980). «El tema de la psicostasis arran d'un portal romànic de la Catalunya Nova: Sant Miquel de la Portella». *Quaderns d'Estudis Medievals*, 2: 94-101.
- ESPAÑOL i BERTRAN, Francesca (1988). «El Mestre del frontal de Santa Tecla i l'escultura romànica tardana a la Catalunya Nova». *Quaderns d'Estudis Medievals*, 23-24: 81-103.
- ESPAÑOL i BERTRAN, Francesca (1991). *L'Arquitectura religiosa romànica a la Conca de Barberà i Segarra tarragonina*. Montblanc: Centre d'estudis de la Conca de Barberà.
- ESPAÑOL i BERTRAN, Francesca (1996). «Massifs occidentaux dans l'architecture romane catalane». *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*. 27. *Tours et clochers à l'époque préromane et romane*, 57-77.
- ESPAÑOL i BERTRAN, Francesca (1997). «Culte et iconographie de l'architecture dédiés à Saint Michel en Catalogne». *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa* / 28: *Les anges et les archanges dans l'art et la société à l'époque préromane et romane*, 175-186.
- ESPAÑOL i BERTRAN, Francesca (1998a). «Sépulcre de Sant Ramon de Roda». *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* / 29: *Le culte des saints à l'époque préromane et romane*, 177-187.
- ESPAÑOL i BERTRAN, Francesca (1998b). «El panteó comtal de la catedral de Barcelona en època romànica». En *Miscel·lània en homenatge Joan Ainaud de Lasarte*, Barcelona, v. 1, 107-116.
- ESPAÑOL i BERTRAN, Francesca (1998c). «Le sépulcre de Sant Ramon de Roda. Utilisation liturgique du corps saint». *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 29: 177-187.
- ESPAÑOL i BERTRAN, Francesca (2000). «Santo Domingo de la Calzada: el cuerpo santo y los escenarios de su culto». En YARZA et al (coords.), *La cabecera de la catedral*

- calceatense y el tardorrománico hispano. Logroño: Catedral de Santo Domingo de la Calzada, 207-282.
- ESPAÑOL i BERTRAN, Francesca (2002). «The sepulchre of Saint Juliana in the Collegiate Church of Santillana del Mar». En LAMIA, Stephan y VALDEZ DEL ALAMO, Elizabeth (eds.), *Decorations for the Holy Dead*, Turnhout: Brepols, 191-218.
- ESPAÑOL i BERTRAN, Francesca (2005). «El escenario litúrgico de la catedral de Girona (s. XI-XIV)». *Hortus Artium Medievalium*, 11: 213-232.
- ESPAÑOL i BERTRAN, Francesca (2008). «L'ambit presbiteral i el cor en els edificis romànics catalans». En *Art i litúrgia a l'Occident medieval*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 29-36.
- ESPAÑOL i BERTRAN, Francesca (2018). «Memòria i monument: la porta de Ripoll i els comtes de Barcelona». En SUREDA i JUBANY, Marc (ed.), *La portalada de Ripoll. Creació, conservació i recuperació*. Roma: Viella, 75-98.
- ESPAÑOL i BERTRAN, Francesca, YARZA, Joaquín (2007). *El románico catalán*. Manresa: Angle.
- Esplendor del Románico [El]: Obras maestras del Museu Nacional d'Art de Catalunya* (2011). Madrid: TF Editores.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, GARCÍA GUATAS, Manuel Santiago, MARTÍNEZ, Luis Mínguez y GALTIER MARTÍ, Fernando (1982). *El nacimiento del arte románico en Aragón: arquitectura*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco. (1993). «Las inscripciones del tímpano de la Catedral de Jaca». *Artigrama*, 10: 143-162.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco. (1999a). «La metrología de la catedral románica de Jaca: 1». *Artigrama*, 14: 241-262.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco. (1999b). «El tímpano de la Catedral de Jaca». *Homenaje a la profesora Carmen Orcástegui Gros* (Vol. 1-2), Zaragoza, 451-472.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco. (2000). «La metrología de la catedral románica de Jaca: 2». *Artigrama*, 15: 231-258.
- ESTELLA, Margarita (1983). «Esculturas de marfil medievales en España». *Archivo Español de Arte*, LVI: 89-114.
- ESTERMAN, Daniel (ed.) (2009). *Meyer Schapiro abroad. Letters to Lillian and Travel Notebooks*. Los Angeles: Getty Research Institute.
- FAVREAU, Robert (1975). «L'inscription du tympan nord de San Miguel d'Estella». *Bibliothèque de l'École des Chartes*, CXXXIII: 237-246.
- FAVREAU, Robert (1996). «Les inscriptions du tympan de la cathédrale de Jaca». *Comptes rendus. Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 2: 535-559.
- FAVREAU, Robert (2004). «Note complémentaire à propos d'une inscription du tympan de la cathédrale de Jaca (Aragon)». *Comptes rendus. Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. 148: 7-10.
- FERNÁNDEZ CASANOVA, Adolfo (1905). «Monumentos románicos en el valle de Campóo de Enmedio». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XIII: 189-201.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina (1977). «Temas juglarescos en el románico de Villaviciosa». *Estudios Humanísticos y Jurídicos*, 1: 81-106.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina (1979). «Las «cabezas rostradas». Un tema ornamental en el románico de Villaviciosa». *Asturiensia Medievalia*, 3: 341-364.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina (1982). *La escultura románica en la zona de Villaviciosa (Asturias)*, León: Colegio Universitario de León.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina (1992). *San Isidoro de León*. Madrid: Historia 16.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina (1995-1997). «Problemática en torno a Santa María de Carzana en el concejo asturiano de Teverga». En *Asturiensia Medievalia*, 8. *Homenaje a María Elida García García*: 205-236.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina (1998). «Presencia de Oriente y Occidente en la 'Portada del Obispo' de la Catedral de Zamora». *Estudios humanísticos. Geografía, Historia y Arte*, X: 225-274.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina y VALDÉS FERNANDEZ, Manuel (1978). «Recientes hallazgos artísticos en la catedral

- leonesa». En *León Medieval. Doce Estudios*, León: Colegio Universitario, 235-241.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, GALVÁN FREILE, Fernando, SUÁREZ GONZÁLEZ, Ana, CAVERO DOMÍNGUEZ, Gregoria (coords.) (2013). *Tomás Becket y la península ibérica: (1170-1230)*. León: Universidad de León.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Manuel (1932-1933). «La laude sepulcral del Infante Alfonso Ansúrez». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 1-2: 140-143.
- FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria (1999). «El ciclo de la Pasión en las pinturas murales de la iglesia de San Justo (Segovia)». *La Biblia en el arte y en la literatura: V Simposio Bíblico Español*, Vol. 2, 227-240.
- FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria (2000). «Martirio e inventio de los Santos Niños de Compluto: Las pinturas murales de San Justo de Segovia». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 80: 123-140.
- FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria (2002). «Las pinturas de la Iglesia «baja» de San Juan de la Peña: Vínculos pictóricos entre el Poitou y Aragón durante el siglo XII». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 14: 9-17.
- FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria (2004a). «El templo en el románico. Decoración figurada. Funcionalidad espacial e intencionalidad del programa pictórico». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 94: 103-138.
- FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria (2004b). *Pintura románica en el Poitou, Aragón y Cataluña: la itinerancia de un estilo*, Murcia: Nausicaä.
- FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria (2005). «Cuestiones varias sobre pintura mural románica: tratados, técnicas y artistas». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 95: 89-124.
- FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria (2007). «Vías medievales y pintores itinerantes en Cataluña en tiempos del románico». En FERRER MALLOL, M. Teresa; VERDÉS PIJUAN, Pere (ed.), *El Camí de Sant Jaume i Catalunya*, Barcelona: Abadía de Montserrat-CSIC, 387-391.
- FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria (2014). «Muros consagrados. El entorno litúrgico medieval de la lipsanoteca de Bagüés». *Territorio, sociedad y poder: revista de estudios medievales*, 9: 99-116.
- FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria (2017). «Dinamismo narrativo y pintura mural: los ciclos cristológico y hagiográfico de la iglesia de San Justo de Segovia». En HUERTA HUERTA, Pedro Luis (ed.), *Narraciones visuales en el arte románico: figuras, mensajes y soportes*, Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 11-35.
- FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, Clara (2010). «La obra de un artista innovador: Leodegario y su taller». En *Maestros del románico en el Camino de Santiago*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 87-116.
- FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, Clara, MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier y MARTÍNEZ ÁLAVA, Carlos (2002). *El arte románico en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- FERNÁNDEZ, Sonia y NODAR FERNÁNDEZ, Victoriano (2003). «Un proyecto de reconstrucción hipotética de las portadas del transepto de la Catedral de Santiago en época de Diego Gelmírez». *Compostellanum*, 48: 605-614.
- FÉROTIN, Marius (1897). *Histoire de l'abbaye de Silos*. Paris: Leroux.
- FILGUEIRA VALVERDE, José (1948). «Datos y conjeturas para la biografía del Maestro Mateo». *Cuadernos de Estudios Gallegos*, III: 49-69.
- FITA, Fidel (1899). «San Miguel de Escalada y Santa María de Piasca». *Boletín de la Real Academia de la Historia*. XXXIV: 316 y ss.
- FITÉ i LLEVOT, Francesc (1984-1985). «El lot de peces d'esacs de cristall de roca del Museu Diocesà de Lleida, Procedents del tresor de la col·legiata d'Àger (segle XI)». *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, 5-6: 281-312.
- FITÉ i LLEVOT, Francesc (1984). *La portada occidental de Santa Maria d'Agramunt: estudi introductori de la seva interpretació simbòlica dins de les constats de l'escola de Lleida*, Llérida: Institut d'Estudis Ilerdencs.
- FITÉ i LLEVOT, Francesc (1987a). *El món alt-medieval i el seu entorn artístic en les terres de l'antic vescomtat i abadiat de Sant Pere*

- d'Àger: un apropament a llurs fonaments històrics, artístics i arqueològics, segles XI-XII. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- FITÉ i LLEVOT, Francesc (1987b). «Les torres rodones de guaita en la Catalunya Occidental (s. X-XI). Una hipòtesi sobre el seu origen». En *V Congrés Espanyol d'Història de l'Art: Originalidad, modelo y copia en el arte medieval español*, Vol. 1. Barcelona: Universitat de Barcelona, 159-170.
- FITÉ i LLEVOT, Francesc (1990). «L'escultura romànica de la Col·legiata de Sant Pere d'Àger, s. XI». *Ilerda*, 48-2: 11-30.
- FITÉ i LLEVOT, Francesc (1995). «Consideracions sobre el romànic en l'àmbit del Comtat d'Urgell». En SABATÉ, Flocel, GONZALVO, Gener, FARRÉ, Joan (coords.), *El Comtat d'Urgell*. Lérida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 119-148.
- FITÉ i LLEVOT, Francesc (1996). «La secularización de la canónica de San Pedro de Ager: cuestiones habidas con la Universidad de Lleida». *Memoria ecclesiae*, 8: 149-174.
- FITÉ i LLEVOT, Francesc (1999a). «Sobre els mestres d'obra i la construcció medieval a Catalunya (1ª part: l'època romànica)». En YARZA, Joaquín y FITÉ, Francesc (coords.), *L'Artista-Artesa Medieval a la Corona d'Aragó: actes*, Lérida, 211-238.
- FITÉ i LLEVOT, Francesc (1999b). «El mensaje bíblico en las portadas románicas: breves consideraciones sobre las de la zona de Lleida». En *La Biblia en el arte y en la literatura: V Simposio Bíblico Español*, Vol. 2, 1999, págs. 265-278.
- FITÉ i LLEVOT, Francesc (2006-2007a). «Arquitectura i repoblació a la Catalunya dels segles X-XI: parròquies i sagreres, els exemples d'Àger i Tartareu». *Lambard*, 19: 51-96.
- FITÉ i LLEVOT, Francesc (2006-2007b). «Arnau Mir de Tost i el culte a les relíquies: un exponent pirinenc en la promoció dels santuaris». *Urgellia*, 16: 511-549.
- FITÉ i LLEVOT, Francesc (2009-2010). «Arnau Mir de Tost i la fundació de la Col·legiata de Sant Pere d'Àger». *Lambard*, 21: 119-148.
- FITÉ i LLEVOT, Francesc y GONZÁLEZ, Eduard (2010). *Arnau Mir de Tost: un senyor de frontera al segle XI*. Lérida: Universitat de Lleida.
- FLECHA GARCÍA, Consuelo (2011). «Por derecho propio. Universitarias y profesionales en España en torno a 1910». *Tabanque. Revista pedagógica*, 24: 157-174.
- FOGG ART MUSEUM (1934). «A Gift of Romanesque Sculpture from the Spanish Government». *Bulletin of the Fogg Art Museum*, III: 16
- FRANCO MATA, Ángela (1991). «El tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa». *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 9: 35-68.
- FRANCO MATA, Ángela (2010). *Arte leonés fuera de León, siglos IV-XVI*. León: Edileisa.
- FRANCO MATA, Ángela y ROMERO POSE, Eugenio (eds.) (2004). *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al profesor Serafín Moralejo Alvarez* (Vol. 1-3). Santiago de Compostela.
- FREEMAN, Margaret B., GÓMEZ-MORENO, Carmen y RORIMER, James J. (1961). «The Apse from San Martín de Fuentidueña». *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 265-296.
- FREIXAS i CAMPS, Pere y SUREDA i JUBANY, Marc (2009). «La nau única en l'arquitectura medieval catalana: reflexions sobre la pervivència d'un model constructiu del preromànic al gòtic». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 50, 41-52.
- GAILLARD, Georges (1932). «L'église et le cloître de Silos: dates de la construction et de la décoration». *Bulletin Monumental*, XCI: 39-80. [reed. en *Études d'art roman*, Paris, 1972, 243-270].
- GAILLARD, Georges (1938). *Les debuts de la sculpture romane espagnole. León – Jaca – Compostelle*. Paris: Paul Hartmann.
- GAILLARD, Georges (1946). *La sculpture romane espagnole. De Saint Isidore de León à Saint-Jacques de Compostelle*. Paris: Paul Hartmann.
- GAILLARD, Georges (1958a). «Influences françaises ou caractères espagnols dans quelques sculptures romanes de Castilla». En *XIX Congrès International d'Histoire de l'Art*, Paris, 84-86.
- GAILLARD, Georges (1958b). «Le porche de la Gloire à Saint-Jacques de Compostelle

- et ses origines espagnoles». *Cahiers de Civilisation Médiévale*, I: 465-473 [reed. en *Études d'art roman*, Paris, 1972, 320-334].
- GAILLARD, Georges (1958c). «Romanico. Spagna e Portogallo». En *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XI. Roma: Istituto per la Collaborazione Culturale, c. 771-782.
- GAILLARD, Georges (1963). «Sculptures espagnoles de la seconde moitié du douzième siècle». En *Romanesque and Gothic Art. Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*. vol. I^o, Princeton, 142-149 [reed. *Études d'art roman*, Paris, 1972, 100-112].
- GAILLARD, Georges (1972). *Études d'art roman*, Paris: La Sorbonne.
- GALTIER MARTÍ, Fernando (1981). *Ribagorza, condado independiente: desde los orígenes hasta 1025*. Zaragoza: Libros Pórtico.
- GALTIER MARTÍ, Fernando (1993). «La formación del arte románico aragonés, entre la reconquista y la repoblación». En HERNANDO GARRIDO, José Luis (coord.), *Repoblación y reconquista: seminario. Actas del III Curso de Cultura Medieval*. Aguilar de Campoo: Centro de Estudios del Románico, 127-134.
- GALTIER MARTÍ, Fernando (1994). «Les conditions et les développements de l'art préroman et les débuts de l'art roman dans les comtés de Ribagorza et d'Aragon». En *Simposi Internacional d'Arquitectura a Catalunya: segles IX, X primera mitat de l'XI*, Girona, 77-104.
- GALTIER MARTÍ, Fernando (1999). *L'art roman lombard en Aragón: circonstances historiques et problèmes artistiques*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- GALTIER MARTÍ, Fernando (2014). «Las primeras fases constructivas de la catedral de San Vicente de Roda de Isábena (Huesca)». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 112: 21-56.
- GALTIER MARTÍ, Fernando (2019). *Las iglesias lombardistas de Aragón y Serrablo*. Zaragoza: el Autor.
- GALTIER MARTÍ, Fernando y BENEDICTO SALAS, Roberto (2012). *Santa María de Obarra, entre la historia y la leyenda*. Zaragoza: Mira.
- GALTIER MARTÍ, Fernando y PAZ, Juan Ángel (1987). *Arqueología y Arte en Luesia en torno al año Mil. El yacimiento de El Corral de Calvo*. Zaragoza: Diputación General de Aragón.
- GALVÁN FREILE, Fernando (1997). *La decoración miniada en el Libro de las estampas de la Catedral de León*. León: Universidad de León.
- GALVÁN FREILE, Fernando (1999). *La decoración de manuscritos en León en torno al año 1200*. León: Universidad de León.
- GALVÁN FREILE, Fernando (2000). «Miniaturas en fragmentos de códices del Archivo Diocesano de Astorga (c. 1200)». *Astórica*, 19: 203-222.
- GALVÁN FREILE, Fernando (2011). *Imágenes del poder en la Edad Media. Selección de estudios del Prof. Dr. Fernando Galván Freile*. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina (coord.). León: Universidad de León.
- GALVÁN FREILE, Fernando y SUÁREZ GONZÁLEZ, Ana (1998). «El ejercicio cotidiano de la escritura en la segunda mitad del siglo XII, una recreación a través de dos imágenes». *Memoria ecclesiae*, 13: 471-487.
- GARCÍA CUETOS, María Pilar (1992). «La iglesia de San Pedro de Plecín, Peñamellera, un conjunto excepcional dentro del románico asturiano y la difusión de un repertorio de taller». En *Actas del IX CEHA El arte español en épocas de transición*, León: Universidad, 27-36.
- GARCÍA CUETOS, María Pilar (2008). «Alejandro Ferrant y Manuel Gómez-Moreno: aplicación del método científico del CEH a la restauración monumental». *Loggia: Arquitectura y restauración*, 21: 8-25.
- GARCÍA CUETOS, María Pilar (2011). «La renovación de la Historia de la Arquitectura y del Arte en las primeras décadas del siglo XX: Manuel Gómez-Moreno». En BIEL IBÁÑEZ, María Pilar y HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión (eds.), *Lecciones de los maestros. Aproximación histórico-crítica a los grandes historiadores de la arquitectura española*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico: 125-158.
- GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César (2006). *La Colegiata de San Pedro de Teberga*. Oviedo: Nobel.
- GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César (2012). «La reforma románica de la Cámara Santa

- de la catedral de San Salvador de Oviedo». En HUERTA HUERTA, Pedro Luis (ed.), *Monumentos singulares del románico. Nuevas lecturas sobre formas y usos*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 41-90.
- GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César (2017). *El Arca Santa de la catedral de Oviedo*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real.
- GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César (2018). «Variaciones sobre el tema del Salvador y el colegio apostólico en la Catedral de Oviedo. Aventuras y desventuras de una advocación». *Codex Aquilarensis*, 34: 89-114.
- GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César (2020a). *El Arca Santa de Oviedo*. Oviedo: KRK.
- GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César (2020b). «The Meaning of the Romanesque Sculpture in the Cámara Santa at the Cathedral of Oviedo». En BOTO VARELA, Gerardo, SERRANO COLL, Marta; McNEILL, John (eds.), *Emerging Naturalism. Contexts and Narratives in European Sculpture 1140-1220*. Brepols: Turnhout, 333-358.
- GARCÍA FLORES, Antonio (2002). *Arquitectura de la orden del Cister en la provincia de Valladolid (1147-1515)*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid.
- GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2013). «Imágenes ejemplares para un cabildo: la historia de san Lorenzo en la catedral de Jaca». *Codex Aquilarensis*, 29: 135-151.
- GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2016a). «Prototipos, réplicas y derivaciones en la escultura románica de Aragón». En HUERTA HUERTA, Pedro Luis (coord.), *Modelo, copia y evocación en el románico hispano*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, 45-79.
- GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2016b). «Mover al santo: traslado de reliquias y renovación de escenarios de culto en monasterios hispanos (siglos XI y XII)». En GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel. y TEJA, Ramón (eds.), *Los monasterios medievales en sus emplazamientos: lugares de memoria de lo sagrado*, Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, 143-173.
- GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2018a). *Las portadas de la catedral de Jaca: reforma eclesiástica y poder real a finales del siglo XI*, Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís y HERNÁNDEZ FERREIRÓS, Ana (2018b). «Manuscripts Across Frontiers: Circulation of Models and Intermediality in Romanesque Aragón». En MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia y VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (eds.), *Medieval Europe in Motion. La circulación de manuscritos iluminados en la península ibérica*, Madrid: CSIC, 239-255.
- GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel (1948-1949). «La iglesia románica de Santa María la Mayor de Villacantid (Santander)». *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XV: 211-238.
- GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel (1951-1952). «La iglesia románica de Santa María la Mayor, de Villamuriel de Cerrato (Palencia)». *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XVIII: 25-42.
- GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel (1959). «La iglesia románica de Santa Eufemia de Cozuelos (Palencia)». *Archivo Español de Arte*, XXXII: 295-311.
- GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel (1961a). *El románico en Palencia*. Prólogo M. Gómez-Moreno. Palencia: Instituto Tello Téllez de Meneses-Diputación de Palencia.
- GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel (1961b). «Las huellas de Fruchel en Palencia y los capiteles de Aguilar de Campoo». *Goya*, 43-45: 158-167.
- GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel (1973). «Un esquema del arte románico en Santander». En *La Edad Media en Cantabria*, Santander: Instituto Juan de Herrera-Diputación Provincial de Santander, 73-108.
- GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel (1979). *El románico en Santander*. Santander: Libería Estudio.
- GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel (1983). «El arte románico en Palencia». En *Ciclo de Conferencias sobre El Románico y El Camino de Santiago, Palencia, 1983*, Palencia: Diputación Provincial de Palencia, 83-110.
- GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel (1991a). *Moarves. Iglesia de San Juan. Olmos de Ojeda. Santa Eufemia de Cozuelos*, Palencia: Diputación Provincial de Palencia.

- GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel (1991b). *Monasterio de San Andrés de Arroyo. Becerril del Carpio. Iglesia de San Vicente. Iglesia de Santa María. Vallespinoso de Aguilar. Iglesia de Santa Cecilia*. Palencia: Diputación Provincial de Palencia.
- GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel-WATENBERG, Federico (1946-1947). «La iglesia románico-gótica de Santa María la Antigua, de Valladolid». *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XIII: 147-172.
- GARCÍA LLORET, José Luis (2005). *La escultura románica del Maestro de San Juan de la Peña*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico".
- GARCÍA LLORET, José Luis y GARCIA OMEDES, Antonio (2008). *La escultura románica en Aragón. Representaciones de santos, artistas y mecenas*. Lérida: Milenio.
- GARCÍA MELERO, José Enrique (1988). «La visión del Románico en la historiografía española del Neoclasicismo romántico». *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del Arte*, 1: 139-186.
- GARCÍA OMEDES, Antonio (2010). ««Bernard»: ¿un nombre para la historia de la escultura en la Catedral de Jaca?». *Románico: Revista de arte de amigos del románico*, 10: 55-58.
- GARCÍA OMEDES, Antonio (2013). «El zodiaco de la catedral de Jaca». *Románico: Revista de arte de amigos del románico*, 16: 34-42.
- GARCÍA ROMO, Francisco (1966). «El problema de la personalidad del escultor románico: el maestro de Jaca (Jaca, Loarra, Frómista, León)». En *Mélanges offerts à René Crozet*. Poitiers: Société d'études médiévales: 359-363.
- GARCÍA ROMO, Francisco (1972). «Orígenes y cronología de nuestro románico». *Revista de Ideas Estéticas*, XXX-117: 23-47.
- GARCÍA ROMO, Francisco (1973). *La escultura del siglo XI (Francia-España)*. Barcelona: Planeta.
- GARCÍA ROZAS, Rosario et al. (2003). *Caminos de Arte. D. Manuel Gómez Moreno y el catálogo monumental de Zamora*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- GARCÍA-VELASCO, José y SÁNCHEZ RON, José Manuel (eds.), (2010). 100-JAE. 100 JAE. *La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas en su centenario. Actas, Vol. 2: En torno al Centro de Estudios Históricos. De la economía a la arquitectura. Residencias de estudiantes en la JAE. La JAE y la educación. Colofón: algunas aportaciones de esta edición*. Madrid: Fundación Francisco Giner de los Ríos-Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio (1942). «El románico en la provincia de Logroño». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XLVI: 81-235.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio (1944). «El románico en la provincia de Vizcaya». *Archivo Español de Arte*, XVII: 25-48.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio (1946). *El románico en la provincia de Soria*. Madrid: CSIC.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio (1949). *El arte español en sus estilos y en sus formas*. Barcelona: Ediciones Omega.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio (1954). *La pintura románica en Castilla*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, CSIC.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio (1961). *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*. Madrid: Espasa-Calpe.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio (1976). «Artistas y artesanos del románico español». *Goya*, 130: 214-219.
- GIL CRESPO, Ignacio Javier (2013). «Fábricas mixtas de piedra y ladrillo en la fortificación medieval madrileña». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 53: 17-30.
- GIL FARRÉS, Octavio (1984). «¿Mudéjar? ¿Románico de ladrillo?». *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, 20: 159-175.
- GIL GABERNET, Isabel y LORÉS OTZET, Immaculada (2001). «L'antiga canonja de la Seu Vella de Lleida: noves aportacions a l'evolució arquitectònica del conjunt dels seus edificis». *Seu Vella*, 1: 15-93.
- GINIO, Alisa Meyuhas (1998). «¿Convivencia o coexistencia? acotaciones al pensamiento de Américo Castro». En GINIO, Alisa Meyuhas y CARRETE PARRONDO, Carlos (coords.), *Creencias y culturas*, Salamanca: Pontificia Universidad de Salamanca, 147-158.

- GOLDSCHMIDT, Werner (1935). «El Pórtico de San Vicente, en Ávila». *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XI: 259-273.
- GOLDSCHMIDT, Werner (1936). «El sepulcro de San Vicente, en Ávila». *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XII: 161-170.
- GOLDSCHMIDT, Werner (1937). «The West Portal of San Vicente at Avila». *The Burlington Magazine*, XXI: 110-123.
- GÓMEZ GÓMEZ, Agustín (1988). «Tiempo, trabajo y sociedad en San Pedro de Treviño (análisis de la arquivolta exterior)». *López de Gámiz: Boletín del Instituto Municipal de Historia de Miranda de Ebro*, 17: 71-76.
- GÓMEZ GÓMEZ, Agustín (1989). «Viajeros en el arte románico: una iconografía de pobres y peregrinos». En HERNANDO, José Luis, HUERTA, Pedro Luis y GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel (coords.). *Viajes y viajeros en la España medieval*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 399-422.
- GÓMEZ GÓMEZ, Agustín (1991). «*Musicorum et Cantorum Magna est Distantia*: los juglares en el arte románico». *Cuadernos de arte e iconografía*, 7: 67-73.
- GÓMEZ GÓMEZ, Agustín (1992-1993). «Apostillas a la iconografía de Estíbaliz (Álava)». *Kobie. Bellas artes*, 9: 147-158.
- GÓMEZ GÓMEZ, Agustín (1992). «Algunos aspectos del arte románico en el País Vasco: Extensión y relaciones de un arte periférico». En *VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Cáceres, 73-80.
- GÓMEZ GÓMEZ, Agustín (1993). «Cojos y miserables en la portada románica de Echano (Navarra)». *Príncipe de Viana*, 198: 9-28.
- GÓMEZ GÓMEZ, Agustín (1995-1997). «Asimilación y transmisión del arte románico en el País Vasco: el caso de Estíbaliz (Álava)». *Kobie. Bellas artes*, 11: 241-254.
- GÓMEZ GÓMEZ, Agustín (1996). «Un tímpano románico inédito procedente de Labastida (Álava)». *Archivo Español de Arte*, 274: 202-206.
- GÓMEZ GÓMEZ, Agustín (1997a). *El protagonismo de los otros: la imagen de los marginados en el arte románico*. Bilbao: Centro de Estudios de Historia de Arte Medieval.
- GÓMEZ GÓMEZ, Agustín (1997b). «Los inicios de la investigación sobre el Arte Románico en el País Vasco». *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 16: 167-174.
- GÓMEZ GÓMEZ, Agustín (1998a). «La iconografía de la sociedad en el Beato de San Andrés de Arroyo». En *Vida cotidiana en la España medieval: actas del VI Curso de Cultura Medieval*, Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 457-494.
- GÓMEZ GÓMEZ, Agustín (1998b). «La iconografía del parto en el arte románico hispano». *Príncipe de Viana*, 213: 79-102.
- GÓMEZ GÓMEZ, Agustín (1999a). «Consideraciones sobre la iconografía de los juglares en el arte románico». En *Fiestas, juegos y espectáculos en la España medieval: actas del VII Curso de Cultura Medieval*, Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 235-254.
- GÓMEZ GÓMEZ, Agustín (1999b). «La utilidad de las formas inútiles: el caso de Soto de Bureba (Burgos)». *Sautuola: Revista del Instituto de Prehistoria y Arqueología Sautuola*, 6: 589-594.
- GÓMEZ GÓMEZ, Agustín (2005). «Glosas sobre la iconografía de la portada meridional de Piasca (Cantabria)». *Codex aquilarensis*, 21: 132-152.
- GÓMEZ GÓMEZ, Agustín (2008). «...Y lo cotidiano en la iconografía románica de la Ribera del Duero». *Biblioteca: estudio e investigación*, 23: 215-236.
- GÓMEZ GÓMEZ, Agustín (2012). «Pecado y exclusión en la iconografía medieval Los caminos de la exclusión en la sociedad medieval». En *Pecado, delito y represión: XXII Semana de Estudios Medievales*, Nájera: Instituto de Estudios Riojanos, 309-334.
- GÓMEZ GÓMEZ, Agustín (2018). «Sobre partos, parteras y mujeres gestantes: una visión a través de la iconografía románica». En HUERTA HUERTA, Pedro Luis (coord.). *Arte y sexualidad en los siglos del románico: imágenes y contextos*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 165-200.
- GÓMEZ GÓMEZ, Agustín (2019). «La alteridad demonizada. Una visión a través de la iconografía románica». En HUERTA HUERTA, Pedro Luis (coord.). *A propósito de Satán: el submundo diabólico en tiempos del*

- románico, Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 177-221.
- GÓMEZ GÓMEZ, Agustín y ASIÁIN, Miguel Ángel (1995). «Caritas et diabolus en la iconografía de San Martín: el caso de San Martín de Unx (Navarra)». *Príncipe de Viana*, 205: 285-310.
- GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel (2016). *Manuel Gómez-Moreno Martínez (1870-1970)*. Granada: CEHA. <https://arteceha.files.wordpress.com/2017/03/gc3b3mez-moreno-ceha.pdf> [consulta 23/02/2022]
- GÓMEZ-MORENO, Carmen (1961). «Piedras viajeras. El ábside de San Martín de Fuentidueña». *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XXVII: 61-85.
- GÓMEZ-MORENO, Manuel (1906). *Excursión a través del arco de herradura*. Madrid: Imprenta Ibérica.
- GÓMEZ-MORENO, Manuel (1909). «Santiago de Peñalba. Iglesia mozárabe del siglo X». *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, VII-181: 199-204.
- GÓMEZ-MORENO, Manuel (1919). *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX al XI*, Madrid: Centro de Estudios Históricos, 2 vols.
- GÓMEZ-MORENO, Manuel (1925). *Catálogo Monumental de España, Provincia de León* [redacción en 1906-1908]. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
- GÓMEZ-MORENO, Manuel (1927). *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora*, Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
- GÓMEZ-MORENO, Manuel (1934). *El arte románico español. Esquema de un libro*. Madrid: Centro Estudios Históricos.
- GÓMEZ-MORENO, Manuel (1961). «Problemas del segundo periodo del románico español», *El Arte Románico. Catálogo*, Barcelona, XXXV-XXXVIII.
- GÓMEZ-MORENO, Manuel (1967). *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca*, Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Servicio Nacional de Información Artística.
- GÓMEZ-MORENO, Manuel (1968). «En torno al crucifijo de los reyes Fernando y Sancha». En *España en las crisis del arte europeo. Coloquios celebrados en conmemoración de los XXV años de la fundación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas*. Madrid: Instituto Diego Velázquez-CSIC: 79-84.
- GONZÁLEZ TEJERINA, Mercedes (1932-1933). «Papeletas de arte románico castellano. La Iglesia de San Juan de Arroyo de la Encomienda». *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, I-3: 247-252.
- GONZÁLEZ TEJERINA, Mercedes (1935-1936). «La iglesia de Santa Juliana de Villarmentero». *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 4-1: 73-77.
- GONZÁLEZ, Julio (1943). «La catedral de Salamanca y el probable autor de la torre del Gallo». *Archivo Español de Arte*, XVI: 39-50.
- GRACIA ALONSO, Francisco (2018). *La construcción de una identidad nacional. Arqueología, patrimonio y nacionalismo en Cataluña (1850-1939)*. Barcelona Universitat de Barcelona.
- GRACIA, Francisco y FULLOLA I PERICOT, Josep M. (2006). *El sueño de una generación. El crucero universitario por del Mediterráneo de 1933*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- GRAU LOBO, Luis (1996). *Pintura románica en Castilla y León*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- GRAU LOBO, Luis et al. (2009). *Caminos de Arte. D. Manuel Gómez Moreno y el catálogo monumental de León*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- GUARDIA, Milagros (1982). *Las pinturas bajas de la ermita de San Baudelio de Berlanga (Soria): problemas de orígenes e iconografía*. Soria: Excma. Diputación Provincial.
- GUARDIA, Milagros (1998). «Sant Tomàs Becket i el programa iconogràfic de les pintures murals de Santa Maria de Terrassa». *Locus amoenus*, 4: 37-58.
- GUARDIA, Milagros (2000). ««Iocutores et saltator»: las pinturas con escenas de juglaría de Sant Joan de Boí». *Locus amoenus*, 2000: 11-32.
- GUARDIA, Milagros (2003). «Relire les espaces liturgiques à travers la peinture murale: le programme iconographique de San

- Baudelio de Berlanga (Sòria)». *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 34: 79-97.
- GUARDIA, Milagros (2006). «Enluminure et peinture murale du nord au sud des Pyrénées: la syntaxe ornementale et ses thèmes». *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 37, 175-196.
- GUARDIA, Milagros (2007). «De Peñalba de Santiago a Berlanga de Duero: la pintura mural de los siglos X y XI en el reino de León y en Castilla. ¿Un espejo del al-Andalus?». En VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel (aut.), *Simposio Internacional «El legado de Al-Andalus. El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media»*, Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico, 115-156.
- GUARDIA, Milagros (2009). «L'héritage d'Oliba de Ripoll dans l'art roman d'Aragon». *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 40, 113-131.
- GUARDIA, Milagros (2011). *San Baudelio de Berlanga, una encrucijada*. Bellaterra-Girona: UAB-Universitat de Girona.
- GUARDIA, Milagros (2014). «El oratorio de la catedral de Roda de Isábena y su decoración pictórica». *Románico*, 18, 24-37.
- GUARDIA, Milagros (2016-2018). «Josep Puig i Cadafalch i la recuperació de la pintura monumental romànica». *Lambard*, 27, 9-22.
- GUARDIA, Milagros (2016). «Une nouvelle géographie de la peinture murale romane?». *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 47, 2016, 87-102.
- GUARDIA, Milagros (2017). «De lo supuestamente profano y de lo sacro en las pinturas de Sant Joan de Boí». *Codex aquilarensis*, 33, 85-106.
- GUARDIA, Milagros (2017). *Sant Climent de Taüll, la recerca versus la icona*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- GUARDIA, Milagros (2018). «De los peregrinajes reales o virtuales desde el oriente peninsular». En MONTEIRA ARIAS, Inés (coord.), *Los caminos a Santiago en la Edad Media: imágenes y leyendas jacobeanas en territorio hispánico (siglos IX a XIII)*, Madrid: UNED-Universidad de Santiago de Compostela, 179-200.
- GUARDIA, Milagros (2019). «L'art roman catalan à la lumière des recherches menées au cours des 50 dernières années. Le XIe siècle». *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 50, 83-95.
- GUARDIA, Milagros y LORÉS OTZET, Immaculada (2011). «De la fragmentació a una nova contextualització de la pintura mural romànica catalana». *Urtx: Revista cultural de l'Urgell*, 25, 153-159.
- GUARDIA, Milagros y LORÉS OTZET, Immaculada (1993). *La descoberta de la pintura mural romànica catalana: la col·lecció de reproduccions del MNAC*. Barcelona y Madrid: Museu Nacional d'Art de Catalunya y Electa.
- GUARDIA, Milagros y LORÉS OTZET, Immaculada (2013). *El Pirineu romànic vist per Josep Gudiol i Emili Gandia*. Tremp: Garsineu.
- GUARDIA, Milagros y LORÉS OTZET, Immaculada (2020). *Sant Climent de Taüll i la vall de Boí*. Bellaterra: UAB-UB.
- GUARDIA, Milagros y MANCHO, Carles (eds.) (2020). *Pirineus romànics: espai de confluències artístiques*, Barcelona: Universitat de Barcelona.
- GUDIOL RICART, José (1958). *Las pinturas murales románicas de San Pelayo de Perazancas*. Palencia: Institución Tello Téllez de Meneses.
- GUDIOL RICART, José y GAYA NUÑO, Juan Antonio (1948). *Arquitectura y escultura románicas*. Madrid: Plus Ultra (*Ars Hispaniae*. Historia Universal del Arte Hispánico, V).
- GUILARTE CALDERÓN DE LA BARCA, Celia (2015). «Un románico de vidrio y luz: Ricardo de Orueta tras la cámara». En ORUETA, Ricardo de ([1939] 2015), *La escultura española de los siglos XI y XII*. Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 29-39.
- H[UIDOBRO], L[uciano] (1909-1910). «Reedificación de una iglesia románica en Aguilar de Campóo (Palencia)». *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, IV: 468.
- HANSEN, Heike y KLEIN, Peter K. (2021). «La chronologie du cloître de Silos à la lumière de l'archéologie du bâti, de l'épigraphie, de l'iconographie et de l'étude stylistique». En HARTMANN-VIRNICH, Andreas (coord.), *De Saint-Gilles à Saint-Jacques: Recherches archéologiques sur l'art roman*. Avignon: Marion Charlet, 312-325.

- HASSIG, Debra (1991). «He Will Wake Alive Your Mortal Bodies: Cluniac Spirituality and the Tomb of Alfonso Ansures». *Gesta*, XXX/2: 140-153.
- HERAS GARCÍA, Felipe (1966). *Arquitectura románica en la provincia de Valladolid*, Valladolid: Universidad de Valladolid.
- HERAS GARCÍA, Felipe (1967). «La iglesia de Santa María, de Husillos». *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XXXIII: 109-114.
- HERAS GARCÍA, Felipe (1969). «Nuevos hallazgos románicos en la provincia de Valladolid». *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XXXIV-XXXV: 195-215.
- HERAS HERNANDEZ, Félix de las (1971). *La iglesia de San Vicente de Ávila. Memorias de un Templo Cristiano*, Ávila: Bazar Jota.
- HERAS HERNANDEZ, Félix de las (1991). *La iglesia de San Vicente de Ávila (2ª edición revisada) y ampliada con un estudio sobre la capilla de San Segundo*, Ávila: Fundación Sánchez-Albornoz.
- HERNÁNDEZ FERREIRÓS, Ana (2017). *Tradición y copia en la ilustración de manuscritos bíblicos en la Península Ibérica. Las Biblias de San Isidoro de León (1162) y San Millán de la Cogolla (ca. 1200)*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- HERNANDO GARRIDO, José Luis (1990). «Apuntes sobre las tallas vegetales protogóticas en el monasterio de Sta. María la Real de Aguilar de Campoo». En *Actas del II Congreso de Hª de Palencia*, Palencia, Tom. V. 51-89.
- HERNANDO GARRIDO, José Luis (1991). «Sobre escultura románica de inercia en el norte de Palencia». *Codex Aquilarensis*, 4: 137-163.
- HERNANDO GARRIDO, José Luis (1992a). «Elementos tardorrománicos en la iglesia de Santa María la Real de Aguilar de Campoo (Palencia)». En *Actas del II Curso de Cultura Medieval. Alfonso VIII y su época*. Aguilar de Campoo: Centro de Estudios del Románico, 235-252.
- HERNANDO GARRIDO, José Luis (1992b). «Las Claustrillas de Las Huelgas, San Andrés de Arroyo y Aguilar de Campoo. Los repertorios ornamentales y su eclecticismo en la escultura tardorrománica castellana». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IV: 53-74.
- HERNANDO GARRIDO, José Luis (1994). «Testimonios de escultura monástica procesional: Dos relieves tardorrománicos inéditos en el monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo (Palencia)». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 58: 21-48.
- HERNANDO GARRIDO, José Luis (1995). *Escultura tardorrománica en el Monasterio de Santa María la Real en Aguilar de Campoo (Palencia)*. Aguilar de Campoo: Centro de Estudios del Románico.
- HERNANDO GARRIDO, José Luis (1998). «La escultura románica en el claustro de la catedral de Salamanca». *Locus amoenus*, 4: 59-75.
- HERNANDO GARRIDO, José Luis y LEDESMA, Antonio (2020). «Late Romanesque Sculpture in the Kingdoms of Leon and Castile: Continuity or Change?». En BOTO VARELA, Gerardo, SERRANO COLL, Marta y McNEILL, John (eds.), *Emerging naturalism: Contexts and narratives in european sculpture 1140-1220*. Turnhout: Brepols, 295-316.
- HERNANDO GARRIDO, José Luis y LEÓN, Alfonso (2008). *Cenotafio de San Vicente de la Basílica de los Santos de Ávila*, Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León.
- HERNANDO GARRIDO, José Luis y NUÑO GONZALEZ, Jaime (1990). «La iglesia de Sta. Cecilia de Aguilar de Campoo (Palencia): Una posible intervención de los Lara a tenor de un testimonio heráldico en la escultura románica castellana». En *Actas de El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y claustro, Burgos, 1988*, Burgos: Abadía de Santo Domingo de Silos, 527-531.
- HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria et al. (2000). *El Patrimonio artístico de San Benito de Sahagún: esplendor y decadencia de un monasterio medieval*. León: Universidad de León.
- HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria y TEIJEIRA PABLOS, María Dolores (2003). «El cuerpo occidental de la iglesia de San Pedro de Arlanza. Propuesta de reconstrucción histórica». *De Arte. Revista de Historia del Arte*, 2: 7-28.

- HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria, COSMEN, María Concepción y VALDÉS, Manuel (2013). «La escultura de San Isidoro de León y su relación con otros talleres del Camino». *De Arte. Revista de Historia del Arte*, 12: 41-58.
- HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria, VALDÉS, Manuel y COSMEN, María Concepción (1994). «La catedral de León en la transición de los siglos XII a XIII: El edificio tardorrománico». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 6: 7-22.
- HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria, VALDÉS, Manuel y COSMEN, María Concepción (1989). «Esculturas románicas de la iglesia de Mombuey (Zamora)». *Astórica*, 8: 175-184.
- HERRERA CASADO, Antonio (1974). «El calendario románico de Beleña de Sorbe (Guadalajara)». *Traza y Baza*, 5: 31-40.
- HERSEY, Carl K. (1937). *The Salmantine Lanterns, their origins and development*, Cambridge (MA): Harvard University Press.
- HOURIHANE, Colum (ed.) (2007). *Spanish Medieval art: recent studies*, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies (ACMRS), Tempe-Princeton: The Index of Christian Art-Princeton University.
- HUERTA HUERTA, Pedro Luis (2010). «La arquitectura del primer románico en Castilla y León: la Anunciada de Urueña y San Pelayo de Perazancas de Ojeda». En *Els Comacini i l'arquitectura romànica a Catalunya* p. 77-88.
- HUERTA HUERTA, Pedro Luis. (2008). «Del Pirineo al Duero oriental: los talleres pictóricos de San Baudelio de Berlanga, Gormaz y Maderuelo». *Biblioteca. Estudio e investigación*, 23: 161-186.
- HUIDOBRO Y SERNA, Luciano (1922-25). «El Monasterio de S. Pedro de Arlanza y su primer Compendio historial, inédito». *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Burgos*, I: 199-207; II (1926-29), pp. 211-214.
- HUIDOBRO Y SERNA, Luciano (1931a). «Moradillo de Sedano (Burgos)». *La Hormiga de Oro*, 48: 621-623.
- HUIDOBRO Y SERNA, Luciano (1931b). «Rebolledo de la Torre (Burgos)». *La Hormiga de Oro*, 48: 168-170.
- HUIDOBRO Y SERNA, Luciano (1931c). «The Art of the Reconquest in Castile (Valle de Mena)». *The Art Bulletin*, XIII: 160-176.
- HUIDOBRO Y SERNA, Luciano (1932-1933). «Moradillo de Sedano. Su iglesia parroquial, monumento románico de primer orden en la provincia, Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Burgos, III: 199-204; 217-223; 257-263; 294-298.
- HUIDOBRO Y SERNA, Luciano (1934a). «Ahedo de Butrón (Burgos)». *La Hormiga de Oro*, 51: 220-222.
- HUIDOBRO Y SERNA, Luciano (1934b). «San Jorge en Abajas (Burgos)». *La Hormiga de Oro*, 51: 24-26.
- HUIDOBRO Y SERNA, Luciano (1954). «Breve historia de la muy noble Villa de Aguilar de Campóo». *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 12: 27-35.
- HUIDOBRO Y SERNA, Luciano (1956-1957). «Restos esculpidos de la primitiva Catedral de Burgos». *Boletín de la Institución Fernán González*, XII: 1-5.
- HUIDOBRO Y SERNA, Luciano y MIGUEL OJEDA, Gonzalo (1955). «Exposición de arte español en New York en homenaje al Profesor Walter W. S. Cook». *Boletín de la Institución Fernán González*, XXXIV: 466-469.
- IBARBURU, María Eugenia (1984). «Estudio iconográfico de la «Ciudad de Dios» de San Agustín, código 20 del archivo capitular de Tortosa». *D'Art: Revista del Departament d'Història de l'Art*, 10: 93-124.
- IBARBURU, María Eugenia (1985). «Algunos comentarios estilísticos sobre La Ciudad de Dios de San Agustín, Código 20 del Archivo Capitular de Tortosa». *D'Art: Revista del Departament d'Història de l'Art*, 11: 103-122.
- IBARBURU, María Eugenia (1987). «Pervivencia de ilustraciones sobre temas astronómicos del mundo clásico en manuscritos románicos a través de Ms. Vat. 123». En *V Congrés Espanyol d'Història de l'Art: Originalidad, modelo y copia en el arte medieval español*, vol. 1, Barcelona, 27-28.

- IBARBURU, María Eugenia (1988). *La miniatura románica catalana: los «scriptoria» de Ripoll y Vic*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- IBARBURU, María Eugenia (1993-1994). «Los «Scriptoria» de Ripoll, Vic y Gerona: un posible estilo catalán de ilustración de manuscritos». *Lambard*, 7, 157-171.
- IBARBURU, María Eugenia (1999). *De capitibus litterarum et aliis figuris: recull d'estudis sobre miniatura medieval*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- IÑIGUEZ ALMECH, Francisco (1968). «Sobre tallas románicas del siglo XII». *Príncipe de Viana*, XXIX, pp. 181-235.
- IÑIGUEZ ALMECH, Francisco (1971). «Algunos ejemplos de la iconografía española del camino de peregrinos en el siglo XII». En *Homenaje a Don José Esteban Uranga*, Pamplona: Aranzadi, 243-253.
- IZQUIERDO BERTIZ, José María (1985) «Arte románico». En *Historia de Soria*, I, Soria: Centro de Estudios Sorianos, 265-296.
- JASPERSE, Jitske (2019). «Between León and the Levant: The Infanta Sancha's Altar as Material Evidence for Medieval History». *Medieval Encounters*, 25: 124-149.
- JIMÉNEZ GADEA, Javier et al. (2002). *Caminos de Arte. D. Manuel Gómez Moreno y el catálogo monumental de Ávila*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- KENDALL, Calvin B. (1998). *The allegory of the church. Romanesque portals and their verse inscriptions*, Toronto: University of Toronto.
- KESSLER, Herbert L. (2007). *Neither God Nor Man: Words, Images, and the Medieval Anxiety about Art*. Friburgo de Brisgovia-Berlín-Viena: Rombach Verlag.
- KING, Georgiana G. (1920 [1917]), *The Way of Saint James*. Nueva York: G. P. Putnam's Sons, 3 vols.
- KLEIN, Peter K. (1990). «La Puerta de las Vírgenes: su datación y su relación con el transepto y el claustro». En *El románico en Silos: IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro, 1088-1988*, Silos: Abadía, 297-301.
- KLEIN, Peter K. (2004). «Topographie, fonctions et programmes iconographiques des cloîtres: la galerie attenante à l'église». En KLEIN, Peter K. (ed.), *Der mittelalterliche Kreuzgang*. Architektur, Funktion und Programm, Ratisbona: Schnell und Steiner, 105-156.
- KROESEN, Justin, SUREDA, Marc, LEEFLANG, Micha (com.) (2019). *Nord i Sud. Art medieval de Noruega i Catalunya 1100-1350 / North & South. Middeleeuwse kunst uit Noorwegen en Catalonië (1100-1350)*. Utrecht-Vic: W Books / Museu Episcopal de Vic
- LACOSTE, Jacques (1971). «La décoration sculptée de l'église romane de Santa María de Uncastillo (Aragón)». *Annales du Midi*, LXXXIII: 149-172.
- LACOSTE, Jacques (1973). «La sculpture à Silos autour de 1200». *Bulletin Monumental*, 131: 101-128.
- LACOSTE, Jacques (1974). «Découvertes dans la cathédrale romane de Lérida». *Bulletin Monumental*, CXXX pp. 231-234.
- LACOSTE, Jacques (1974). «Le portail de Mimizan et ses liens avec la sculpture espagnole du début du XIIIe siècle». *Revue de Pau et Béarn*, 2: 35-69.
- LACOSTE, Jacques (1976). «La sculpture romane du cloître d'Alquézar (Huesca)». En *XII Semana de Estudios Medievales, Estella, 1974*, Pamplona: Diputación Foral de Navarra, 219-237.
- LACOSTE, Jacques (1977). «San Miguel de Estella». En *Homenaje a Don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado*. Estudios medievales, vol. V, Zaragoza: Anubar, 101-132.
- LACOSTE, Jacques (1979). «Le Maître de San Juan de la Pena-XIIIe siècle». *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 10: 175-189.
- LACOSTE, Jacques (1986). *Les grands sculpteurs romans du dernier tiers du XIIe siècle dans l'Espagne du Nord-Ouest*, Thèse d'État-Université de Toulouse-le-Mirail.
- LACOSTE, Jacques (2006). *Les Maîtres de la Sculpture romane dans l'Espagne du Pèlerinage à Compostelle*. Burdeos: Éditions Sud Ouest.
- LAMBERT, Elie (1924). «L'Architecture bourguignonne et la cathédrale d'Avila». *Bulletin Monumental*, LXXXIII: 263-292.
- LAMBERT, Elie (1951). «La catedral de Pamplona». *Príncipe de Viana*: 9-35.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente (1908-1909a). *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media, según el estudio de los*

- elementos y los monumentos, 2 vols., Madrid: Espasa-Calpe.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente (1908-1909b). «Santa Cruz de Rivas (Palencia)». *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, III: 568-570.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente (1908). «El Monasterio de Aguilar de Campoo (Palencia)». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XVI: 215-221.
- LARRAÑAGA ZULUETA, Miguel (2009). «Representaciones militares en la iconografía románica y legitimación del poder feudal». *Oppidum: cuadernos de investigación*, Extra 1: *Armamento e iconografía en la Antigüedad y la Alta Edad Media*: 129-138.
- LARRAÑAGA ZULUETA, Miguel (2009). «Una función ¿marginal? de la imagen románica: la legitimación del Poder feudal». En MONTEIRA, Inés et al (eds.), *Relegados al margen: marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*, Madrid: CSIC, 157-166.
- LASSALLE, Victor (1966). «L'influence provençale au cloître et à la cathédrale de Tarragone». En *Mélanges René Crozet*, Poitiers, Tom. II, 873-879.
- LAYNA SERRANO, Francisco (1935). *La arquitectura románica en Guadalajara*. Madrid: Nuevas Gráficas. (reed. Madrid: Gráficas Espejo, 1971).
- LEDESMA, Antonio (2014a). «Apogeo Tardorrománico en la orden del Hospital: el primitivo claustro de San Juan de Barbalos (Salamanca)». *Codex Aquilarensis*, 30, 2014: 177-224.
- LEDESMA, Antonio (2014b). «La escultura de la Catedral Vieja de Salamanca: procesos de transformación, pérdidas y reposiciones». En CASAS HERNÁNDEZ, Manuel (coord.), *La catedral de Salamanca: de fortis a magna*, Salamanca: Diputación de Salamanca, 1799-1838.
- LEDESMA, Antonio (2015). «La capilla del Salvador en el claustro catedralicio salmantino, ¿evocación hierosolimitana? Reflexiones para un debate». En LAHOZ GUTIÉRREZ, María Lucía, PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel (eds.), *Lienzos del recuerdo: estudios en homenaje a José M^a Martínez Frías*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 301-314.
- LEDESMA, Antonio (2018). «El fenómeno de los monasterios y conventos en Salamanca durante los siglos XII y XIII: Restos de un naufragio». En BOTO VARELA, Gerardo (dir.), *Salamanca-Ciudad Lineal-Palamós: las arcadas claustrales de Mas del Vent*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 209-240.
- LEDESMA, Antonio (2019a). *Albores de la Universidad de Salamanca: el saber en el claustro catedralicio salmantino: siglos XII y XIII*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- LEDESMA, Antonio (2019b). «Levantar cimborrios, construir prestigio. La arquitectura monumental como instrumento publicitario durante los siglos del románico». *Instrumentos de publicidad espiritual y material en los monasterios medievales*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 47-92.
- LOJENDIO, Luis M^a de y RODRIGUEZ, Abundio (1966). *Castille Romane 1, Sainte Marie de la Pierre-qui-Vire*, [Ed. castellana en Castilla/1. Burgos, Logroño, Palencia y Santander, «La España Románica, 1», Madrid, 1978].
- LÓPEZ DE GUEREÑO SANZ, María Teresa (1998). *Monasterios medievales premonstratenses. Reinos de Castilla y León*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- LÓPEZ DE OCÁRIZ ALZOLA, José Javier (1987). «La serpiente a escena. Cuarenta representaciones con serpientes en el románico alavés». *Kultura*, 11: 9-24.
- LÓPEZ DE OCÁRIZ ALZOLA, José Javier (1990). «Un ejemplo, originario de Armentia, sobre la «formosa deformitas» de San Bernardo». *Ephialte*, II: 227-223.
- LÓPEZ FERREIRO, Antonio (1975). *El pórtico de la Gloria, Platerías y el primitivo altar mayor de la catedral de Santiago*. Santiago de Compostela: Pico Sacra.
- LÓPEZ MULLOR, Albert y CAIXAL MATA, Alvar (2001-2002). «Resultats dels darrers treballs d'excavació al monestir de Sant Llorenç prop Bagà (Guardiola de Berguedà)». *Lambard*, 14: 47-74.

- LÓPEZ MULLOR, Albert, CAIXAL MATA, Alvar y VILA, Josep Maria (2003). «El monestir de Sant Llorenç prop Bagà (Guardiola de Berguedà). Assaig d'evolució històrica». En *Actes [del] II Congrés d'arqueologia medieval i moderna de Catalunya: Vol. 1, Barcelona: Associació Catalana per a la Recerca, 35-48.*
- LÓPEZ-OCÓN CABRERA, Leoncio (1999a). «Manuel Gómez-Moreno en el taller del Centro de Estudios Históricos». En BLÁNQUEZ PÉREZ, J. y ROLDÁN GÓMEZ, L. (eds.), *La cultura ibérica a través de la fotografía de principios de siglo (II). Las colecciones madrileñas*. Madrid: Real Academia de la Historia, 145-153.
- LÓPEZ-OCÓN CABRERA, Leoncio (1999b). «El Centro de Estudios Históricos: un lugar de la memoria». *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 34-35: 27-48.
- LÓPEZ-OCÓN CABRERA, Leoncio (2014). «El papel de Juan Facundo Riaño como inductor del proyecto cultural del Catálogo Monumental de España». En DOMINGO, María y CENDÓN, Óscar (coords.), *El Catálogo Monumental de España (1900-1961). Investigación, restauración y difusión*. Madrid: Ministerio de Cultura, 51-73.
- LÓPEZ-OCÓN CABRERA, Leoncio (2019). «La colaboración de Gómez-Moreno y Menéndez Pidal en el momento fundacional del Centro de Estudios Históricos de la JAE». En línea: <https://youtu.be/lJiABYwP05M> [consulta: 25/05/2020].
- LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia (2014). «Los autores del Catálogo Monumental de España». En DOMINGO, María y CENDÓN, Óscar (coords.), *El Catálogo Monumental de España (1900-1961). Investigación, restauración y difusión*. Madrid: Ministerio de Cultura, 39-49.
- LORENZO ARRIBAS, Josemi y PÉREZ MARTÍN, Sergio (2017). *Excursiones Zamoranas, 1903-1904. Epistolario de Manuel Gómez-Moreno y Elena Rodríguez-Bolívar*. Zamora: Semuret.
- LORENZO ARRIBAS, Josemi y YUSTA BONILLA, José Francisco (2018). «La Iglesia de San Miguel (ca.1070) en San Esteban de Gormaz (Soria). Reflexiones sobre su origen y particularidades arquitectónicas». *Biblioteca: estudio e investigación*, 34: 59-82.
- LORÉS OTZET, Immaculada (1981-1983). «L'escena de la venda de perfums en la visita de les Maries al sepulcre i el drama litúrgic pasqual». *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, 2: 129-138.
- LORÉS OTZET, Immaculada (1992). «Una línia d'influència occitana reflectida en l'escultura del presbiteri de la catedral de Tarragona, *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, V: 53-77.
- LORÉS OTZET, Immaculada (1994). «Aspectes relatius a la construcció del claustre de la catedral de Girona». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 33: 275-289.
- LORÉS OTZET, Immaculada (1995). «Le travail et l'image du sculpteur dans l'art roman catalan». *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 26: *Bâtir à l'époque preromane et romane*, 23-33.
- LORÉS OTZET, Immaculada (1996-1997). «Aportacions a la iconografia del Gènesi del claustre de la catedral de Girona: el cicle d'Adam i Eva». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 36-38: 1537-1553.
- LORÉS OTZET, Immaculada (2001). «L'église de Sant Pere de Rodes un exemple de «renaissance» de l'architecture du XIe siècle en Catalogne». *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 32: 21-40.
- LORÉS OTZET, Immaculada (2002a). *El monestir de Sant Pere de Rodes*. Bellaterra: UAB.
- LORÉS OTZET, Immaculada (2002b). «La vida en el claustre: iconografia monàstica als capitells de Sant Cugat del Vallès i el Costumari del monestir». *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 6: 35-46.
- LORÉS OTZET, Immaculada (2006). «Transmission de modèles toulousains dans la sculpture monumentale en Catalogne dans la première moitié du XIIe siècle: anciennes et nouvelles problématiques». *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 37: 91-102.
- LORÉS OTZET, Immaculada et al. (2012). «La sculpture romane catalane sur bois: étude et restauration du Christ de Casarilh et de la Majesté de Beget». *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 43. *Gestes et techniques de l'artiste à l'époque romane*: 101-112.
- LORÉS OTZET, Immaculada y GUARDIA, Milagros (2014). «Les recerques i les publicacions de Josep Gudíol i Cunill en

- el context científic i cultural català». *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, 7, 51-65.
- LOZANO LÓPEZ, Esther (2006). *Un mundo en imágenes: la portada de Santo Domingo de Soria*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2006.
- LOZANO LÓPEZ, Esther (2007) «La curación del Tullido (Hc 3, 1-8): relaciones artísticas entre miniaturas italo-bizantinas y esculturas hispanas». En LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar et al (eds.), *Libros con arte, arte con libros*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 457-465.
- LOZANO LÓPEZ, Esther (2007). «Del Génesis al Apocalipsis: el programa escultórico de la portada de Santo Domingo de Soria». *Románico: Revista de arte de amigos del románico*, 5: 10-17.
- LOZANO LÓPEZ, Esther (2008). «Sobre las peculiaridades del ciclo de la infancia de Cristo en Santo Domingo de Soria: conexiones e interpretación de los modelos». En *Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red): XV Congreso Nacional de Historia del Arte*. Palma, Vol. 1, 109-120.
- LOZANO LÓPEZ, Esther (2009). «Arquerías ciegas en fachadas del tardorrománico castellano: una revisión historiográfica». *Anales de Historia del Arte*, Extra 1: Cien años de investigación sobre arquitectura medieval española, 281-294.
- LOZANO LÓPEZ, Esther (2010a). «Tradición e innovación: el ciclo de la Matanza de los Inocentes en el Románico hispano». *Anales de Historia del Arte*, Extra 1: *II Jornadas Complutenses de Arte Medieval*, págs. 275-292.
- LOZANO LÓPEZ, Esther (2010b). «Historias en el Paraíso: el Antiguo Testamento en el claustro de la catedral de Tarragona (1)». *Románico: Revista de arte de amigos del románico*, 11: 6-13.
- LOZANO LÓPEZ, Esther (2010c). «Maestros innovadores por un escenario singular: la girola de Santo Domingo de la Calzada». En HUERTA HUERTA, Pedro Luis (ed.), *Maestros del románico en el Camino de Santiago*, Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 151-186.
- LOZANO LÓPEZ, Esther (2012). «Rodrigo de Cascante, pleitos y concordias de un obispo promotor: el arte al servicio del poder episcopal». En GONZÁLEZ DE VIÑASPRES, Roberto (ed. lit.), GARAY OSMA Ricardo (ed. lit.) *Viaje a Íbiza: estudios históricos del condado de Treviño*, Burgos: Universidad de Burgos, 311-328.
- LOZANO LÓPEZ, Esther (2015). «Imágenes e itinerarios visuales en los claustros románicos de Navarra: Santa María de Tudela como estudio de caso». En HUERTA HUERTA, Pedro Luis (ed.), *La imagen en el edificio románico: espacios y discursos visuales*, Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 163-204.
- LOZANO LÓPEZ, Esther (2016). «Tras los retablos. Actuaciones para la recuperación de los perímetros medievales y sus discursos visuales». En GIRÁLDEZ Pilar y VENDRELL, Màrius (coords.), *Transformació, destrucció i restauració dels espais medievals*, Barcelona: Patrimoni 2.0, 244-262.
- LOZANO LÓPEZ, Esther (2017). «*Docere et delectare*: escenografía y construcción discursiva en Santo Domingo de Soria». En HUERTA HUERTA, Pedro Luis (ed.), *Narraciones visuales en el arte románico: figuras, mensajes y soportes*, Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 73-103.
- LOZANO LÓPEZ, Esther (2018). «Desconciertos, contradicciones y copias en la escultura románica ante los capiteles de Mas del Vent: Imágenes y puesta en escena más allá del reino de Castilla». En BOTO, Gerardo (coord.), *Salamanca-Ciudad Lineal-Palamós: las arcadas claustrales de Mas del Vent*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 185-208.
- LOZANO LÓPEZ, Esther (2019). «De la razón a la emoción en la topografía claustral. Publicidad y experiencias ante escenas del Antiguo Testamento». En HUERTA HUERTA, Pedro Luis (ed.), *Instrumentos de publicidad espiritual y material en los monasterios medievales*, Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 93-128.
- LOZANO LÓPEZ, Esther (2020). «Images and Stories: The Transformation of Space in the Cathedrals of the Ebro Valley». En BOTO, Gerardo; SERRANO, Marta y MCNEILL, John (eds.), *Emerging Naturalism. Contexts and Narratives in European Sculpture 1140-1220*. Turnhout: Brepols, 359-378.

- LOZANO LÓPEZ, Esther y GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César (2019). «Tecla, Pablo y el frontal del altar de la catedral de Tarragona en el contexto creativo del tardorrománico hispano: propuesta de datación e interpretación». *Anuario de estudios medievales*, 49-2: 645-682.
- LOZANO LÓPEZ, Esther y SERRANO COLL, Marta (2010). *Los capiteles historiados del claustro de la catedral de Tarragona*. Tarragona: Arola.
- LOZANO LÓPEZ, Esther y SERRANO COLL, Marta (2017). «La renovación arquitectónica en la segunda mitad del siglo XII: el fenómeno de las grandes iglesias en el valle del Ebro». En POZA, Marta y OLIVARES, Diana (eds), *Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra: confluencias artísticas en el entorno de 1200*. Madrid: Ediciones Complutenses, 503-535.
- LUIS MONTEVERDE, José (1954-1955). «Tipos del románico burgalés». *Boletín de la institución Fernán González*, XI: 45-47.
- LUIS MONTEVERDE, José (1956-1957). «Ensayos sobre el románico burgalés». *Boletín de la institución Fernán González*, XII: 376-379.
- LUIS MONTEVERDE, José (1962-1963). «Un cantero románico». *Boletín de la institución Fernán González*, XV: 676-678.
- LYMAN, Thomas W. (1978). «Arts somptuaires et art monumental: bilan des influences auliques préromanes sur la sculpture romane dans le Sud-Ouest de la France et en Espagne». *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, 9: 122-124.
- MÂLE, Émile (1922) «L'Art du Moyen Âge et les pèlerinages. Les routes de France et d'Espagne», *Revue de Paris* (15 de Febrero de 1920), reed. MÂLE, Émile. *L'Art religieux du XIIe siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*. Paris: Collin, cap. VIII, p. 301.
- MANCHO, Carles (ed.) (2018). *El Brodat de la Creació de la catedral de Girona*. Bellaterra-Girona: Universitat Autònoma de Barcelona-Universitat de Girona.
- MANN, Janice (1997). «Romantic Identity, Nationalism, and the Understanding of the Advent of Romanesque Art in Christian Spain». *Gesta*, 36-2 (Special issue *Visual Culture of Medieval Iberia*): 156-164.
- MANN, Janine (2009) *Romanesque Architecture and its sculptural decoration in Christian Spain, 1000-1120. Exploring Frontiers and Defining Identities*. Toronto-Buffalo: University of Toronto.
- MANSO MARTÍN, Esperanza y SÁNCHEZ-RUBIO SACRISTAN, María Ascensión (1989). «Orígenes y fuentes de la iconografía del tetramorfos en la pintura románico castellano-leonesa». *Cuadernos de Arte e Iconografía. Coloquios de Iconografía. Actas del Primer Coloquio de Iconografía*, II: 110-116.
- MARIÑO, Beatriz (1986a). «Testimonios iconográficos de la acuñación de moneda en la Edad Media. La portada de Santiago de Carrión de los Condes». En *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age. Colloque International*, París, vol. IV, 499-513.
- MARIÑO, Beatriz (1986b). «In Palencia non ha batalla pro nulla re. El duelo de villanos en la iconografía románica del Camino de Santiago». *Compostellanum* 31: 349-364.
- MARIÑO, Beatriz (1989a). «Sicut in terra et in inferno: La Portada del Juicio en Santa María de Tudela». *Archivo Español de Arte*, LXII: 157-168.
- MARIÑO, Beatriz (1989b). «Iudas Mercator pessimus. Mercaderes y peregrinos en el arte medieval». En *Los caminos y el arte*, VI *Congreso Español de Historia del Arte*, vol. 3, 31-43.
- MARTIN GONZALEZ, Juan José (1961). «El arte español de transición al gótico». *Goya*, 43-45:168-178.
- MARTIN, Therese (2000). *Queen History of Art and as King: Patronage at the Romanesque Church Architecture, 2000. of San Isidoro de León*. Tesis Doctoral. University of Pittsburgh.
- MARTIN, Therese (2003). «Un nuevo contexto para el tímpano de la portada del Cordero en San Isidro de León». En SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío SENRA GABRIEL Y GALÁN, José Luis (ccords.), *El tímpano románico: imágenes, estructuras y audiencias*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 181-205.
- MARTIN, Therese (2004). «La rivalidad entre la Catedral y San Isidoro a la luz de las fuentes (ss. XI-XIII)». En *Congreso*

- Internacional «La Catedral de León en la Edad Media»: Actas, YARZA LUACES, Joaquín; HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria y BOTO VARELA, Gerardo (eds.), León: Ayuntamiento, 509-518.
- MARTIN, Therese (2005a). «El «maestro de la Orestíada» de Frómista y sus contemporáneos: escultura románica para un público laico». En RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, José Manuel (coord.). *San Martín de Frómista, ¿paradigma o historicismo?* Actas, Valladolid: Fundación del Patrimonio, 69-83.
- MARTIN, Therese (2005b). «Reading the walls: masons' marks and the archaeology of architecture at San Isidoro, León». En MARTIN, Therese y HARRIS, Julie Ann (coord.) (2005). *Church, state, vellum, and stone: essays on medieval Spain in honor of John Williams*. Leiden: Brill, 373-412.
- MARTIN, Therese (2005c). «The Art of a Reigning Queen as Dynastic Propaganda in Twelfth-Century Spain». *Speculum*, 80-4: 1134-1171.
- MARTIN, Therese (2006). *Queen as King: Politics and Architectural Propaganda in Twelfth-century Spain*. Leiden: Brill.
- MARTIN, Therese (2007). «Sacred in secular: sculpture at the Romanesque palaces of Estella and Huesca». En HOURIHANE, Colum (ed.), *Spanish Medieval art: recent studies*, Tempe, Ariz.: Index of Christian Art, 89-117.
- MARTIN, Therese (2008a). «Hacia una clarificación del infantazgo en tiempos de la reina Urraca y su hija la infanta Sancha (ca. 1107-1159)». *E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, 5.
- MARTIN, Therese (2008b). «Recasting the concept of the "Pilgrimage church": the case of san Isidoro de León». *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures & Cultures*, 36-2: 165-190.
- MARTIN, Therese (2008c). «Una reconstrucción hipotética de la portada norte de la Real Colegiata de San Isidoro, León». *Archivo Español de Arte*, 81- 324: 357-378.
- MARTIN, Therese (2010). «Chronicling the Iberian Palace: written sources and the meanings of medieval Christian rulers' residences». *Journal of Medieval Iberian Studies*, 2-1: 109-139.
- MARTIN, Therese (2011a). «Mujeres, hermanas e hijas: el mecenazgo femenino en la familia de Alfonso VI». *Anales de Historia del Arte, Extra 2: Alfonso VI y el arte de su época*. Madrid: Universidad Complutense, 147-179.
- MARTIN, Therese (2011b). «Vie et mort dans le Panthéon de San Isidoro de León». *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 42: 153-164.
- MARTIN, Therese (2012a). «Estancias palaciegas en recintos monásticos medievales (siglos X-XII)». En GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel, TEJA, Ramón (coords.) *Monasterios y monarcas: fundación, presencia y memoria regia en monasterios hispanos medievales*. Aguilar de Campoo: FSMR, 99-123.
- MARTIN, Therese (2012b). «Exceptions and assumptions: women in Medieval Art History». En MARTIN, Therese (ed. lit.), *Reassessing the roles of women as "makers" of medieval art and architecture*. Leiden: Brill, vol. I, 1-34.
- MARTIN, Therese (2015). «Crouching crossbowmen in early twelfth-century sculpture: a nasty, brutish, and short-lived iconography». *Gesta*, 54-2: 143-164.
- MARTIN, Therese (2018). «De «gran prudencia, graciosa habla y elocuencia» a «mujer de poco juicio y ruin opinión»: Recuperando la historia perdida de la reina Urraca». *Compostellanum*: 50: 551-578.
- MARTIN, Therese y HARRIS, Julie Ann (coords.) (2005). *Church, state, vellum, and stone: essays on medieval Spain in honor of John Williams*. Leiden: Brill.
- MARTÍNEZ ÁLAVA, Carlos J. (2003). «Del románico al gótico en la arquitectura de Navarra: un problema terminológico entre creación y evolución». *Príncipe de Viana*, 64-229: 255-293.
- MARTINEZ BURGOS, Matías (1950-1951). «San Juan de Ortega». *Boletín de la Institución Fernán González*, IX pp. 361-378.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier (1987). «Originalidad y copia en la elaboración de una portada románica. El caso de San Miguel de Estella». En *Actas del V Congreso Español de Hª del Arte*, vol. I, Barcelona.

- Originalidad, modelo y copia en el arte medieval español, Barcelona: UB, 117-123.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier (1997). «Nuevas esculturas románicas en San Miguel de Estella». *Príncipe de Viana*, 58-210: 7-36.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier (2001). «Aproximación iconográfica a la iglesia del Santo Sepulcro de Torres del Río (Navarra)». En *Imágenes y promotores en el arte medieval: miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Bellaterra: UAB, 153-165.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier (2003). «La memoria de la piedra: sepulturas en espacios monásticos hispanos (siglos XI y XII)». En GARCÍA DE CORTAZAR, José Ángel (ed.), *Monasterios románicos y producción artística*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 131-160.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier (2005). «Manifestaciones artísticas en Navarra durante el siglo XI García Sánchez III «el de Nájera» un rey y un reino en la Europa del siglo XI». En DE LA IGLESIA DUARTE, José Ignacio (coord.). *XV Semana de Estudios Medievales*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 367-398.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier (2008). «Componentes foráneos en el románico navarro: coordenadas de creación y paradigmas de estudio». *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 3: *Presencia e influencias exteriores en el arte navarro*, 17-50.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier (2009a). «En torno a la arquitectura de las canónicas románicas hispanas no episcopales». En GARCÍA DE CORTAZAR, José Ángel (ed.), *Entre el claustro y el mundo: canónigos regulares y monjes premonstratenses en la Edad Media*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 89-124.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier (2009b). «L-art au temps de Sancho III el Mayor: Leire». *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 40: 237-250.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier (2010). «El Maestro del Claustro de la Catedral de Pamplona». *Maestros del románico en el Camino de Santiago*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 47-86.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier (2011a). «Reseña al catálogo *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*». *Ad Limina: revista de investigación del Camino de Santiago y las peregrinaciones*, 2-2: 241-246.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier (2011b). «Arquitectura y soberanía: la catedral de Jaca y otras empresas constructivas de Sancho Ramírez». *Anales de Historia del Arte*, Extra 2: *Alfonso VI y el arte de su época*, 181-249.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier (2011c). «Arte románico en la provincia de Zaragoza». *Zaragoza: enciclopedia del románico en Aragón*, GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel (dir.), PÉREZ GONZÁLEZ, José María (dir.), Vol. 1, 49-80.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier (2015a). «El Maestro Esteban en Pamplona: ¿arquitecto y urbanista?». *Ad Limina: revista de investigación del Camino de Santiago y las peregrinaciones*, 6: 67-98.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier (2015b). «Erudición y recursos visuales en la evolución de las portadas románicas hispanas». *Románico*, 20: «Me fecit: Comitentes, artistas y receptores del Románico», 178-185.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier (2016a). «The Architecture of Jaca Cathedral: the Project and its Impact». En BOTO VARELA, Gerardo y KROESEN, Justin E.A. (eds.), *Romanesque Cathedrals in Mediterranean Europe. Architecture, Ritual and Urban Context*, Turnhout: Brepols, 153-168.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier (2016b). «Una arquitectura del Camino de Santiago: los binomios hospital-iglesia funeraria entre los Pirineos y la meseta (1150-1220)». En GARCÍA DE CORTAZAR, José Ángel (ed.), *Los monasterios medievales en sus emplazamientos: lugares de memoria de lo sagrado*, Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 175.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier (2017). «Espiritualidad laica, arquitectura funeraria y hospitalidad en la Península Ibérica en tiempos de Alfonso VIII (1158-1214)». En POZA, Marta y OLIVARES, Diana (eds), *Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra: confluencias artísticas en el entorno de 1200*. Madrid: Ediciones Complutenses, 447-502.

- MARTÍNEZ DE LA OSA, José Luis (1986). *Aportaciones para el estudio de la cronología del románico en los reinos de Castilla y León* (Col. Cuadernos de Arte de la Fundación Universitaria Española, 10) Madrid: Fundación Universitaria Española.
- MATEO GÓMEZ, Isabel y QUIÑONES COSTA, Ana (1987). «Arpía o sirena: una interrogante en la iconografía románica». *Fragmentos*, 10: 39-47.
- MAYER, Augusto L. (1931). *El estilo románico en España*. Madrid: Espasa-Calpe [ed. or. 1929].
- MEDEROS MARTÍN, Alfredo (2018). «Emilio Camps Cazorla, profesor ayudante de Gómez-Moreno y director electo del Museo Arqueológico Nacional (1903-1952)». *Spal*, 27.2: 287-314.
- MELERO MONEO, María Luisa (1984). «Restos protogóticos en Tudela». *Archivo Español de Arte*, LVII: 177-185.
- MELERO MONEO, María Luisa (1986). «La iglesia de Santa María Magdalena de Tudela. Aproximación estilística a su escultura». *Príncipe de Viana*, XLVII: 347-361.
- MELERO MONEO, María Luisa (1987a). «Los textos musulmanes y la Puerta del Juicio de Tudela (Navara)». En *Actas del V Congreso Español de Hª del Arte*, vol. I, Barcelona, 203-215.
- MELERO MONEO, María Luisa (1987b). «Recherches sur l'iconographie des métiers à Tudela». *Cahiers de civilisation médiévale*, XXX. 71-76.
- MELERO MONEO, María Luisa (1988). *La escultura románica de Tudela y su continuación*. Tesis doctoral, Dep. Arte-Fac. de Lletres-UAB, Bellaterra (Barcelona).
- MELERO MONEO, María Luisa (1989). «Aspectos iconográficos del tímpano de Anzano (Huesca)». *Anuario del Departamento de Teoría e Historia del Arte*, I: 7-18.
- MELERO MONEO, María Luisa (1992a). «El diablo en la Matanza de los Inocentes: una particularidad de la escultura románica hispana». *D'Art*, 12: 113-126.
- MELERO MONEO, María Luisa (1992b). «La sculpture du cloître de la cathédrale de Pampelune et sa répercussion sur l'art roman navarrais». *Cahiers de civilisation médiévale*, XXXV, 241-246.
- MELERO MONEO, María Luisa (1992c). «Problemas de la escultura románica en el románico tardío: el claustro de la Colegiata de Tudela y el Maestro de San Nicolás. Puntualizaciones sobre su filiación». En *Actas del II Curso de Cultura Medieval. Alfonso VIII y su época*, Aguilar de Campoo: Centro de Estudios del románico, 111-138.
- MELERO MONEO, Marisa (1995). «El llamado «taller de San Juan de la Peña; problemas planteados y nuevas teorías». *Locus Amoenus*, 1: 47-60.
- MELERO MONEO, Marisa (2000). «Aspectos iconográficos del Claustro de San Juan de la Peña: Reconstrucción del programa de Caída y Redención». En *La cabecera de la Catedral Calceatense y el Tardorrománico hispano: actas del simposio en Santo Domingo de la Calzada*, Logroño, 283-312.
- MELERO MONEO, Marisa (2003). «La propagande politico-religieuse du programme iconographique de la façade de Sainte-Marie de Ripoll». *Cahiers de civilisation médiévale*, 182: 135-157.
- MELIDA, José Ramón (1915). «El monasterio de Aguilar de Campoó». *Boletín de la Real Academia de la Historia*. LXVI: 43-49.
- MELLÉN, Isabel (2018). «Luces en la sombra, los primeros siglos de Estíbaliz a través de sus documentos (siglos X-XII)». *Sancho el sabio: Revista de cultura e investigación vasca*, 41: 104-121.
- MEZQUÍRIZ, María Ángeles y UNZU, Mercedes (2021). *Arqueología en la catedral de Pamplona. El origen del culto cristiano*. Pamplona: Arzobispado de Pamplona y Tudela.
- MIGUEL HERNÁNDEZ, Fernando (2002). «De la tradición a la renovación en los monasterios del Reino de León, durante los siglos XII y XIII». *Regnum: corona y cortes en Benavente (1202-2002)*, Zamora: Diputación de Zamora, 77-89.
- MIGUEL HERNÁNDEZ, Fernando (2008). «El conjunto medieval». En LARRÉN, Hortensia (coord.), *Moreruela: un monasterio en la historia del Císter*, Salamanca: Junta de Castilla y León, 235-275.
- MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia (2006). «La iconografía de la Natividad: los contactos artísticos entre Oriente y Occidente en época románica». En *La multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura*, Las Palmas

- de Gran Canaria: Gobierno de Canarias-CEHA, 359-366.
- MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia (2007). *Actitudes gestuales en la iconografía del románico peninsular hispano: el sueño, el dolor espiritual y otras expresiones similares*. León: Universidad de León.
- MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia (2009a). *Gesto y gestualidad en el arte románico de los reinos hispanos: Lectura y valoración iconográfica*. Madrid: Asociación Círculo Románico.
- MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia (2009b). «La expresión del dolor en el arte y la literatura románicos». En PEÑA VELASCO, María Concepción et al (eds.), *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*. Murcia: Universidad de Murcia, 432-435.
- MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia (2010a). «Aportaciones al estudio de la gestualidad en la iconografía románica hispana». *Medievalista*, 8 [Consultado 11/05/2021]. <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA8/cavero8006.html>.
- MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia (2010b). «La descontextualización de los gestos en el arte románico de los reinos hispanos». *De arte*, 9: 25-36.
- MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia (2010c). «El poder gestual de la mano en la sociedad medieval y su reflejo en la iconografía de los siglos del Románico en la Península Ibérica». *Medievalismo*, 20: 125-147.
- MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia (2010d). «Aportaciones al estudio de la gestualidad en la iconografía románica hispana». *Medievalista*, 8, 28 págs.
- MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia (2011a). «El dedo índice como atributo regio de poder en la iconografía románica de la Península Ibérica». *Imágenes del poder en la Edad Media (Estudios «in memoriam» del Prof. Dr. Fernando Galván Freile)*, Vol. 2, 325-340.
- MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia (2011b). «Metodología para el estudio de la gestualidad en la plástica románica de los reinos hispanos». *Anales de Historia del Arte*, Extra 1: *Saberes artísticos bajo signo y designios del «Urbinate»*, 307-318.
- MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia (2018). «El lenguaje gestual en el arte románico. Aportaciones para una Historia de las Emociones». En *Arte y sexualidad en los siglos del románico: imágenes y contextos*, Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 109-138.
- MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia et al (2016). «Beatus manuscripts under the microscope: the Alcobaça Beatus and the Iberian Cistercian tradition revisited». *Journal of Medieval Iberian Studies*, 8- 2: 217-251.
- MONGE SIMÓN, Laila (2015). «El estandarte y el frontal de sant Ot: ¿El ajuar del santo obispo de la catedral de la Seu d'Urgell?». *Anales de Historia del Arte*, 24: 9-25.
- MONGE SIMÓN, Laila (2016). «The banner and the altar frontal of saint Ot: the grave goods of the holy bishop of the cathedral of La Seu d'Urgell?». En BOTO, Gerardo y GARCÍA DE CASTRO, César (eds.), *Materia y Acción en las catedrales medievales (s. IX-XIII)*, Oxford: Archaeopress, 253-263.
- MONTEIRA ARIAS, Inés (2009). «Destierro físico, destierro espiritual. Los símbolos de triunfo sobre el infiel en los espacios secundarios del templo románico». En MONTEIRA, Inés et al (eds.), *Relegados al margen: marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*, Madrid: CSIC, 129-142.
- MONTEIRA ARIAS, Inés (2012a). *El enemigo imaginado: la escultura románica hispana y la lucha contra el Islam*, Toulouse: Méridiennes.
- MONTEIRA ARIAS, Inés (2013). «El islam como paganismo en la escultura románica». En MARTÍNEZ GÁZQUEZ, José y TOLAN, John V. (coords.). *Ritus infidelium: miradas interconfesionales sobre las prácticas religiosas en la Edad Media*, Madrid: Casa de Velázquez, 115-132.
- MONTEIRA ARIAS, Inés (2021). «El triunfo sobre la idolatría como victoria sobre el islam: nuevas consideraciones sobre el caballero victorioso en el románico hispánico». *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del Arte*, 25: 39-66.
- MONTEIRA ARIAS, Inés (2021). «Visual Traits of Otherness: Figurative Resources Used in the Depiction of Muslims in Mediterranean Romanesque Sculpture». En MARCOS COBALEDA, María (ed.), *Artistic and Cultural Dialogues in the Late*

- Medieval Mediterranean*, Londres: Palgrave Macmillan, 81-98.
- MORÁIS MORÁN, José Alberto (2006). «Nuevas reflexiones para la lectura iconográfica de la Portada del Perdón de San Isidoro de León: el impacto de la Reforma Gregoriana y el arte de la tardoantigüedad». *De arte*, 5: 63-86.
- MORÁIS MORÁN, José Alberto (2008). *La recuperación de la «ecclesiae primitivae forma» en la escultura del Panteón Real de San Isidoro de León*. León: Universidad de León.
- MORÁIS MORÁN, José Alberto (2009). «Pervivencias de la Antigüedad clásica en la Edad Media hispana. El «spolium in se»: a propósito del cáliz de doña Urraca». En ALMELA M^a Angeles et al (coords), *Perfiles de Grecia y Roma: actas del XII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos, 909-928.
- MORÁIS MORÁN, José Alberto (2011). «La efigie esculpida del Rey David en su contexto iconográfico. Una poética musical para la «Apotheosis» celestial en la portada del Cordero de San Isidoro de León». *Imágenes del poder en la Edad Media (Estudios «in memoriam» del Prof. Dr. Fernando Galván Freile)*, León, Vol. 2, 355-374.
- MORÁIS MORÁN, José Alberto (2012). «Le problème du «style des joues gonflées» et de sa diffusion au sein de la sculpture romane hispano-languedocienne». En CONNOCHIE-BOURGNE, Chantal y DOUCHET, Sébastien (eds.), *Effets de style au Moyen Âge*. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 233-244.
- MORÁIS MORÁN, José Alberto (2013a). *Roma en el Románico: transformaciones del legado antiguo en el arte medieval: la escultura hispana: Jaca, Compostela y León (1075-1150)*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- MORÁIS MORÁN, José Alberto (2013b). «La imagen de la desaparecida ara de Obona (Asturias) en el contexto de la orfebrería románica astur-leonesa». *Codex aquilarensis*, 29: 223-250.
- MORÁIS MORÁN, José Alberto (2013c). «Edificaverunt lapideam: una escultura románica inédita en San Isidoro de León. Primeras elucubraciones en su fase inicial de estudio». *Románico: Revista de arte de amigos del románico*, 17: 8-15.
- MORÁIS MORÁN, José Alberto (2014). «El ornato esculpido en el templo de Fernando I (San Juan Bautista / San Isidoro de León)». *De Arte. Revista de Historia del Arte*, 13: 7-30.
- MORÁIS MORÁN, José Alberto (2016). *El monasterio de San Juan de Montealegre (León)*, León: Eolas.
- MORÁIS MORÁN, José Alberto (2017). «Pour une image passée et future du portail de l'agneau de San Isidoro de León». *Cahiers de civilisation médiévale*, 60: 59-80.
- MORÁIS MORÁN, José Alberto y COSMEN ALONSO, Concepción (2020). «La desaparecida portada románica del monasterio de Santa María de Carracedo (León)». *Anuario de estudios medievales*, 50(1): 231-266.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1969). «La primitiva fachada norte de la catedral de Santiago». *Compostellanum*, XIV: 623-668.
- MORALEJO ALVAREZ, Serafín (1973a). «Esculturas compostelanas del último tercio del siglo XII». *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXVIII: 294-310.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1973b). «Une sculpture du style de Bernard Gilduin à Jaca». *Bulletin monumental*, 131: 7-16.
- MORALEJO ALVAREZ, Serafín (1976). «Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca». En *Actas del XXIII Congreso Internacional de H^a del Arte*, Granada, 1973, Granada, Vol. I. 427-434.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1977a). «Pour l'interprétation iconographique du portail de l'agneau à Saint-Isidore de León: les signes du zodiaque». *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 8: 137-173.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1977b). «Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la Catedral de Jaca». En *Homenaje a Don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado*. Estudios medievales. Zaragoza: Anubar, t. 1, 173-198.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1977c). «Saint-Jacques de Compostelle: les portails

- retrouvés de la cathédrale romane». *Les dossiers d'archéologie*, 20: 86-103.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1979). «La sculpture romane de la cathédrale de Jaca. État des questions». *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 10: 79-106.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1980). «Ars Sacra et sculpture monumentale: le trésor et le chantier de Compostelle». *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 11: 189-238.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1982). «Les arts somptuaires hispaniques aux environs de 1100». *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 13: 285-304.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1983). «La fachada de la sala capitular de La Daurade de Toulouse. Datos iconográficos para su reconstrucción». *Anuario de estudios medievales*, 13: 179-204.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1984). «La reutilización e influencia de los sarcófagos antiguos en la España medieval». En *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo*, Pisa, 1982, Marburg, 187-203.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1985a). «Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago». *Compostellanum*, XXX, 3-4: 395-430.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1985b). «Le porche de la Gloire de la Cathédrale de Compostelle: Problèmes et sources d'interprétation». *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 16: 92-111.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1985c). «The Tomb of Alfonso Ansúrez (+1093): Its Place and the Role of Frómista in the Beginnings of Spanish Romanesque Sculpture». En *Santiago, Saint-Denis and Saint Peter; the Reception of the Roman Liturgy in León-Castile in 1080*, Nueva York: Fordham University Press, 63-99.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1985d). «Artes figurativas y artes literarias en la España medieval: Románico, Romance y Roman». *Boletín de la Asociación europea de profesores de español*, 17: 61-70.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1985e). «La imagen arquitectónica de la Catedral de Santiago de Compostela». En SCALIA, Giovanna (ed.). *Il pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura jacobea*. Atti *Convegno Internazionale di Studi*. Perugia, 37-62.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1987a). «Arte del Camino de Santiago y arte de peregrinación». En MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (coord.) *El Camino de Santiago*. Santiago de Compostela: Universidad Internacional del Atlántico, 5-28.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1987b). «Modelo, copia y originalidad, en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI-XIII)». En *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte (1984)*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 89-112.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1987c). «El patronazgo artístico del arzobispo Diego Gelmírez (1100-1140): su reflejo en la obra e imagen de Santiago». En *Pistoia e il Cammino di Santiago. Una dimensione europea nella Toscana medioevale*. Nápoles, 245-272.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1988a). «De Sant Esteve de Tolosa a la Daurade. Notes sobre l'escultura del claustre romànic de Santa Maria de Solsóna». *Quaderns d'Estudis Medievals*, 23-24: 104-119.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1988b). ««Das Mariae tympanum»: de Pedro Abelardo, al claustro de Silos». En BELTRAN, Vicente (ed.) *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santiago de Compostela, 453-456.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1989a). «¿Raimundo de Borgoña († 1107) o Fernando Alfonso († 1214)? Un episodio olvidado del Panteón Real compostelano». *El Museo de Pontevedra*, 43: 161-179.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1989b). «Le origini del programma iconografico dei portali nel Romanico spagnolo». En CASTELNUOVO, Enrico, PERONI, Adriano y SETTIS, Salvatore (eds.) *Wiligelmo e Lanfranco nell'Europa romanica*, Modena, 35-51.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1990a). «Cluny et les débuts de la sculpture romane en Espagne». En *Le gouvernement d'Hugues de Semur à Cluny. Actes du Colloque Scientifique International*, Cluny, 1988, Mâcon: Buguet-Comptour, 405-434.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1990b). «El claustro de Silos y el arte de los caminos de peregrinación». En *El románico en Silos*.

- IX Centenario de la consagración de la iglesia y claustro 1088-1988, Santo Domingo de Silos: Abadía, 203-215.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1990c). «Cluny y los orígenes del románico palentino: El contexto de San Martín de Frómista». En *Jornadas sobre el arte de las órdenes religiosas en Palencia*, Palencia, 9-27.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1990d) (ed.). *El Camino de Santiago: cursos de verano de la Universidad Internacional del Atlántico: Monasterio de Poio (Pontevedra)*. Santiago de Compostela.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1990e). «¿Raimundo de Borgoña (†1107) o Fernando Alfonso (†1214)? Un episodio olvidado en la historia del Panteón Real compostelano». En *Galicia en la Edad Media: actas del Coloquio de Santiago de Compostela, La Coruña, Pontevedra, Vigo, Betanzos*, Madrid: Sociedad Española de Estudios Medievales, 161-178.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1992a). «La iconografía en el Reino de León (1157-1230)». En NUÑO, Jaime (ed.) *Alfonso VIII y su Época. El Curso de Cultura Medieval*, Aguilar de Campoo: Centro de Estudios del Románico, 139-152.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1992b). «The Codex Calixtinus as an art-historical source». En WILLIAMS, John W. y STONES, Alison (eds.) *The Codex Calixtinus and the shrine of St. James*, Tübingen: Günther Narr, 207-227.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1992c). «Las islas del Sol. Sobre el mapamundi del Beato del Burgo de Osma (1086)». En GODINHO, Helder, MORAIS, Ana Paiva y FRAZÃO, João Amaral (eds.), *A Imagem do Mundo na Idade Média. Actas do Colóquio Internacional*, Lisboa, 41-61.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1993a). «On the road: the Camino de Santiago». En *The Art of Medieval Spain, A.D. 500-1200*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 175-183.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1993b). «Santiago y los caminos de su imaginaria». En *Santiago. La Europa del Peregrinaje*. Barcelona: Lunwerg, 75-89.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1994). «D. Lucas de Tuy y la «actitud estética» en arte medieval». *Euphrosyne*, 22: 341-346.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1995a). «Notas a la ilustración del Libro de Horas de Fernando I». En *Libro de horas de Fernando I de León*, Madrid: Testimonio, 53-63.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1995b). «Santiago de Compostela: die Errichtung eines romanischen Bauwerks». En CASTELFRANCHI VEGAS, Liana (ed.), *Die Baukunst im Mittelalter*. Solothurn-Düsseldorf: Benziger, 127-143.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1996). «Saint-Jacques-de-Compostelle: les origines d'un chantier roman». En ACETO, Francesco (ed.), *Chantiers médiévaux*. Paris: DDB, 127-143.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (2004a). *Iconografía gallega de David y Salomón*. Santiago de Compostela: Agencia Gráfica.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (2004b). *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*, Madrid: Akal.
- MOYA VALGAÑÓN, José G. (1969). «Una escultura inédita en Alcanadre». *Archivo Español de Arte*, XLII: 205-207.
- MOYA VALGAÑÓN, José G. (1991). *Etapas de construcción de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- MUNDÓ MARCET, Anscari M. (2002) *Les Biblies de Ripoll: estudi dels mss. Vaticà, Lat. 5729 i París, BNF, Lat. 6*, Città del Vaticano: Biblioteca apostolica vaticana.
- NICOLAI, Bernd y RHEIDT, Klaus (eds.) (2015). *Santiago de Compostela: Pilgerarchitektur und bildliche Repräsentation in neuer Perspektive*, Berna: Peter Lang.
- NIETO ALCAIDE, Víctor (1962). «Dos iglesias románicas de Segovia de influjo burgalés». *Arte Español*, XXIV: 77-83.
- NIÑÁ JOVÉ, Meritxell (2013). «Maria com a idea de l'Encarnació. Aproximació al programa escultòric romànic de la Seu Vella de Lleida». *Sintesi. Quaderns dels Seminaris de Besalú*, 1: 75-91.
- NIÑÁ JOVÉ, Meritxell (2014). *L'escultura del segle XIII de la Seu Vella de Lleida*. Tesis doctoral dirigida por Immaculada Lorés Otzet. Universitat de Lleida.

- NODAR FERNÁNDEZ, Victoriano (2000). «Alejandro, Alfonso VI y Diego Peláez: una nueva lectura del Programa Iconográfico de la Capilla del Salvador de la Catedral de Santiago». *Compostellanum*, 45: 617-648.
- NODAR FERNÁNDEZ, Victoriano (2004). *Los inicios de la catedral románica de Santiago: el ambicioso programa iconográfico de Diego Peláez*. Santiago de Compostela: Gerencia de Promoción del Camino de Santiago.
- NODAR FERNÁNDEZ, Victoriano (2011). «Imágenes para el príncipe, imágenes para el monje: función y decoración de la cabecera de la Catedral de Santiago de Compostela (1075-1101)». *Codex aquilarensis*, 27: *Pensar en imágenes, pensar con imágenes en la Edad Media*, 39-54.
- NODAR FERNÁNDEZ, Victoriano (2021). *El bestiario de la catedral de Santiago de Compostela. Espacio, función y audiencia*. Santiago de Compostela: Andavira.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel (1996). *El refectorio del Palacio de Gelmírez/O refectorio do Pazo de Xelmírez*. Santiago de Compostela: Consorcio de la Ciudad de Santiago de Compostela.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel (1999). *La muerte coronada: el mito de los reyes en la catedral compostelana*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- OAKESHOTT, Walter (1972). *Sigena: Romanesque Paintings in Spain and the Winchester Bible Artists (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History, 1)*. Turnhout: Brepols.
- OCÓN ALONSO, Dulce (1982). «El tímpano del cordero de la basílica de Armentia». En *La formación de Álava: 650 aniversario del Pacto de Arriaga (1332-1982)*, Vol. 2, 791-800.
- OCÓN ALONSO, Dulce (1983). «Problemática del Crismón Trinitario». *Archivo Español de Arte*, 223: 242-263.
- OCÓN ALONSO, Dulce (1985). «Los maestros de San Pedro el Viejo de Huesca: un ensayo de aproximación a los procesos de creación en la escultura románica». En *III Coloquio de Arte Aragonés*, Vol. 2: *El arte aragonés y sus relaciones con el hispánico e internacional*, Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 87-100.
- OCÓN ALONSO, Dulce (1986). *Tímpanos románicos españoles: reinos de Navarra y Aragón*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- OCÓN ALONSO, Dulce (1989). «Ego Sum Ostium, o la puerta del templo como puerta del cielo en el románico navarro-aragonés». *Cuadernos de arte e iconografía*, 3: 125-136.
- OCÓN ALONSO, Dulce (1989). «El renacimiento bizantinizante de la segunda mitad del siglo XII y la escultura monumental en España». En HERNANDO GARRIDO, José Luis (coord.), *Viajes y viajeros en la España medieval*, Aguilar de Campoo: Centro de Estudios del Románico, 263-292.
- OCÓN ALONSO, Dulce (1990). «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: IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro, 1088-1988*, Silos: Abadía de Silos, 501-508.
- OCÓN ALONSO, Dulce (1992-1993). «La primitiva portada de San Andrés de Armentia (Álava): datos documentales». *Kobie. Bellas artes*, 9: 167-180.
- OCÓN ALONSO, Dulce (1992). «La recepción de las corrientes artísticas europeas en la escultura monumental castellana en torno a 1200». En *El arte español en épocas de transición: actas*, León: Universidad de León, 17-26.
- OCÓN ALONSO, Dulce (1992a). «Bizantismo y difusión de modelos en el Románico periférico». En *VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Cáceres, 95-102.
- OCÓN ALONSO, Dulce (1992b). «La llegada de las corrientes artísticas de la corte inglesa y el bizantinismo de la escultura hispánica a finales del siglo XII: Alfonso VIII». En NUÑO, Jaime (coord.), *Alfonso VIII y su época*, Aguilar de Campoo: Centro de Estudios del Románico, 307-320.
- OCÓN ALONSO, Dulce (1997). «El papel artístico de las reinas hispanas en la segunda mitad del siglo XII: Leonor de Castilla y Sancha de Aragón». En *La mujer en el arte español: [actas de las] VIII Jornadas de Arte*, Madrid: Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez»/Centro de Estudios Históricos, 27-40.

- OCÓN ALONSO, Dulce (2003). «El sello de Dios sobre la iglesia: tímpanos con Crismón en Navarra y Aragón». En SANCHEZ AMEIJERAS, María del Rocío y SENRA GABRIEL Y GALAN, José Luis (eds.). *El tímpano románico: imágenes, estructuras y audiencias*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 75-101.
- OCÓN ALONSO, Dulce (2005). «Regnum et sacerdotium au monastère de Silos». *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 36: 195-208.
- OCÓN ALONSO, Dulce (2007). «Une salle capitulaire pour une reine: les peintures du chapitre de Sigena». *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 38: 81-94.
- OCÓN ALONSO, Dulce (2012). «Ars memoriae: evocaciones hispanas del Santo Sepulcro a fines del siglo XII». En *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia: actas del XVIII Congreso del CEHA*, Santiago de Compostela, 1752-1768.
- OCÓN ALONSO, Dulce (2017). «La Presentación en el templo de la puerta norte de la iglesia del monasterio de Santo Domingo de Silos y su relación con algunos paradigmas artísticos del mundo mediterráneo». En POZA YAGÜE, Marta y OLIVARES MARTÍNEZ, Diana (coords.). *Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra confluencias artísticas en el entorno de 1200*. Madrid: Ediciones Complutenses, 315-356.
- OCÓN ALONSO, Dulce y RODRÍGUEZ-ESCUADERO, Paloma (1987). «Los tímpanos de Jaca y Santa Cruz de la Serós, una pretendida relación modelo-copia». En *V Congrés Espanyol d'Història de l'Art: Originalidad, modelo y copia en el arte medieval español*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 259-264.
- OCÓN ALONSO, Dulce y RODRÍGUEZ-ESCUADERO, Paloma (2007). «Los Magos de Oriente, santos patronos y peregrinos a través de una portada de Santa María de Uncastillo (Zaragoza)». En *Los caminos y el arte: VI Congreso Nacional de Historia del Arte*, v. 3, Santiago de Compostela, 95-105.
- OLAÑETA, Juan Antonio (2011a). «Las polémicas historiográficas sobre el románico en la primera mitad del siglo XX. Parte I». *Románico*, 12: 52-60.
- OLAÑETA, Juan Antonio (2011b). «Las polémicas historiográficas sobre el románico en la primera mitad del siglo XX. Parte II». *Románico*, 13: 48-57.
- OLAÑETA, Juan Antonio (2011c). «Pensamiento y lectura tipológica de las imágenes románicas. El caso de la iconografía de Daniel en el foso de los leones». *Codex Aquilarensis*, 27: *Pensar en imágenes, pensar con imágenes en la Edad Media*, 93-108.
- OLAÑETA, Juan Antonio (2012a). «Las polémicas historiográficas sobre el románico en la primera mitad del siglo XX. Parte III». *Románico*, 14: 40-45.
- OLAÑETA, Juan Antonio (2012b). «Puertas y donantes. El anhelo de salvación manifestado con imágenes en las postrimerías del siglo XII». *Codex Aquilarensis*, 28: *Crear con imágenes en la Edad Media*, 95-114.
- OLAÑETA, Juan Antonio (2014). «¿Cristo o diablo?: la contradictoria dualidad simbólica del león en el episodio de Daniel en el foso en la escultura románica». *Brocar. Cuadernos de Investigación Histórica*, 38: 65-81.
- OLAÑETA, Juan Antonio (2017). *La representación de Daniel en el foso de los leones en la escultura de Occidente (ss. XI-XIII)*. *Corpus y estudio iconográfico de la transformación, función y significado de una imagen polivalente*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona.
- OLAÑETA, Juan Antonio (2018a). «La imagen de Daniel, como paradigma de salvación y como intercesor para satisfacer el anhelo de vida eterna de donantes y comitentes». *Codex Aquilarensis*, 34: *Memoria: monumento e imagen en la Edad Media*, 263-290.
- OLAÑETA, Juan Antonio (2018b). «Los crismones pirenaicos en la escultura y la pintura románicas a lo largo de las vías principales del Camino de Santiago». En MONTEIRA, Inés (ed.), *Los Caminos a Santiago en la Edad Media: imágenes y leyendas jacobeanas en territorio hispánico (siglos IX a XIII)*, Madrid: UNED, 147-178.
- OLAÑETA, Juan Antonio (2020a). «A Romanesque capital from the cloister of Jaca cathedral in the Art Institute of Chicago». En GUARDIA, Milagros y MANCHO, Carles (eds.), *Pirineus romànics, espai de confluències artístiques*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 171-203.

- OLAÑETA, Juan Antonio (2020b). «La representación de donantes y promotoras femeninas en el arte románico: estrategias, modelos y circunstancias». En HUERTA HUERTA, Pedro Luis (coord.), *Féminas. El protagonismo de la mujer en los siglos del románico*, Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real de Patrimonio Histórico, 73-115.
- OLAÑETA, Juan Antonio (2021a). «El regalo de los neutrones: un nuevo capitel del claustro de Jaca en el Glencairn Museum». *La Estela*, 47: 14-19.
- OLAÑETA, Juan Antonio (2021b). «Echanges d'ateliers et de modèles iconographiques dans la sculpture romane entre les royaumes d'Aragon et Navarre et le Sud-ouest de l'Aquitaine». En *Actes colloque Transpyrenalia, Échanges et Confrontations Chrétiens et Musulmans à l'époque du vicomte de Béarn Gaston IV et du roi d'Aragon Alphonse 1er fin XIe siècle-XIIe siècle*, Oloron-Sainte-Marie: Maison du Patrimoine, 235-260.
- OLIVARES MARTÍNEZ, Diana (2008) «Arte y arqueología en Gormaz (Soria): La ermita de San Miguel». *Revista de arqueología*, 326: 34-45.
- ORRIOLS ALSINA, Anna (2014b). «Episcopal Iconography in the Twelfth Century Tavèrnoles Altar Frontal». En GRINDER-HANSEN, Poul (ed.), *Image and Altar 800-1300 AD. Papers from an International Conference*, Copenhagen: University Press of Southern Denmark, 121-145.
- ORRIOLS I ALSINA, Anna (1994). «Les ilustracions del manuscrit Vat.Lat. 5730 i la seva relació amb altres produccions catalanes de l'entorn del 1100». *Anuario de estudios medievales*, 24: 943-966
- ORRIOLS I ALSINA, Anna (1996). «Les imatges preliminars dels Evangelis de Cuixà (Perpinyà, Bibl. Mun. ms. 1)». *Locus Amoenus*, 2: 31-46.
- ORRIOLS I ALSINA, Anna (1998). «Hagiographie et art roman en Catalogne». *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 29: 121-142.
- ORRIOLS I ALSINA, Anna (1999). *Il·lustració de manuscrits a Girona en època romànica*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona.
- ORRIOLS I ALSINA, Anna (2000-2001). «El Beatus de Torí i les imatges profanes». *Lambard*, 13: 125-162.
- ORRIOLS I ALSINA, Anna (2001). «Algunas imágenes del homiliario de Sant Feliu de Girona y la ilustración literal». En *Imágenes y promotores en el arte medieval: miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona: UAB, 167-178.
- ORRIOLS I ALSINA, Anna (2003). «Temes i intencions en la pintura mural de temps romànics». En *Magister Sancta Columba. La pintura romànica del mestre de Santa Coloma i la seva època*, Andorra- Barcelona: Viena, 2003, p. 39-70.
- ORRIOLS I ALSINA, Anna (2004). «Models antics per a l'homiliari de Sant Feliu de Girona». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 45: 483-500.
- ORRIOLS I ALSINA, Anna (2007a). «La ilustración de manuscritos en Cataluña en tiempos románicos». En YARZA, J. (ed.), *La miniatura medieval en la Península Ibérica*, Murcia: Nausicäa, 485-549.
- ORRIOLS I ALSINA, Anna (2007b). «Un cicle de Sant Jaume i sant Ermengol a la catedral de la Seu d'Urgell». En FERRER MALLOL, M. T.; VERDÉS PIJUAN, P. (ed.), *El Camí de Sant Jaume a Catalunya*, Barcelona: Abadía de Montserrat-CSIC, 409-417.
- ORRIOLS I ALSINA, Anna (2007c). «Subiectae formulae pictura demonstrat: Fuentes de la ilustración del Beato de Girona». En FERNÁNDEZ-REFOXO GONZÁLEZ, Carla (coord.), *Rudesindus: la cultura europea del siglo X*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 212-227.
- ORRIOLS I ALSINA, Anna (2008a). «Il·lustració de manuscrits a Girona i a Cuixà (segles XI-XII). Interrogants i propostes». En MANCHO, C.; GUARDIA, M., (ed.), *Les Fonts de la Pintura Romànica*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 195-217.
- ORRIOLS I ALSINA, Anna (2008b). «La ilustración de manuscritos en Cataluña en el siglo XII». En CASTIÑEIRAS, M.; CAMPS, J. (ed.), *El románico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa. 1120-1180*, Barcelona: MNAC, 207-213.
- ORRIOLS I ALSINA, Anna (2009). ««O Beato de Girona». Outra interpretación d'algunes imaxes». En *Singul Lorenzo, Francisco*

- (coord.), *Rudesindus: «San Rosendo, o seu tempo e o seu legado»: congreso internacional*, Santiago de Compostela: Consellería de Innovación e Industria, 132-145.
- ORRIOLS I ALSINA, Anna (2014a). «Gudiol i els llibres il·luminats en el context del primer terç del segle XX». *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, 7: 107-120.
- ORRIOLS I ALSINA, Anna (2017). «La miniatura en dialèg amb l'entorn: intercanvis artístics als scriptoria romànics catalans». En CASTIÑEIRAS, Manuel (coord.), *Entre la letra y el pincel: el artista medieval. Leyenda, identidad y estatus*. Aguadulce: Círculo rojo, 165-183.
- ORRIOLS I ALSINA, Anna (2018). «Recuerdo y salvación. Estrategias visuales para la posteridad en retratos de ilustradores y copistas (c. 950-c. 1250)». En MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia y VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando, *Medieval Europe in motion: la circulación de manuscritos iluminados en la Península Ibérica*. Madrid: CSIC, 139-156.
- ORUETA, Ricardo de ([1939] 2015), *La escultura española de los siglos XI y XII*. Valladolid: Museo Nacional de Escultura.
- ORUETA, Ricardo de (1930), «La escultura del siglo XI en el claustro de Silos». *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VI: 223-240.
- OSABA Y RUIZ DE ERENCHUN, Basilio (1968). «La pila bautismal románica de Cueva-Cardiel (Burgos)». *Archivo Español de Arte*, XLI: 141-145.
- OTERO NUÑEZ, Ramón y YZQUIERDO PERRIN, Ramón (1990). *El Coro de Maestro Mateo*, La Coruña: Fundación Barrié de la Maza.
- OTERO URTAZA, Eugenio Manuel (1994). *Manuel Bartolomé Cossío: trayectoria vital de un educador*, Madrid: Asociación de Amigos de la Residencia de Estudiantes.
- PAGÈS PARETAS, Montserrat (1983). *Les esglésies pre-romàniques a la comarca del Baix Llobregat*. Barcelona: IEC.
- PAGÈS PARETAS, Montserrat (1994a). «L'iconographie de Marie dans la peinture romane catalane». En *Marie, l'art et la société. Des origines du culte au XIIIe siècle*. *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 25: 73-78.
- PAGÈS PARETAS, Montserrat (1994b). «Les pintures romàniques de l'atri de Sant Vicenç de Cardona: els porxos pintats». *Analecta sacra tarraconensia*, 67-2: 775-779.
- PAGÈS PARETAS, Montserrat (2001). «Josep Puig i Cadafalch, l'historiador de l'arquitectura romànica». *Serra d'Or*, 502: 29-31.
- PAGÈS PARETAS, Montserrat (2005). «La pintura romànica de les esglésies de Cerdanya». En ZIMMERMANN, Michel. *Le Moyen Âge dans les Pyrénées catalanes. Art, culture et société*, Perpiñán: Trabucaire, 197-208.
- PAGÈS PARETAS, Montserrat (2005a). *Sobre pintura romànica catalana*. Barcelona: Abadía de Montserrat.
- PAGÈS PARETAS, Montserrat (2005b). «Noblesse et patronage: El Bural et Mur. La peinture murale en Catalogne aux XIe et XIIe siècles». *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 36: 185-194.
- PAGÈS PARETAS, Montserrat (2006-2007a). «Les pintures romàniques de Santa Maria de Cervià en relació amb els senyors de Cervià i la pintura d'Aquitània». *Materia. Revista d'art*, 6/7: 39-62.
- PAGÈS PARETAS, Montserrat (2006-2007b). «El tema del sí d'Abraham, imatge del Paradís, a les pintures romàniques d'Aineto». *Urgellia*, 16: 711-727.
- PAGÈS PARETAS, Montserrat (2007). «El pobre Llätzer i el sí d'Abraham en l'art monumental de la Catalunya romànica». *Miscel·lània litúrgica catalana*, 15: 87-121.
- PAGÈS PARETAS, Montserrat (2008). *La pintura mural romànica de les Valls d'Aneu*. Barcelona: Abadía de Montserrat.
- PAGÈS PARETAS, Montserrat (2009a). *Sobre pintura romànica catalana, noves aportacions*. Barcelona: Abadía de Montserrat.
- PAGÈS PARETAS, Montserrat (2009b). «La problemàtica dels models en la pintura romànica catalana: la Crucifixió de Sorpe i la d'Estaon». *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 10: 35-55.
- PAGÈS PARETAS, Montserrat (2013a). «Folch i Torres i el salvament de la pintura romànica catalana». *Serra d'Or*, 647: 31-35.
- PAGÈS PARETAS, Montserrat (2013b). «La pintura mural romànica de Catalunya, avui». *Catalan Historical Review*, 6: 157-167.

- PAGÈS PARETAS, Montserrat (2014). «Josep Gudiol i Cunill i la pintura romànica». *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, 7: 77-91.
- PAGÈS PARETAS, Montserrat (2017). «Las pinturas de San Pedro de Arlanza en el contexto artístico de su época». En POZA YAGÜE, Marta y OLIVARES MARTÍNEZ, Diana (coords.), *Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra: confluencias artísticas en el entorno de 1200*, Madrid: Ediciones Complutense, 175-200.
- PALACIOS GONZÁLEZ, Mariano, YARZA LUACES, Joaquín y TORRES CAROT, Rafael (1973). *El Monasterio de Santo Domingo de Silos*, León: Everest.
- PALOL, Pedro de y HIRMER, Max (1967). *Early Medieval Art in Spain*, Londres: Thames and Hudson.
- PALOMERO ARAGÓN, Félix (1989). *La escultura monumental románica en la provincia de Burgos. Partidos Judiciales de Aranda de Duero, Lerma y Salas de los Infantes*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- PALOMERO, Félix e ILARDIA, Magdalena (1991-1992). *Rutas del románico burgalés*, 4 vols., Burgos: Librería Berceo.
- PANADERO PEROPADRE, Nieves (1997). «La definición del estilo románico en la historiografía española del Romanticismo». *Anales de Historia del Arte*, 7: 245-256.
- PANOFSKY, Erwin (1955). *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on the Art History*, Nueva York: Doubleday Anchor Books.
- PANOFSKY, Erwin (1979). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza.
- PARK, Marlene (1973). «The Crucifix of Fernando and Sancha and its Relationship to North French Manuscripts». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 36: 77-91.
- PATTON, Pamela A. (2004a). *Pictorial narrative in the Romanesque cloister: cloister imagery & religious life in medieval Spain*. Nueva York.
- PATTON, Pamela A. (2004b). «The cloister as cultural mirror: anti-Jewish imagery at Santa María la Mayor in Tudela». En KLEIN, Peter K. (ed.). *Der mittelalterliche Kreuzgang. Architektur, Funktion und Programm*, Ratisbona: Schnell und Steiner, 317-332.
- PATTON, Pamela A. (2007). «An Islamic envelope-flap binding in the cloister of Tudela: another "Muslim connection" for Iberian Jews?». En HOURIHANE, Colum (ed.), *Spanish Medieval art: recent studies*, Tempe, Ariz.: Index of Christian Art, 65-88.
- PEÑIL MINGUEZ, Javier y RUIZ SALCES, Roberto D. (1991). «La excavación de la iglesia románica de Santiago: aportaciones al urbanismo medieval de Carrión de los Condes (Palencia)». En *XX Congreso Nacional de Arqueología*, Zaragoza, 483-490.
- PEREZ CARMONA, José (1956). *Ábsides románicos en la provincia de Burgos*. Burgos: Seminario Metropolitano.
- PEREZ CARMONA, José (1959). *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*. Burgos: Seminario Metropolitano.
- PEREZ CARMONA, José (1960). «Mentalidad y vida del hombre del siglo XII a través del arte burgalés». *Burgense*, I: 251-267.
- PÉREZ CARRASCO, Francisco Javier (1992a). «Una particularidad iconográfica de un menologio románico español: La figura priapica del mes de febrero en el calendario de Beleña de Sorbe (Guadalajara)». En *VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*: Cáceres, 103-108.
- PÉREZ CARRASCO, Francisco Javier (1992b). «La Iglesia contra la carne: el programa contra la lujuria esculpido en la iglesia de Cervatos». *Historia* 16, 196: 55-66.
- PÉREZ CARRASCO, Francisco Javier (1994). «Lujuria, redención y conciencia individual en un programa iconográfico de 1200. La iglesia de Revilla de Santullán (Palencia)». En *Actas del IX CEHA El arte español en épocas de transición*, León, 77-90.
- PÉREZ CARRASCO, Francisco Javier y FRONTÓN SIMÓN, Isabel M. (1990). «El juglar románico. Sus manifestaciones en la literatura y el arte». *Ephialte*, II: 215-221.
- PÉREZ CARRASCO, Francisco Javier y FRONTÓN SIMÓN, Isabel M. (1991). «El espectáculo juglaresco en la iglesia románica: sentido moralizante de una iconografía festiva». *Historia* 16, 184: 42-52.
- PEREZ DE URBEL, Justo (1925). «Epigrafía burgalesa». *Boletín de la Real Academia de la Historia*. LXXXVII: 87-95.

- PÉREZ DE URBEL, Justo (1930). *El claustro de Silos*. Burgos: Imprenta Aldecoa.
- PÉREZ DE URBEL, Justo y WHITEHILL, Walter M. (1931). «La iglesia románica de San Quirce». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 98: 795-812.
- PÉREZ GIL, Javier (2000). «El monasterio románico de los Santo Facundo y Primitivo en Sahagún». *Congreso Internacional sobre Restauración del Ladrillo*. Actas: Sahagún, León (España) del 24 al 26 de septiembre de 1999, 237-245.
- PÉREZ MARTÍN, Sergio y LORENZO ARRIBAS, Josemi (2021). «Primeras excursiones de Manuel Gómez-Moreno por «las otras» provincias de Castilla y León (1899-1909)». *Biblioteca: estudio e investigación*, 36: 73-96.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (2021). *Diego Angulo Íñiguez (1901-1986)*. Granada: CEHA.
- PERRATORE, Julia (2012). *Laity, Community and Architectural Sculpture in Romanesque Aragon: Santa Maria de Uncastillo*. Tesis doctoral. University of Pennsylvania.
- PERRATORE, Julia (2013). «A Visualization of Commerce through the Lens of the Jewish Community at Santa María de Uncastillo». En CARRO MARTIN, Sergio et al. *Mediterráneos: an interdisciplinary approach to the cultures of the Mediterranean Sea*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 325-338.
- PERRATORE, Julia (2016). «Clero y comunidad en Uncastillo». *Románico: Revista de arte de amigos del románico*, 22: 32-39.
- PERRATORE, Julia (2017). «The saint above the door: hagiographic sculpture in twelfth-century Uncastillo». *Journal of Medieval Iberian Studies*, 9-1: 72-98.
- PIJOAN, Josep (1907). *L'ermita de Pedret Les pintures murals romàniques. Les pintures murals catalanes*, I. Barcelona: IEC.
- PIJOAN, Josep (1911). *S. Climent de Tahull. Sta. Maria de Tahull. Sta. Maria [sic] de Bohí. Sta. Maria d'Àneu. S. Pere del Burgal. Les pintures murals catalanes*, III. Barcelona: IEC.
- PIJOAN, Josep (1924). «De com es varen descobrir i publicar les pintures murals catalanes». *Gasetta de les Arts* (11 octubre 1924): 5-6.
- PIJOAN, Josep, PUIG i CADAFLACH, Josep (2001). *S. Sadurní d'Osomort, S. Martí del Brull, S. Martí ses Corts. Les pintures murals catalanes*, V. Barcelona: IEC.
- PIJOAN, Joan (1944). *El Arte románico. Siglos XI y XII (Summa Artis, IX)*. Madrid: Espasa-Calpe.
- PIJOAN, Joan y GUDIOL, Josep (1948). *Las pinturas murales románicas de Cataluña*. Barcelona: Alpha.
- PINEDO, Ramiro de (1922). *Ensayo sobre el simbolismo de las construcciones eclesiásticas de la Edad Media*, Burgos.
- PITA ANDRADE, José Manuel (1950a). «En torno al arte del Maestro Mateo: El Cristo de la Transfiguración en la portada de Platerías». *Archivo Español de Arte*, XXIII: 13-25.
- PITA ANDRADE, José Manuel (1950b). «Un estudio inédito sobre la portada de Platerías». *Cuadernos de Estudios Gallegos*, V pp. 446-460.
- PITA ANDRADE, José Manuel (1952). «Un capítulo para el estudio de la formación artística de Maestre Mateo. La huella de Saint-Denis». *Cuadernos de Estudios Gallegos*, VII: 371-383.
- PITA ANDRADE, José Manuel (1953). «El arte de Mateo en las tierras de Zamora y Salamanca». *Cuadernos de Estudios Gallegos*, VIII: 207-226.
- PITA ANDRADE, José Manuel (1954). «La construcción de la catedral de Orense». *Cuadernos de Estudios Gallegos*, IX: 103-163.
- PITA ANDRADE, José Manuel (1955). «Varias notas para la filiación artística de Maestre Mateo». *Cuadernos de Estudios Gallegos*, X: 373-403.
- PITA ANDRADE, José Manuel (1955). *Escultura románica en Castilla. Los maestros de Oviedo y Ávila*. Madrid: Instituto Diego Velázquez-CSIC.
- PITA ANDRADE, José Manuel (1962). «Visión actual del románico de Galicia». *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XVII: 137-153.
- PITA ANDRADE, José Manuel (1963). «Observaciones sobre la decoración geométrica en el románico de Galicia». *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XVIII: 35-56.
- PITA ANDRADE, José Manuel (1968). «España en la crisis del románico». En *España en las crisis del arte europeo. Coloquios*

- celebrados en conmemoración de los XXV años de la fundación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid: Instituto Diego Velázquez-CSIC: 85-92.
- PITA ANDRADE, José Manuel (1969a). «Notas sobre románico popular en Galicia». *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXIV: 56-83.
- PITA ANDRADE, José Manuel (1969b). «Observaciones sobre la decoración vegetal en el románico de Galicia». *Abrante*, 1: 88-94.
- PITA ANDRADE, José Manuel (1976). «El coro pétreo de Maestre Mateo». En *Actas del XXIII Congreso Internacional de Hª del Arte, Granada, 1973*, Granada, Vol. I, 449-451.
- PITA ANDRADE, José Manuel (1982). «Notas sobre la primitiva estructura del Pórtico de la Gloria». En *Miscelánea de Arte* (Instituto Diego Velázquez)-CSIC, Madrid, 16-19.
- PITA ANDRADE, José Manuel (1988). «La Catedral de Orense en la encrucijada del arte protogótico». En *II Ciclo de Conferencias sobre Hª del Arte organizado por el Dep. de Hª del arte del Colegio Universitario de Orense*, Orense, 73-100.
- PLADEVALL, Antoni, ADELL, Joan-Albert y ESPAÑOL, Francesca (1982). *El Monestir de Sant Sebastià dels Gorgs*. Barcelona: Artestudi.
- PORTER, Arthur Kingsley (1918). «The Rise of Romanesque Sculpture». *American Journal of Archaeology*, XXII: 422.
- PORTER, Arthur Kingsley (1919). «Les debuts de la sculpture romane». *Gazette des Beaux-Arts*, XV: 47-60.
- PORTER, Arthur Kingsley (1922). «Pilgrimage Sculpture». *American Journal of Archaeology*, XXVI: 1-53.
- PORTER, Arthur Kingsley (1923). *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads*, 10 vols. Boston: Marshall Jones Company.
- PORTER, Arthur Kingsley (1924). «Spain or Toulouse? and other questions». *The Art Bulletin*, 7-1: 2-25.
- PORTER, Arthur Kingsley (1926). «Leonesque romanesque and southern France». *The Art Bulletin*, 8-4: 235-250.
- PORTER, Arthur Kingsley (1927). «The Lebanza Capitals». *Fogg Art Museum, Harvard University. Notes*, II: 91-97.
- PORTER, Arthur Kingsley (1928a). *Spanish Romanesque Sculpture*, II, Firenze-Paris, [Ed española en *La escultura románica en España*, II, Barcelona-Firenze, 1928].
- PORTER, Arthur Kingsley (1928b). «Iguácel and More Romanesque Art of Aragón». *The Burlington Magazine*, 52-300: 116.
- POSADA KUBISSA, Teresa (2005). «August L. Mayer». En *VII Jornadas de Arte. Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*. Madrid: Centro de Estudios Históricos-CSIC, 375-380.
- POZA YAGÜE, Marta (1999). «San Nicolás de Soria: precisiones iconográficas acerca de su portada». *Celtiberia*, 49-93: 283-306.
- POZA YAGÜE, Marta (2003). «Entre la tradición y la reforma: a vueltas de nuevo con las portadas de San Isidoro». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 15: 9-28.
- POZA YAGÜE, Marta (2009). «Fortaleza militar y refugio de fe: proceso constructivo y relaciones estilísticas del conjunto de Loarre». En *HUERTA HUERTA*, Pedro Luis (ed.) *Siete maravillas del románico español*, Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 53-81.
- POZA YAGÜE, Marta (2010). «Recuperando el pasado. Algunas notas sobre las primeras portadas teofánicas del románico castellano-leonés: acerca del relieve conservado en Rhode Island». *Anales de Historia del Arte*, Extra 1: 311-326.
- POZA YAGÜE, Marta (2011). «Las portadas de los prioratos cluniacenses de Tierra de Campos en tiempos de Alfonso VI: una iconografía de corte monástico para una manifestación pública». *Anales de Historia del Arte*, Extra 2: 251-279.
- POZA YAGÜE, Marta (2016). *Portadas románicas en Castilla y León. Formas, imágenes y significados*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real.
- POZA YAGÜE, Marta (2020a). «Tan cerca de Silos, tan lejos de Silos. El alcance del arte silense en las portadas románicas de la ribera burgalesa». *Biblioteca: estudio e investigación*, 35: 91-108.
- POZA YAGÜE, Marta (2020b). «The Reception of Burgundian Models in the Second Half of the Twelfth Century and the Naturalist

- Redefinition of Romanesque Sculpture in Castile». En BOTO, Gerardo; SERRANO, Marta; MCNEILL, John (eds.), *Emerging Naturalism. Contexts and Narratives in European Sculpture 1140-1220*. Turnhout: Brepols, 239-262.
- POZA YAGÜE, Marta y OLIVARES MARTÍNEZ, Diana (coords.) (2017). *Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra confluencias artísticas en el entorno de 1200*. Madrid: Ediciones Complutenses.
- PRADALIER, Henri (1978). *La sculpture monumentale à la Catedral Vieja de Salamanca*, These de troisième cycle, Université de Toulouse-le-Mirail.
- PRADO-VILAR, Francisco (2008). «*Sævum facinus*: Estilo, genealogía y sacrificio en el arte románico español». *Goya*, 324: 173-199.
- PRADO-VILAR, Francisco (2009). «*Lacrimae rerum*: San Isidro de León y la memoria del padre». *Goya*, 328: 195-221.
- PRADO-VILAR, Francisco (2010). «Del maestro de Orestes-Caín al maestro del sátiro: una conferencia sobre la belleza de la tragedia y la memoria del futuro». En HUERTA HUERTA, Pedro Luis (coord.), *Maestros del románico en el Camino de Santiago*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 9-46.
- PRADO-VILAR, Francisco (2010a). «Diario de un argonauta: en busca de la belleza olvidada». *Anales de Historia del Arte*, Extra 1: *II Jornadas Complutenses de Arte Medieval*: 75-108.
- PRADO-VILAR, Francisco (2010b). «Nostos: Ulises, Compostela y la ineluctable modalidad de lo visible». En CASTIÑEIRAS, Manuel (coord.), *Compostela y Europa: la historia de Diego Gelmírez*. Milán: Skira, 260-269.
- PRADO-VILAR, Francisco (2011). ««Flabellum»: Ulises, la catedral de Santiago y la Historia del Arte medieval español como proyecto intelectual». *Anales de Historia del Arte*, Extra 2: *Alfonso VI y el arte de su época*: 281-316.
- PRADO-VILAR, Francisco (2012). «Cuando Brilla la Luz del Quinto Día: el Pórtico de la Gloria y la Visión de Mateo en el Espejo de la Historia». *Románico*, 15: 8-19.
- PRADO-VILAR, Francisco (2013). «Silentium: el silencio cósmico como imagen en la Edad Media y en la modernidad». *Revista de Poética Medieval*, 27: *Poéticas verbales, poéticas visuales*, 21-43.
- PRADO-VILAR, Francisco (2015). «*Signum resurrectionis*: la transfiguración de la belleza y la búsqueda de la eternidad en la escultura de Jaca». *Románico*, 20: «*Me fecit*»: *Comitentes, artistas y receptores del Románico*, 212-222.
- PRADO-VILAR, Francisco (2017). «The superstes Resurrection, the Survival of Antiquity, and the Poetics of the Body in Romanesque Sculpture». En BREDEKAMP, Horst y TRINKS, Stefan (eds.), *Transformatio et Continuatio: Forms of Change and Constancy of Antiquity in the Iberian Peninsula 500-1500*, Berlin: De Gruyter, 137-184.
- PRADO-VILAR, Francisco (2019). «The Awakening of Endymion: Beauty, Time, and Eternity in Romanesque Sculpture, and its Photographic Afterlife». *Codex Aquilarensis*, 35: *Belleza, persuasión y retórica en el arte medieval*, 223-252.
- PRADO-VILAR, Francisco (ed.) (2020). *El Pórtico de la Gloria. Arquitectura, materia y vision*. Madrid: Fundación Complutense-Mellon Foundation.
- PRADO-VILAR, Francisco y CHAO BLANCO, Rodrigo (2012). *El sueño de Mateo: la creación del Pórtico de la Gloria*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- PRIETO DE PEDRO, Jesús José (2014). «Ricardo de Orueta, un ilustrado patriota del Patrimonio». *Patrimonio Cultural y Derecho*, 18: 289-294.
- PUENTE MARTÍNEZ, José (2021). *La iluminación natural del espacio eclesial en los reinos hispánicos de la alta a la plena Edad Media*. León: Universidad de León.
- PUIG I CADAVALCH, Josep (1918). *Santa Maria de la Seu d'Urgell*. Barcelona: Henrich.
- PUIG I CADAVALCH, Josep (1928). *Le premier art roman. L'architecture en Catalogne et dans l'Occident méditerranéen aux Xe et XIe siècles*. Paris: Henri Laurens.
- PUIG I CADAVALCH, Josep (1930). *La Geografia i els orígens del Primer Art Romànic*. Barcelona: Patxot.

- PUIG I CADAFALCH, Josep, FALGUERA I SIVILLA, Antoni y GODAY I CASALS, Josep (1909-1918). *L'arquitectura romànica a Catalunya*. 4 vols. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- QUADRADO, José María de (1861). *España. Sus Monumentos y Artes. Su naturaleza e historia. Valladolid, Palencia, Zamora*. Barcelona: Cortezo.
- QUINTANA UÑA, M^a Jose (1988). «Los ciclos de infancia en las portadas románicas navarras. Estudio iconográfico». *Príncipe de Viana*, Anejo 11-XLIX: 399-408.
- QUIÑONES COSTA, Ana María (1983). «Ermita de los mártires de Garray». *Celtiberia*, XXXIII: 217-232.
- QUIÑONES COSTA, Ana María (1984). «Estudio arquitectónico e iconográfico del pórtico de la iglesia de Omeñaica». *Celtiberia*, XXXIV: 207-220.
- RAMIREZ ROJAS, Teodoro (1894). *Arquitectura románica en Soria*. Soria: Pascual P. Rioja.
- RAMON Y FERNANDEZ OXEA, José (1965). «La iglesia románica de Santiago de Taboada y su tímpano con lucha de Sansón y el león». *Compostellanum*, X:179-194.
- RAMOS DE CASTRO, Guadalupe (1977) *El arte románico en la provincia de Zamora*. Zamora: Diputación Provincial.
- REVILLA VIELVA, Ramón (1933). *Pila bautismal románica de Mazariegos (Burgos)*. Madrid: Blass.
- REVILLA VIELVA, Ramón y TORRES MARTIN, Arcadio (1954). «Arte románico palentino. Estudio histórico crítico descriptivo». *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 11: 45-60.
- RICO CAMPS, Daniel (1994). «La inscripción del frontal de San Miguel de Aralar sub specie graecitatis». *Príncipe de Viana*, 55-203: 455-466.
- RICO CAMPS, Daniel (2001). «Un *quem queritis* en Sahagún y la dramatización de la liturgia». En MELERO, Marisa et al (ed.), *Imágenes y promotores en el arte medieval: miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*. Bellaterra: UAB, 179-189.
- RICO CAMPS, Daniel (2002a). *El románico de San Vicente de Ávila (estructuras, imágenes, funciones)*. Murcia: Nausicaä.
- RICO CAMPS, Daniel (2002b). «A shrine in its Setting: San Vicente de Ávila». En LAMIA, Stephen y VALDEZ DEL ALAMO, Elizabeth (eds.), *Decorations for the Holy Dead. Visual Embellishment on Tombs and Shrines of Saints*, Turnhout: Brepols, 57-76.
- RICO CAMPS, Daniel (2004). «El claustro de San Pedro el Viejo de Huesca: Pascua, Bautismo y Reconquista». *Locus amoenus*, 7: 73-97.
- RICO CAMPS, Daniel (2007). «La segunda generación de escultores de herencia hispano-languedociana. La línea de Ávila». En *La escultura románica. Encuentro Transpirenaico sobre Patrimonio Histórico Artístico*, Uncastillo: Fundación Uncastillo, 117-130.
- RICO CAMPS, Daniel (2008). *Las voces del Románico: arte y epigrafía en San Quirce de Burgos*. Murcia: Nausicaä.
- RICO CAMPS, Daniel (2010). «Los maestros de Carrión de los Condes y San Vicente de Ávila. Reflexiones sobre la decantación hispana de la escultura borgoñona». En HUETA HUERTA, Pedro Luis (ed.) *Maestros del románico en el Camino de Santiago*. Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, 117-150.
- RICO, Francisco (1976). *Signos e indicios en la portada de Ripoll*. Barcelona: Fundación Juan March.
- RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel (2006). *El románico en Zamora*. Oviedo: Nobel.
- RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel (2011). «Una visita al románico de la ciudad de Toro (Zamora)». *Románico: Revista de arte de amigos del románico*, 13: 38-47.
- ROBB, David M. (1941). *The Romanesque sculpture of Languedoc and Spain*. Tesis doctoral Princeton University.
- ROBB, David M. (1945). «The capitals of the Panteón de los Reyes, San Isidoro de León». *The Art Bulletin*, 27-3: 165-174.
- RODRÍGUEZ CALVO, Ezequiel (1893-94). «Apuntes tomados en una excursión á Aguilar de Campóo». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, I: 109-114.
- RODRÍGUEZ ESCUDERO, Paloma (1986). *Arquitectura y escultura románicas en el Valle de Mena*. Salamanca: Junta de Castilla y León.

- RODRÍGUEZ MEDIANO, Fernando (2002). *Humanismo y progreso*: Pidal, Gómez-Moreno y Asín: romances, monumentos y arabismo. Madrid: Nivola.
- RODRÍGUEZ MUÑOZ, Pedro (1955). «Iglesias románicas palentinas». *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 13: 29-126.
- RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2021). «Las telas ricas de San Isidoro de León». En NIETO SORIA, José Manuel (coord.), *Los orígenes leoneses del reino de Portugal*. Madrid: Casa de León, 143-159.
- RODRÍGUEZ PEINADO, Laura y GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (eds.) (2019). *Arte y producción textil en el Mediterráneo medieval*. Madrid: Ediciones Polifemo.
- RODRÍGUEZ VIEJO, Jesús (2018). «Imagen y devoción en el Diurnal de Fernando y Sancha». *Románico*, 26: 8-15.
- RODRÍGUEZ VIEJO, Jesús (2021). «A silver cross-reliquary and its patroness in twelfth-century rural Asturias». *Hispania sacra*, 147: 115-124.
- Románico [El] y el Camino de Santiago* (1983). Palencia: Diputación.
- Románico en Silos [El]. IX centenario de la consagración de la iglesia y el claustro* (1990). Santo Domingo de Silos: Abadía de Santo Domingo.
- ROMERO SALVADOR, Carmelo (1994). «Aproximación a la personalidad y la biografía de Juan Antonio Gaya Nuño». En *Catálogo del legado pictórico de Juan Antonio Gaya Nuño*. Soria: Caja Salamanca y Soria: 13-27.
- ROULIN, Eugène (1908). «Les églises de l'abbaye de Silos». *Revue de l'Art Chrétien*, LVIII: 289-299; 371-379.
- ROULIN, Eugène (1909-1910). «Les cloîtres de l'abbaye de Silos». *Revue de l'Art Chrétien*, LIX: 75-79; 166-174; 359-368; LX: 1-12.
- ROULIN, Eugène (1909). «Oeuvres de sculpture de l'abbaye de Silos». *Revue de l'Art Chrétien*, LIX: 1-10.
- RÜCKERT, Claudia (2004). *Die Bauskulptur von San Miguel in Estella (Navarra). Königliche Selbstdarstellung zwischen Innovation und Tradition im 12. Jahrhundert*. Maguncia: Philipp von Zabern.
- RUIZ DE LA PEÑA, Isabel (2002). *Arquitectura religiosa medieval en el espacio oriental de Asturias: siglos XII-XVI*. Oviedo: RIDEA.
- RUIZ DE LA PEÑA, Isabel (2003). «La reforma románica de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo en el contexto del patrocinio artístico de Fernando II». *De Arte. Revista de Historia del Arte*, 2: 29-46.
- RUIZ EZQUERRO, Juan José (1985). «Los tímpanos románicos sorianos». *Celtiberia*, XXXV: 35-54.
- RUIZ EZQUERRO, Juan José (1987). «La portada románica de Alpanseque (Soria). Penetración de un tema aragonés en Castilla». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXVIII: 131-143.
- RUIZ MALDONADO, Margarita (1976a). «La lucha ecuestre en el arte románico de Aragón, Castilla, León y Navarra». *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, 3: 61-90.
- RUIZ MALDONADO, Margarita (1976b). «La paz y la tregua de Dios en el románico español». *Traza y Baza*, 6: 107-116.
- RUIZ MALDONADO, Margarita (1978). «La contraposición «Superbia-Humilitas. El sepulcro de Doña Sancha y otras obras». *Goya*, 146: 75-81.
- RUIZ MALDONADO, Margarita (1979). «El «caballero victorioso» en la escultura románica española. Algunas consideraciones y nuevos ejemplos». *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLV: 271-286.
- RUIZ MALDONADO, Margarita (1983). «Un nuevo ejemplo de «caballero victorioso» en relación con el ciclo davídico». *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLIX: 457-460.
- RUIZ MALDONADO, Margarita (1984). «Algunas reflexiones sobre el Roldán y Ferragut de Estella (Navarra)». *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, L: 401-406.
- RUIZ MALDONADO, Margarita (1985). «La puerta occidental de la iglesia de San Martín. Salamanca». *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LI: 446-451.
- RUIZ MALDONADO, Margarita (1986). *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.

- RUIZ MALDONADO, Margarita (1987). «Seis relieves románicos de «La Dama y el caballero»». *Goya*, 196: 204-207.
- RUIZ MALDONADO, Margarita (1988). «Dos obras maestras del románico: La portada del Obispo y el sepulcro de la Magdalena». *Studia Zamorensia. Anejos 1. Arte Medieval en Zamora*, Zamora, 33-59.
- RUIZ MALDONADO, Margarita (1991). *Escultura románica alavesa. El foco de Armentia*. Vitoria: Universidad del País Vasco.
- RUIZ MONTEJO, Inés (1978). «La temática obscena en la iconografía del románico rural». *Goya*, 147: 136-146.
- RUIZ MONTEJO, Inés (1980). «Focos primitivos del románico castellano. Cronología y nuevos planteamientos de taller. Una aproximación a la problemática de los pórticos». *Goya*, 158: 86-93.
- RUIZ MONTEJO, Inés (1984). «Modelo y copia en el románico de tierras de Segovia. Las puertas de Languilla y Alquité». En *Actas del V CEHA*, Barcelona, 194-203.
- RUIZ MONTEJO, Inés (1987). «Iconografía y cultura popular en la Edad Media: la iglesia de Ventosilla (Segovia)». *Fragmentos*, 10: 49-59.
- RUIZ MONTEJO, Inés (1988). *El románico de villas y tierras de Segovia*, Madrid: Encuentro.
- SAINZ MAGAÑA, María Elena (1983). «Estudio iconológico y simbólico de la fachada de Santo Domingo». *Celtiberia*, XXXIII: 363-372.
- SAINZ MAGAÑA, María Elena (1984a). «Los tímpanos de la iglesia de Tozalmo: reflejo ruralizado de los tímpanos de la ciudad de Soria». *Celtiberia*, XXXI: 221-226.
- SAINZ MAGAÑA, María Elena (1984b). *El románico soriano. Estudio simbólico de los monumentos*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- SAINZ SAIZ, Javier (1991). *El románico rural en Castilla y León*. León: Lancia.
- SÁINZ SÁIZ, Javier (1999). *El románico en Zamora*. León: Lancia.
- SALET, Francis (1959). «A propos de la sculpture espagnole du XIIe siècle». *Bulletin Monumental*, CXVII: 67-69.
- SALGADO PANTOJA, José Arturo (2010). «Las dimensiones simbólica y funcional de la galería porticada románica». *Codex Aquilarensis*. 26: 25-51.
- SALGADO PANTOJA, José Arturo (2011). «Arquitectura religiosa de los siglos XII y XIII en el Antiguo Alfoz Complutense». *Anales Complutenses*, 23: 267-291.
- SALGADO PANTOJA, José Arturo (2012-2013). «Acercas de los pórticos románicos de la Sierra de la Demanda». *Norba: Revista de arte*, 32-33: 9-23.
- SALGADO PANTOJA, José Arturo (2012). «Las galerías porticadas de San Esteban de Gormaz: legado artístico de una sociedad de frontera». *Liño: Revista anual de Historia del Arte*, 18: 19-29.
- SALGADO PANTOJA, José Arturo (2013). «La galería porticada románica en tierras de Castilla». *Anales de Historia del Arte*, Extra 1: 289-304.
- SALGADO PANTOJA, José Arturo (2014). *Pórticos románicos en las tierras de Castilla*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real.
- SALGADO PANTOJA, José Arturo (2015). «Galerías porticadas del románico: bisagras entre dos mundos». *Descubrir el arte*, 199: 16-23.
- SALGADO PANTOJA, José Arturo (2015). «Imágenes ante portas: «repertorios figurativos en las galerías porticadas castellanas». En HUERTA HUERTA, Pedro Luis (ed.) *La imagen en el edificio románico: espacios y discursos visuales*, Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 85-122.
- SANCHEZ AMEIJERAS, Maria del Rocío (2002). «Imagery and Interactivity: Ritual Transaction at the Saint's Tomb». En LAMIA, Stephen y VALDEZ DEL ALAMO, Elizabeth (eds.), *Decorations for the Holy Dead. Visual Embellishment on Tombs and Shrines of Saints*, Turnhout: Brepols, 21-38.
- SANCHEZ AMEIJERAS, Maria del Rocío y SENRA GABRIEL Y GALAN, José Luis (eds.) (2003). *El tímpano románico: imágenes, estructuras y audiencias*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

- SÁNCHEZ RON, José Manuel (coord.) (1988). 1907-1987. *La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas 80 años después*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- SANTAMARIA LÓPEZ, Juan Manuel (1971). «Las iglesias románicas de la Comunidad de Villa y Tierra de Pedraza». *Estudios Segovianos*, XXIII: 155-204.
- SANTAMARIA LÓPEZ, Juan Manuel (1973). «El «Románico de ladrillo» en la villa de Cuéllar». *Estudios Segovianos*, XXV: 445-462.
- Santiago de Compostela- 1000 ans de Pèlerinage Européen (1985). Gante: Gobierno de España-Crédit communal de Belgique.
- Santiago, Camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación compostelana (1993). MORALEJO, Serafín (com.). Madrid: Caja Madrid-Xunta de Galicia.
- SCHAPIRO, Meyer (1939). «From Mozarabic to Romanesque in Silos». *The Art Bulletin*, XXI: 312-374 (reed. 1977, Nueva York: Braziller; trad. 1984, Schapiro, Meyer *Estudios sobre el románico*. Madrid: Alianza, 37-119: «Del mozárabe al románico en Silos»).
- SCHAPIRO, Meyer (1984). *Estudios sobre el románico*, Madrid: Alianza.
- SENRA GABRIEL Y GALAN, José Luis (1992a). «El monasterio de San Salvador de Oña. Del románico pleno al tardorrománico». En *Actas del II Curso de Cultura Medieval*. Alfonso VIII y su época, Aguilar de Campoo: Centro de Estudios del Románico, 339-353.
- SENRA GABRIEL Y GALAN, José Luis (1992b). «La irrupción borgoñona en la escultura castellana de mediados del siglo XII». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IV pp. 35-51.
- SENRA GABRIEL Y GALAN, José Luis (1994). «La portada occidental recientemente descubierta en el monasterio de San Zoilo de Carrión de los Condes». *Archivo Español de Arte*, 67-265: 57-72.
- SENRA GABRIEL Y GALAN, José Luis (1995). «L'influence clunisienne sur la sculpture castillane du milieu du XIIe siècle: San Salvador de Oña et San Pedro de Cardeña». *Bulletin monumental*, 153: 267-292.
- SENRA GABRIEL Y GALAN, José Luis (1996). «Algunas notas sobre la desaparecida iglesia románica del priorato cluniacense de Carrión de los Condes». *Actas del III congreso de historia de Palencia Pt. 4 p. 439-452*.
- SENRA GABRIEL Y GALAN, José Luis (1997). «Aproximación a los espacios litúrgico-funerarios en Castilla y León: pórticos y galileas». *Gesta*, 36: 122-144.
- SENRA GABRIEL Y GALAN, José Luis (1998). *Arquitectura y escultura en los grandes monasterios benedictinos de Castilla y León (1073-1157)*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid.
- SENRA GABRIEL Y GALAN, José Luis (1999). «La escultura románica y sus problemas de interpretación: el llamado sepulcro «de Mudarra» procedente del Monasterio de San Pedro de Arlanza». *Archivo Español de Arte*, 72: 25-38.
- SENRA GABRIEL Y GALAN, José Luis (2001). «Nuevos hallazgos románicos en el monasterio de San Zoilo de Carrión de los Condes (Palencia)». *Archivo Español de Arte*, 293: 88-95.
- SENRA GABRIEL Y GALAN, José Luis (2002). «Les massifs occidentaux des églises dans les royaumes du Nord-Ouest de la péninsule ibérique». En SAPIN, Christian (ed.). *Avant-nefs et espaces d'accueil dans l'église entre le IVE et le XIIe siècle*. Paris: CNRS, 336-350.
- SENRA GABRIEL Y GALAN, José Luis (2003). «Algunas notas sobre la realidad románica del priorato cluniacense de Santa María de Nájera en su contexto histórico». En *Memoria Artium. Homenaje María Dolores Vila Jato Pt. 1*, Santiago de Compostela, 123-141.
- SENRA GABRIEL Y GALAN, José Luis (2008a). «En torno a las estructuras occidentales de las iglesias románicas: formulación arquitectónica y funcional de las galileas (ca. 1030-1150)». En HUERTA HUERTA, Pedro Luis (ed.) *Espacios y estructuras singulares del edificio románico*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 121-156.
- SENRA GABRIEL Y GALAN, José Luis (2008b). «Architecture et décor dans le contexte de la colonisation clunisienne des royaumes septentrionaux de la péninsule ibérique». En Centre Marcel Durliat, *Haut lieux romans*

- dans le sud de l'Europe (XIe - XIIe siècles). Cahors: La Louve, 11-70.
- SENRA GABRIEL Y GALAN, José Luis (2009a). «Between Rupture and Continuity: Romanesque Sculpture at the Monastery of Santo Domingo de Silos». En MAXWELL, Robert Allan • AMBROSE, Kirk Thomas (eds.), *Current directions in eleventh- and twelfth-century sculpture studies*. Turnhout: Brepols, 141-168.
- SENRA GABRIEL Y GALAN, José Luis (2009b). «El monasterio de Santo Domingo de Silos y la secuencia temporal de una singular arquitectura ornamentada». En HUERTA HUERTA, Pedro Luis (ed.) *Siete maravillas del románico español*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 193-226.
- SENRA GABRIEL Y GALAN, José Luis (2014). «Concepto, filiación y talleres del primer proyecto catedralicio». En SENRA GABRIEL Y GALAN, José Luis (ed.), *En el principio, génesis de la Catedral Románica de Santiago de Compostela: contexto, construcción y programa iconográfico*. Santiago: Fundación Catedral de Santiago, 59-141.
- SENRA GABRIEL Y GALAN, José Luis (2016). «Reflexiones en torno a los principios y fundamentos de la catedral románica de Santiago de Compostela (ca. 1075-1105)». *Revista Chilena de Estudios Medievales*, 10: 9-46.
- SENRA GABRIEL Y GALÁN, José Luis (2018). «Y vivía entre las fieras, pero los ángeles le senian. Poder, saber y representación abacial en el monasterio de San Pedro de Arlanza». En USCATESCU, Alexandra y GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (eds.), *En busca del saber: arte y ciencia en el Mediterráneo medieval*, Madrid: Ediciones Complutenses, 333-366.
- SERRANO COLL, Marta (2010). «Historias en el Paraíso: el Nuevo Testamento y el ciclo de San Nicolás en el Claustro de la catedral de Tarragona». *Románico: Revista de arte de amigos del románico*, 11: 14-23.
- SERRANO COLL, Marta (2014). «San Nicolás polifacético: el ciclo del santo obispo en el claustro catedralicio de Tarragona». *Codex Aquilarensis*, 30: 225-258.
- SERRANO FATIGATI, Enrique (1898-99). «Animales y monstruos de piedra». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, VI: 5-14.
- SERRANO FATIGATI, Enrique (1898). *Claustros románicos españoles*. Madrid: Gómez Fontenebro.
- SERRANO FATIGATI, Enrique (1900a). «Escultura románica en España. Antecedentes para su estudio». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, VIII: 181-192.
- SERRANO FATIGATI, Enrique (1900b). *Escultura románica en España, con fototipias de Hauser y Menet y fotografías de Laporta*. Madrid: San Francisco de Sales.
- Silos y su época (1973) (catálogo de Exposición). Silos-Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia-Dirección General de Bellas Artes.
- Silos. *Un milenio. Actas del congreso internacional sobre la abadía de Santo Domingo de Silos* (4 Vol). Vol. IV Arte: IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (ed.). Burgos: Universidad de Burgos-Abadía de Silos.
- SILVA, Rafael y BARREIRO FERNÁNDEZ, José Ramón (1965). *El Pórtico de la Gloria. Autor e interpretación*. La Coruña: Moret.
- SIMON Y NIETO, Francisco (1903-1904). «El monasterio de San Salvador de Nogal. Su estado actual. Breve noticia de su historia. Recientes descubrimientos epigráficos». *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, I: 305-306; 356-364.
- SIMON, David (1975). «Daniel and Habakkuk in Aragon». *Journal of the British Archaeological Association*, XXXVIII: 50-54.
- SIMON, David (1979). «Le Sarcophage de Doña Sancha à Jaca». *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, X: 107-124.
- SIMON, David (1980). «L'art roman, source de l'art roman». *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XI: 249-268.
- SIMON, David (1984). «Romanesque Art in American Collections. XXI. The Metropolitan Museum of Art. Part I: Spain». *Gesta*, XXIII: 145-159.
- SIMON, David (1986). «Romanesque Sculpture in North American Collections. XXIV. The Metropolitan Museum of Art. Part IV: Pyrenees». *Gesta*, XXV: 245-276.
- SIMON, David (1987). «San Adrian de Sasave and Sculpture in Altoaragón». En STRATFORD, Neil (ed.), *Romanesque and*

- Gothic: Essays for George Zarnecki, Londres: Boydell & Brewer, 179-184.
- SIMON, David (1993). «Late Romanesque Art in Spain». En *The Art of Early Medieval Spain: 500-1200 A.D.*, Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1993.
- SIMON, David (1994). «El tímpano de la catedral de Jaca». En *Actas del XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, III, Zaragoza, 405-419.
- SIMON, David (1997) (ed.). «The Visual Culture of Medieval Iberia». *Gesta*, XXXVI/2, special edition.
- SIMON, David (1997) *La catedral de Jaca y su escultura: ensayo*, Jaca: Asociación Sancho Ramírez.
- SIMON, David (2001). «A Moses Capital at Jaca». En *Imágenes y promotores en el arte medieval: Miscelánea en Homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 209-219.
- SIMON, David (2007). «La escultura de San Miguel y Santa María de Uncastillo: historietas cotidianas». En *La escultura románica: encuentro transpirenaico sobre Patrimonio Histórico Artístico*. Uncastillo: Fundación Uncastillo, 75-97.
- SIMON, David (2011). «Art for a New Monarchy: Aragon in the Late Eleventh Century». En *Alfonso VI y el arte de su época. Anales de Historia del Arte*, Madrid, 367-390.
- SIMON, David y BUESA CONDE, Domingo J. (1995) *La condesa Doña Sancha y los orígenes de Aragón*, Zaragoza: Ibercaja.
- SIMON, David, LITTLE, Charles T. y BUSSIS, Leslie (1987). «Romanesque Sculpture in North American Collections. XXV. The Metropolitan Museum of Art. Part V: Southwestern France». *Gesta*, XXVI: 61-76.
- SIMON, Sonia (1979). «Le Christ victorieux: l'iconographie d'un chapiteau de Jaca». *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 10: 125-129.
- SIMON, Sonia (1981). «Un chapiteau du cloître de la cathédrale de Jaca, représentant la psychomachie». *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 12: 151-157.
- SOCIAS BATET, Immaculada (2020). «La venda de les pintures medievals de la Torre del Tesoro de San Pedro de Arlanza: un negoci?». *Locus amoenus*, 18: 203-222.
- Spain, 1000-1200: Art at the Frontiers of Faith. The Cloisters. Agosto 2021-Febrero de 2022. Com. Julia Perratore. <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2021/spain-show-cloisters>.
- STOKSTAD, Marilyn (1957). *The Pórtico de la Gloria of the Cathedral of Santiago de Compostela*. Ann Arbor, Mich: University of Michigan.
- STRATFORD, Neil (1991). «“Compostela and Burgundy?”. Thoughts on the Western Crypt of the Cathedral of Santiago». En *Actas del Simposio Internacional sobre «O Portico da Gloria e a Arte do seu Tempo», Santiago de Compostela, 1988*, La Coruña: Galaico, 53-68.
- SUÁREZ GONZÁLEZ, Ana y GALVÁN FREILE, Fernando (1998). «Música, juego y espectáculo en la Biblia Románica de San Isidoro de León». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 68: 45-62.
- SUREDA i JUBANY, Marc (2004a). «Altars, beneficis i arquitectura a la seu de Girona (933-1312)». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 45, 667-678.
- SUREDA i JUBANY, Marc (2004b). «El «dormitori nou» de la seu: noves dades per a la datació del claustre de la catedral de Girona». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 45, 679-686.
- SUREDA i JUBANY, Marc (2006-2007). «Romà o romànic?: presències antiqüitzants en l'escultura gironina del segle XI». *Lambard: Estudis d'art medieval*, 19, 213-242.
- SUREDA i JUBANY, Marc (2006). «La catedral: notes històriques a les concrecions d'un concepte». *Mot so raso*, 5: 17-28.
- SUREDA i JUBANY, Marc (2008). *Els precedents de la Catedral de Santa Maria de Girona. De la plaça religiosa del fòrum romà al conjunt arquitectònic de la seu romànica (ss. I aC - XIV dC)*. Tesis doctoral. Universitat de Girona.
- SUREDA i JUBANY, Marc (2009). «Architecture autour d'Oliba. Le massif occidental de la cathédrale romane de Gérone». *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 40: 221-236.
- SUREDA i JUBANY, Marc (2012). «La imagen en el altar. Reflexiones sobre la localización, propiedades y utilidades de la imagen esculpida a partir de ejemplos catalanes

- del medioevo». *Codex Aquilarensis*, 28: Creer con imágenes en la Edad Media, 75-94.
- SUREDA i JUBANY, Marc (2014a). «Gudiol a Roma: de l'anima antiga a l'Arqueologia Sagrada». *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, 7: 9-26.
- SUREDA i JUBANY, Marc (2014b). «La Catedral de Girona». En CARRERO, Eduardo (ed.), *Arquitectura y liturgia: el contexto artístico de las consuetas catedralicias en la Corona de Aragón*, Palma de Mallorca: Objeto perdido, 11-42.
- SUREDA i JUBANY, Marc (2014c). «La catedral de Vic». En CARRERO, Eduardo (ed.), *Arquitectura y liturgia: el contexto artístico de las consuetas catedralicias en la Corona de Aragón*, Palma de Mallorca: Objeto perdido, 395-408.
- SUREDA i JUBANY, Marc (2014d). «Clero, espacios y liturgia en la catedral de Vic: la iglesia de sant Pere en los siglos XII y XIII». *Medievalia*, 17: 279-320.
- SUREDA i JUBANY, Marc (2016). «*Juxta septem dona Spiritus Sancti*. Teología, política y diseño del espacio sagrado de Sant Miquel de Cuixà». *Codex Aquilarensis*, 32, *Construir lo sagrado en el arte medieval*. Reliquia, espacio, imagen y rito, 57-82.
- SUREDA i JUBANY, Marc (2017). «Com creix una col·lecció episcopal: els primers deu anys de vida del Museu Episcopal de Vic (1889-1900)». En VELASCO, Alberto y SUREDA i JUBANY, Marc (coords.), *La formació de col·leccions diocesanes a Catalunya: 2a Jornada Museus i Patrimoni de l'Església a Catalunya*, 89-114.
- SUREDA i JUBANY, Marc (2018a). «Arquitectura i litúrgia a la catedral romànica de Girona (segles XI-XIV)». En MANCHO, Carles (ed.), *El Brodat de la Creació de la catedral de Girona*, Bellaterra-Girona: UAB-Universitat de Girona, 107-124.
- SUREDA i JUBANY, Marc (2018b). «Santa Maria de Ripoll: Litúrgie, identité et art roman dans une grande abbaye catalane». *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 49: 211-229.
- SUREDA i JUBANY, Marc (2018c). «Ostium et Statio. Imatges i litúrgia a la portada de Ripoll (1150-1300)». En SUREDA i JUBANY, Marc (ed.), *La portalada de Ripoll. Creació, conservació i recuperació*. Roma: Viella, 57-74.
- SUREDA i JUBANY, Marc (2018d). *Oliba Episcopus* (exposició). Vic: Museu Episcopal de Vic.
- SUREDA i JUBANY, Marc (2021a). «Modelli, immagini e concorrenza intorno all'altare. L'arredo liturgico aureo della cattedrale di Girona nella prima metà dell'XI secolo». En CODEN, Fabio (ed. lit.), *L'arredo liturgico fra Oriente e Occidente (V-XV secolo): Frammenti, opere e contesti*. Milán: Silvana, 530-543.
- SUREDA i JUBANY, Marc (2021b). «Santa Maria la Rodona: Forma, usos e imatge medievals del culte mariano en Vic». *Codex Aquilarensis*, 37: *Una mirada perspicaç al Arte Medieval. Tributo a Herbert Kessler*, 249-264.
- SUREDA JUBANY, Marc y BOTO VARELA, Gerardo (2021). «La capçalera de la catedral romànica de Barcelona a partir de les dades litúrgiques i geofísiques». En BOTO VARELA, Gerardo y SUREDA JUBANY, Marc (eds.), *La catedral romànica de Barcelona. Protagonistes, context urbà i edificacions monumentals*, Girona: Documenta Universitaria, 139-199.
- SUREDA, Joan (1981). *La pintura romànica a Catalunya*. Madrid: Alianza.
- SUREDA, Joan (1985). *La pintura romànica en España*. Madrid: Alianza.
- SUREDA, Marc (2018). *Oliba Episcopus*. Vic: Museu Episcopal de Vic.
- SWANSON, Rebecca (2012). «Broderie de la Création ou broderie du Salut?: Propositions de lecture iconographique du «Tapis de Girona»». *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 43: 95-100.
- SWANSON, Rebecca (2013). «Sant Miquel de Moror: un ejemplo inaudito de pintura mural románica en el siglo XII». *Románico*, 16: 8-19.
- SWANSON, Rebecca (2016). «New perspectives concerning the Gerona embroidery: the bonds with liturgy and space». En BOTO, Gerardo y GARCÍA DE CASTRO, César (eds.), *Materia y Acción en las catedrales medievales (s. IX-XIII)*, Oxford: Archaeopress, 239-251.
- SWANSON, Rebecca (2018). «El Brodat de la Salvació de la Catedral de Girona. La nova identitat de l'anomenat Tapis de

- la creació». En MANCHO, Carles (ed.), *El Brodat de la Creació de la catedral de Girona*. Bellaterra-Girona: UAB-Universitat de Girona, 125-242.
- SWANSON, Rebecca (2020). «La cultura visual a la seu de Roda d'Isàvena: de la tradició a la transmissió?». En GUARDIA, Milagros y MANCHO, Carles (eds.), *Pirineus romànics: espai de confluències artístiques*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 143-152.
- SZPIECH, Ryan (2013). «The Convivencia Wars». En AKBARI, Suzanne y MALLETT, Karla (eds.), *A Sea of Languages: Rethinking the Arabic Role in Medieval Literary History*. Toronto: University of Toronto Press, 135-161.
- TARACENA AGUIRRE, Blas (1933). «Notas de la arquitectura románica: las galerías porticadas». *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, 9: 1-20; 145-253.
- TEJEIRA PABLOS, María Dolores (1999). «Un ejemplo de iconografía marginal románica: Las orlas de las pinturas de San Pedro de Arlanza». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 77: 171-180.
- TERES NAVARRO, Elías (2008). *Expolio de las pinturas murales de la ermita mozárabe de San Baudelio de Berlanga*. Logroño: Ochoa.
- TOESCA, Pietro (1936). «Arte romanica». En *Enciclopedia Italiana* https://www.treccani.it/enciclopedia/arte-romanica_%28Enciclopedia-Italiana%29/ [consultado: 04/02/2022]
- TORMO, Elías (1926) «Resumen histórico del estudio de la Escultura española. La escultura española de la Edad Media». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LXXXVIII: 856-887.
- TORRES BALBÁS, [Leopoldo] (1925). «Un maestro inédito del siglo XII». *Archivo Español de Arte y Arqueología*, I: 321-322.
- TORRES BALBÁS, Leopoldo (1918). «Los comienzos del Arte románico en Castilla y León y las ruinas de San Justo en Quintanaluengos (Palencia)». *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, XVI-181: 1-6.
- TORRES BALBÁS, Leopoldo (1931). «Iglesias románicas españolas con bóvedas de cañón en las naves laterales de eje normal al del templo». *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VII: 49-87.
- TORRES BALBÁS, Leopoldo (1946). «Iglesias del siglo XI al XIII con columnas gemelas en sus pilares». *Archivo Español de Arte*, XIX: 282-290.
- TORRES CAROT, Rafael y YARZA LUACES, Joaquín (1971). «Hallazgos románicos en el claustro del monasterio de Santo Domingo de Silos». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 37: 187-200.
- TOVAR LLORENTE, Antonio (1933-1934). «Reseña de 'El arte románico español'», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 2-3, pp. 443-446.
- TRINKS, Stefan (2008). «Skulpturen in Serie: Antike als Produktivkraft im Spanien des 11. Jahrhunderts». En LAUDE, Corinna y HEB, Gilbert (eds.), *Konzepte von Produktivität im Wandel vom Mittelalter in die frühe Neuzeit*. Berlín: Akademie, 181-205.
- TRINKS, Stefan (2012). *Antike und Avantgarde. Skulptur am Jakobsweg im 11. Jahrhundert: Jaca - León - Santiago*. Berlín: Akademie.
- UBIETO ARTETA, Antonio (1950). «La fecha de construcción del claustro románico de la catedral de Pamplona». *Príncipe de Viana*, XI: 77-83.
- UPMANN, Erika (1955). «Algunas notas sobre los capiteles historiados de San Martín, de Segovia». *Archivo Español de Arte*, XXXVIII: 55-71.
- URANGA GALDIANO, José Esteban (1952). «Las esculturas de Santa María la Real de Sangüesa». En *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Pirenaicos, San Sebastián, 1950*, tom. VI. Secc. V, Zaragoza, 109-119.
- URANGA GALDIANO, José Esteban-IÑIGUEZ ALMECH, Francisco (1973). *Arte medieval navarro*, vols. II y III, Pamplona: Aranzadi.
- VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel (2000). «Arte hispanomusulmán, albañilería románica y arquitectura mudéjar en los reinos de Castilla y León». Congreso Internacional sobre Restauración del Ladrillo. Actas: Sahagún, León (España) del 24 al 26 de septiembre de 1999, 25-36
- VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel (2020). «Una aproximación a la historiografía del Arte Medieval en España». En MORÁIS MORÁN,

- José Alberto y TEIJEIRA PABLOS, María Dolores (coords.), *Academia, educación e innovación en la Historia del Arte Medieval*. Granada: EUG, 27-48.
- VALDEZ DEL ALAMO, Elizabeth (1986). *Nova et vetera in Santo Domingo de Silos: the second cloister campaign*. Tesis Doctoral. Columbia University.
- VALDEZ DEL ALAMO, Elizabeth (1990). «Triunfal Visions and Monastic Devotion: The Annunciation Relief of Santo Domingo de Silos». *Gesta*, XXIX/2: 167-188.
- VALDEZ DEL ALAMO, Elizabeth (1991). «Relaciones artísticas entre Silos y Santiago de Compostela». En *Actas del Simposio Internacional sobre «O Portico da Gloria e a Arte do seu Tempo»*, Santiago de Compostela, 1988, La Coruña: Galaico, 199-212.
- VALDEZ DEL ALAMO, Elizabeth (1992). «The Epiphany Relief from Cerezo de Riotirón». En *The Cloisters. Studies in Honor of the Fiftieth Anniversary*, Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 111-145.
- VALDEZ DEL ALAMO, Elizabeth (1997-1998). «Ortodoxia y heterodoxia en el estudio de la escultura románica española: estado de la cuestión». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IX-X: 9-34.
- VALDEZ DEL ALAMO, Elizabeth (2000). «Lament for a lost Queen: the sarcophagus of Doña Blanca in Nájera». En VALDEZ DEL ALAMO, Elizabeth y PENDERGAST, Carol (eds.), *Memory and the Medieval Tomb*, Aldershot: Ashgate, 43-79.
- VALDEZ DEL ALAMO, Elizabeth (2002). «The Saint's Capital, Talisman in the Cloister». En LAMIA, Stephen y VALDEZ DEL ALAMO, Elizabeth (eds.), *Decorations for the Holy Dead. Visual Embellishment on Tombs and Shrines of Saints*, Turnhout: Brepols, 111-128.
- VALDEZ DEL ALAMO, Elizabeth (2007). «Touch me, see me: the Emmaus and Thomas reliefs in the cloister of Silos». En HOURIHANE, Colum (ed.), *Spanish Medieval art: recent studies*, Tempe, Ariz.: Index of Christian Art, 35-64.
- VALDEZ DEL ALAMO, Elizabeth (2012). *Palace of the Mind. The Cloister of Silos and Spanish Sculpture of the Twelfth Century*. Turnhout: Brepols.
- VALDIVIESO AUSIN, Braulio (1985). *San Juan de Ortega, hito vivo en el Camino de Santiago*, Burgos: Santuario de San Juan de Ortega.
- VALLE PÉREZ, José Carlos (1982). «L'architecture cistercienne». *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 13: 311-331.
- VALLE PÉREZ, José Carlos (1984). «Las cornisas sobre arcos en la arquitectura románica del noroeste de la península Ibérica». *Compostellanum*, XXIX, 294-353.
- VALLE PÉREZ, José Carlos (1986). *Monasterio cisterciense de Santa María de Bujedo*. Madrid: R. Díaz Casariego.
- VALLE PÉREZ, José Carlos (1989). «Los estudios sobre la implantación de la Orden del Císter en España: el caso de Galicia. Situación actual y perspectivas». *El Museo de Pontevedra*, 43: 129-140.
- VALLE PÉREZ, José Carlos (1990). «Las ménsulas-capitel en el protogótico orensano». En *En torno al arte auriense. Homenaje a D. José González Paz, 1990*, Santiago de Compostela, 43-53.
- VALLE PÉREZ, José Carlos (1991). «La introducción de la Orden del Císter en los reinos de Castilla y León: estado de la cuestión». En *La introducción del Císter en España y Portugal*, Burgos: La Olmeda, 133-162.
- VALLE PÉREZ, José Carlos (1994). «Las primeras construcciones de la Orden del Císter en el Reino de León». *Arte medieval*, 2: 21-44.
- VALLE PÉREZ, José Carlos (1997). «Arquitectura monástica en Galicia (siglos XII e XIII)». En GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (ed.), *Galicia Románica e Gótica*, Orense: Xunta de Galicia. 210-221.
- VALLE PÉREZ, José Carlos (2008). «La arquitectura de los monasterios cistercienses castellano-leoneses: entre el rigor formal y la monumentalidad (siglos XI y XII)». En GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel (ed.) *Monasterios cistercienses en la España medieval*, Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 137-160.
- VALLE PÉREZ, José Carlos (2012). «La arquitectura monasterial en la época de Alfonso VI». En ESTEPA DIEZ, Carlos, FERNÁNDEZ, Etelvina, RIBERA, Javier (dir.),

- Alfonso VI y su legado, León: Diputación de León, 139-151.
- VALLE PÉREZ, José Carlos (com.) (1988). *O Pórtico da Gloria e o seu tempo* (Catálogo de exposición). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- VALLE PÉREZ, José Carlos y RODRÍGUEZ, Jorge (2001). *El arte románico en Galicia y Portugal*. Lisboa-La Coruña: Fundação Calouste Gulbenkian y Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- VALLEJO BOZAL, Javier y TEIJEIRA PABLOS, María Dolores (1995). «Fuentes para el estudio de la iglesia del monasterio de San Pedro de Arlanza en los inicios del Románico pleno en España». *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 13/1-2: 55-70.
- VALLERY-RADOT, Jean (1962). «La tribune occidentale de l'église Saint-Vicent d'Avila et sa chapelle». *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de la France*, Paris: Klincksieck, 74-75.
- VAZQUEZ DE PARGA, Luis (1947). «Los capiteles historiados del claustro románico de la catedral de Pamplona». *Príncipe de Viana*, VIII: 457-465.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Luis (1961). «Los caminos de Santiago». En *El Arte Románico*. Barcelona: Gobierno de España, LXIV-LXIX.
- VAZQUEZ DE PARGA, Luis, LACARRA, José María y URÍA, Juan (1948). *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, I-III, Madrid (3ª reimpr. con nueva bibliografía. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1998).
- VELÉZQUEZ BOSCO, Ricardo (1908). *Memoria acerca de los fines que persigue la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando leído por Enrique Serrano Fatigati. Discurso inaugural sobre el dragón y la serpiente en el capitel románico leído en la misma sesión por Ricardo Velázquez Bosco*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes.
- VENDRELL, Màrius y GIRÁLDEZ, Pilar (2018). «La portalada de Santa Maria de Ripoll: anàlisi de materials i constructiva, estat de conservació i processos de degradació». En SUREDA i JUBANY, Marc (ed.), *La portalada de Ripoll. Creació, conservació i recuperació*. Roma: Viella, 167-174.
- VERGNOLLE, Eliane (1976). «Le tympan de Moradillo de Sedano: Autour du Maître de l'Annonciation-Couronnement de Silos». En *Actas del XXIII Congreso Internacional de Hª del Arte, Granada, 1973*, Granada: Universidad de Granada-CEHA, Vol. I, 545-553.
- VERGNOLLE, Eliane y BULLY, Sébastien (dirs.) (2012). *Le "premier art roman" cent ans après. La construction entre Saône et Pô autour de l'an mil. Études comparatives*. Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté.
- VERHAEGEN, Barón de (1931). «Le cloître de Silos». *Gazette des Beaux-Arts*, VI: 129-147; 193-222.
- VIELVA, Matías (1907). «Dos templos antiguos de la provincia de Palencia en Quintanaluengos y Revilla de Santullán». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LI: 502-504.
- VIGUÉ, Jordi (1974). *Sant Ponç de Corbera. Segle XI*. Barcelona: Artestudi.
- VIGUÉ, Jordi (1977). *Esglésies romàniques catalanes*. Barcelona: Artestudi.
- VIGUÉ, Jordi y BASTARDES, Albert (1978). *Monuments de la Catalunya romànica*. El Berguedà. Barcelona: Artestudi.
- VIGUÉ, Jordi y CARBONELL, Eduard (1975). *L'església romànica de Santa Maria de Barberà*. Barcelona: Artestudi.
- VIGUÉ, Jordi y PLADEVALL, Antoni (1974). *El monestir romànic de Sant Pau del Camp*. Barcelona: Artestudi.
- VIGUÉ, Jordi y PLADEVALL, Antoni (1978). *El monestir romànic de Santa Maria de l'Estany*. Barcelona: Artestudi.
- VIGUÉ, Jordi y RIU I RIU, Manuel (1975). *Les esglésies romàniques catalanes de planta circular i triangular*. Barcelona: Artestudi.
- VILA DA VILA, Margarita (1984-85). «Las campañas constructivas de la iglesia románica de Santa María de Cambre». *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXXV: 349-395.
- VILA DA VILA, Margarita (1986a). «Repoblación y artistas itinerantes: La contribución de Cantabria a la escultura románica abulense». En *VI Congreso del CEHA. Los Caminos y el Arte*, Santiago: Universidad de Santiago de Compostela, 219-231.

- VILA DA VILA, Margarita (1986b). *La iglesia románica de Cambre*, La Coruña: Ayuntamiento de Cambre.
- VILA DA VILA, Margarita (1989). «Sobre las relaciones entre la catedral de Santiago y el primer románico abulense». *El Museo de Pontevedra*, XLIII: 141-159.
- VILA DA VILA, Margarita (1999). *Ávila románica: talleres escultóricos de filiación hispano-languedociana*, Ávila: Institución Gran Duque de Alba.
- VILLALOBOS, Irene A. (1968-1969). «Atrio románico y fortaleza de Rebolledo de la Torre». *Boletín de la Institución Fernán González*, XVIII: 214-219.
- VIÑAYO GONZALEZ, A. (1978). «El arte románico leonés. Nuevas cuestiones». En *León Medieval. Doce Estudios. Coloquio «El reino de León en la Edad Media», XXXII Congreso de la Asociación Luso-Española para el progreso de las Ciencias*, 1977, León: Colegio Universitario de León, 221-232.
- WALKER, Rose (2000). «The wall paintings in the Panteon de los Reyes at León: a cycle of intercession». *The Art Bulletin*, 82-2: 200-225.
- WALKER, Rose (2001). «Images of royal and aristocratic burial in northern Spain, c. 950 - c. 1250». En HOUTS, Elisabeth van (ed.), *Medieval Memories. Men, Women and the Past, 700-1300*, Harlow: Routledge, 150-172.
- WALKER, Rose (2005). «Leonor of England, Plantagenet queen of King Alfonso VIII of Castile, and her foundation of the Cistercian abbey of Las Huelgas. In imitation of Fontevraud?». *Journal of Medieval History*, 31: 346-368.
- WALKER, Rose (2011). «Becoming Alfonso VI: the king, his sister and the “arca santa” reliquary». *Anales de Historia del Arte*, vol. 2, Extra (2011): Alfonso VI y el arte de su época, 391-412.
- WALKER, Rose (2015). «The influence of papal legates on the transformation of Spanish art in the second half of the eleventh century». En FRANZÉ, Barbara (ed.), *Art and réforme grégorienne en France et dans la péninsule ibérique*, Paris: Picard, 77-90.
- WALKER, Rose (2016). *Art in Spain and Portugal from the Romans to the Early Middle Ages: routes and myths*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- WALKER, Rose (2017). «La producción de Beatos durante el reinado de Alfonso VIII de Castilla y Leonor de Inglaterra: ¿una respuesta a la caída de Jerusalén?». En POZA, Marta y OLIVARES, Diana (eds), *Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra: confluencias artísticas en el entorno de 1200*. Madrid: Ediciones Complutenses, 357-372.
- WALKER, Rose (2018a). «Agency and the re-invention of slab relief sculpture at San Isidoro de León c. 1100». En CAMPS, Jordi et al (eds.), *Romanesque patrons and processes: design and instrumentality in the art and architecture of Romanesque Europe*, Londres: Routledge, 235-250.
- WARD, Michael L. (1977-1978). «Studies on the Pórtico de la Gloria at Santiago de Compostela: (summary of dissertation)». *Marsyas. Studies in the history of art*, 19: 65.
- WARD, Michael L. (1978). *Studies on the Pórtico de la Gloria at the Cathedral of Santiago de Compostela*, Dissertation-Department of Fine Arts-New York University (Ann Arbour, 1981).
- WARD, Michael L. (1991). «El Pórtico de la Gloria y la conclusión de la catedral de Santiago de Compostela». En *Actas del Simposio Internacional sobre «O Portico da Gloria e a Arte do seu Tempo»*, Santiago de Compostela, 1988, La Coruña: Galaico, 43-49.
- WEBER, Cinthia Milton (1959). «La portada de Santa María la Real en Sangüesa». *Príncipe de Viana*, XX: 139-186.
- WEISE, Georg (1927). *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, II, Reutlingen: Gryphius.
- WERCKMEISTER, Otto Karl (1990). «The Emmaus and Thomas Pillar of the cloister of Silos». En *El románico en Silos: IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro, 1088-1988*, Silos: Abadía, 149-161.
- WERCKMEISTER, Otto Karl (2007). «Santo Domingo de Silos, 1 de julio de 1109: el Beato musical». En VALDÉS, Manuel (ed.), *Simposio Internacional «El legado de Al-Andalus. El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media*, León: Fundación del Patrimonio Histórico, 89-114.

- WESTERBY, Matthew (2018). «In capite demonstrari. Tonsure, Liturgy and Monastic Identity in the Peter and Paul Archivolts of the Ripoll Portal». En SUREDA i JUBANY, Marc (ed.), *La portalada de Ripoll. Creació, conservació i recuperació*. Roma: Viella, 99-110.
- WETTSTEIN, Janine (1971). *La Fresque Romane. Italie - France - Espagne. Etudes Comparatives*. París: Arts et Métiers Graphiques.
- WETTSTEIN, Janine (1978). *La fresque romane. La route de Saint-Jacques, de Tours à León. Études comparatives, II*, Ginebra: Droz.
- WHITEHILL, Walter M. (1932a). «The Destroyed Romanesque Church of Santo Domingo de Silos». *The Art Bulletin*, 14-4: 316-343.
- WHITEHILL, Walter M. (1932b). «Tres iglesias del siglo XI en la provincia de Burgos». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CI: 464-470.
- WHITEHILL, Walter M. (1941). *Spanish Romanesque Architecture of the Eleventh Century*. Oxford: Oxford University Press.
- WHITEHILL, Walter M. (1942-1945). «Monasterio de Santo Domingo de Silos». *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*, VI: 364-376; 409-418 (Trad. de MIGUEL OJEDA, Gonzalo del cap. III de *Spanish Romanesque Architecture of the eleventh century*, Oxford, 1941).
- WHITEHILL, Walter M. (1973). *L'art romànic a Catalunya. Segle XI*. Barcelona: Edicions 62.
- WILLIAMS, John (1973). «San Isidoro in León: Evidence for a New History». *The Art Bulletin*, LV: 170-184.
- WILLIAMS, John (1976). «'Spain or Toulouse?' A Half Century Later Observations on the Chronology of Santiago de Compostela». En *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico*. Granada, I, 556-567.
- WILLIAMS, John (1977). «Generations Abrahæ: Reconquest Iconography in León». *Gesta*, XVI/2: 3-14.
- WILLIAMS, John (1988). «Cluny and Spain». *Gesta*, XXVII/1-2: 93-101.
- WILLIAMS, John (1992). «El románico en España. Diversas perspectivas». En *Alfonso VIII y su época*. Aguilar de Campoo: Centro de Estudios del Románico, 9-20.
- WILLIAMS, John (1993). «Review El románico en Silos: IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro, 1088-1988». *Speculum*, 68-3: 873-877.
- WILLIAMS, John (2003). «Meyer Schapiro in Silos: Pursuing an Iconography of Style». *The Art Bulletin*, 85: 442-468.
- WILLIAMS, John (2014). «Review Elizabeth Valdez del Alamo, *Palace of the Mind. The Cloister of Silos and Spanish Sculpture of the Twelfth Century*». *Medievalismo*, 24: 445-450.
- YARZA LUACES, Joaquín (1969a). «Las miniaturas de la Biblia de Burgos». *Archivo Español de Arte*, XLII: 185-204.
- YARZA LUACES, Joaquín (1969b). «Nuevas esculturas románicas en la catedral de Burgo de Osma». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 34-35: 217-229.
- YARZA LUACES, Joaquín (1970a). *Iconografía de la miniatura de los siglos XI y XII en los reinos de Castilla y León*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- YARZA LUACES, Joaquín (1970b). «Nuevos hallazgos románicos en el monasterio de Silos». *Goya*, 96: 342-345.
- YARZA LUACES, Joaquín (1971a). «Los seres fantásticos en la miniatura castellanoleonese de los siglos XI y XII». *Goya*, 103: 7-16.
- YARZA LUACES, Joaquín (1971b). «En torno al Beato del Museo Arqueológico Nacional». *Archivo Español de Arte*, 44-173: 112-114.
- YARZA LUACES, Joaquín (1972). «La virgen en la miniatura castellanoleonese de los siglos XI y XII». *Traza y baza: cuadernos hispanos de simbología, arte y literatura*, 1: 19-32.
- YARZA LUACES, Joaquín (1974a). «Iconografía de la Crucifixión en la miniatura española: siglos X al XII». *Archivo Español de Arte*, 47-185: 13-38.
- YARZA LUACES, Joaquín (1974b). «Las pinturas de Maderuelo». *Bellas artes*, 33: 17-20.
- YARZA LUACES, Joaquín (1974c). «Las bestias apocalípticas en la miniatura de los beatos». *Traza y baza: cuadernos hispanos de simbología, arte y literatura*, 4: 51-75.
- YARZA LUACES, Joaquín (1979a). «Del ángel caído al diablo medieval». *Boletín del*

- Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, 45: 299-316.
- YARZA LUACES, Joaquín (1979b). *Arte y arquitectura en España, 500-1250*. Madrid: Cátedra (9ª ed., 2000).
- YARZA LUACES, Joaquín (1980a). *Historia del arte hispánico. II. La Edad Media*. Madrid: Alhambra.
- YARZA LUACES, Joaquín (1980b). «Sobre la función de la escultura románica figurativa». *Cimal*, 7: 19-23.
- YARZA LUACES, Joaquín (1982). «Aproximació estilística i iconogràfica a la portada de Santa Maria de Covet». *Quaderns d'Estudis Medievals*, 1: 535-556.
- YARZA LUACES, Joaquín (1984a). *El Pórtico de la Gloria*. Madrid: Cero Ocho.
- YARZA LUACES, Joaquín (1984b). «Dossier. Autobiografía intelectual». *Anthropos: Boletín de información y documentación*, 43: 17.
- YARZA LUACES, Joaquín (1985). «La peregrinación a Santiago y la pintura y miniatura románicas». *Compostellanum*, 30, 3-4: 369-394.
- YARZA LUACES, Joaquín (1987a). *Formas artísticas de lo imaginario*, Madrid: Anthropos.
- YARZA LUACES, Joaquín (1987b). «Santa Maria de Ripoll. Portalada». En *Catalunya Romànica*, Vol. X, Barcelona, 241-252.
- YARZA LUACES, Joaquín (1990a). «Elementos formales del primer taller de Silos». En *El románico en Silos: IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro, 1088-1988*. Silos: Abadía, 105-118.
- YARZA LUACES, Joaquín (1990b). «La miniatura románica en España: estado de la cuestión». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría Del Arte*, 2: 9-26.
- YARZA LUACES, Joaquín (1991). «Sobre la actividad artística: escultura medieval». En *Galicia no tempo*. Santiago de Compostela: Arcebispo de Santiago, Xunta de Galicia, 171-179.
- YARZA LUACES, Joaquín (1997). *Fuentes de la historia del arte*. Madrid: Información e Historia.
- YARZA LUACES, Joaquín (1999). «Un cycle de fresques romanes dans la paroisse de Santa María de Taüll». *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 30: 121-140.
- YARZA LUACES, Joaquín (2001) (com.). *De Limoges a Silos*. Madrid: SEACEX.
- YARZA LUACES, Joaquín (2003). «Historiografía artística silense». En IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (ed.), *Silos. Un milenio: actas del Congreso Internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos*, Vol. 4. Arte. Silos: Abadía de Silos, 15-48.
- YARZA LUACES, Joaquín (2006). «Imágenes para ver, imágenes para leer: la miniatura castellano-leonesa románica». En *Los caminos de Santiago: el arte en el período románico en Castilla y León, España, siglos XI a XIII = Caminhos de Santiago: arte no período românico em Castela e Leão, Espanha, séc. X a XIII*, Madrid: Junta de Castilla y León, 144-165.
- YARZA LUACES, Joaquín et al. (1982). *Fuentes y documentos para la historia del arte. Arte Medieval II*. Barcelona: Gustavo Gili.
- YARZA LUACES, Joaquín y BOTO VARELA, Gerardo (2003). *Claustros románicos hispanos*. León: Edilesa.
- YARZA LUACES, Joaquín y MELERO MONEO, María Luisa (1996). *Arte medieval II*. Madrid: Información e Historia.
- YARZA LUACES, Joaquín, GUARDIA, Milagros y VICENS, Teresa (1982). *Fuentes y documentos para la historia del arte Arte medieval I: Alta Edad Media y Bizancio*. Barcelona: Gustavo Gili.
- YARZA, Joaquín et al (2000). *La Cabecera de la Catedral calceatense y el tardorrománico hispano*. Logroño: Catedral de Santo Domingo de la Calzada.
- YUSTA BONILLA, José Francisco y LORENZO ARRIBAS, Josemi (2019). «La tribuna perimetral románica de la iglesia de San Miguel de San Esteban de Gormaz (Soria)». En HUERTA, Santiago y GIL CRESPO, Javier (coords.), *Actas del Undécimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Soria, Vol. 2, 1123-1132.
- YZQUIERDO PEIRÓ, Ramón (2016). *Maestro Mateo en el Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado
- YZQUIERDO PEIRÓ, Ramón (2017). «Maestro Mateo: obra recuperada, dispersa y en

- riesgo de conservación». *Annuario Sancti Iacobi*, 6: 21-60.
- YZQUIERDO PEIRÓ, Ramón (ed.) (2020a). *La Catedral de los Caminos. Estudios sobre Arte e Historia*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia-Fundación Catedral de Santiago.
- YZQUIERDO PEIRÓ, Ramón (2020b). «Master Mateo and the Cathedral of Santiago at the End of the Twelfth Century. Emerging naturalism: Contexts and narratives in european sculpture 1140-1220». En BOTO VARELA, Gerardo, SERRANO COLL, Marta; McNEILL, John (eds.), *Emerging Naturalism. Contexts and Narratives in European Sculpture 1140-1220*. Brepols: Turnhout, 263-294.
- YZQUIERDO PERRÍN, Ramón (1983). *La arquitectura románica en Lugo*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- YZQUIERDO PERRÍN, Ramón (2003). *Los Caminos a Compostela: el arte de la peregrinación*. Madrid: Encuentro.
- ZIELINSKI, Ann S. (1976). «The Façade Sculpture of Santo Domingo in Soria». En *Actas del XXIII Congreso Internacional de Hª del Arte, Granada, 1973*, Granada: Universidad de Granada-CEHA, Vol. I, 569-570.
- ZIELINSKI, Ann S. (1981). «Silos y San Pedro de Huesca [sic] estudiados de nuevo». *Archivo Español de Arte*, LIV: 1-28.
- ZIELINSKI, Ann S. (1983). «A propósito de Silos y San Pedro de Soria». *Archivo Español de Arte*, LVI: 302.



La restauración del arca santa a cargo de Manuel Gómez-Moreno (1934)

The restoration of the Holy Ark of Oviedo performed by Manuel Gómez-Moreno (1934)

Emilia González Martín del Río y Francisca Soto Morales

Recibido: 27-11-2022 / Revisado: 21-12-2022 / Aceptado: 29-12-2022

Resumen

En este artículo recogemos la información expuesta en la ponencia homónima que realizamos en el marco de las VI Jornadas de Arqueología Medieval. Se realiza un análisis de la intervención de Manuel Gómez-Moreno en el Arca Santa en 1934 a partir de las fuentes escritas, comprobadas con las observaciones que permitió el desmontaje completo de la pieza en la restauración de la pieza llevada a cabo en 2017.

Palabras clave: Cámara Santa; Conservación; platería; catedral de Oviedo

Abstract

This paper collects the information exposed in the homonymous presentation carried out within the framework of the VI Conference on Medieval Archaeology. The restoration performed by Manuel Gómez-Moreno in the Holy Ark in 1934 is studied through the written sources, verified with the observations made during the complete disassembly of the piece during its restoration executed in 2017.

Keywords: Cámara Santa; Conservation; silversmithing; Oviedo's Cathedral

1. Introducción

En este artículo recogemos la información expuesta en la ponencia homónima que realizamos en el marco de las VI Jornadas de Arqueología Medieval, centradas en la figura de Gómez-Moreno y organizadas por la Asociación de Profesionales

Emilia González Martín del Río: Doctora en Historia del Arte | correo@emiliaglez.es

Francisca Soto Morales: Directora del Departamento de Conservación-Restauración de Talleres de Arte Granda S. A. | francisca.soto@granda.com

Independientes de la Arqueología de Asturias (APIAA), cuya invitación y la extraordinaria acogida que nos dispensaron aprovechamos una vez más para agradecer.

Nuestro objetivo en ella fue tratar de reconstruir la intervención realizada por Manuel Gómez-Moreno (1870-1970) en el Arca Santa de la catedral de Oviedo tras los daños que sufrió durante la voladura de la Cámara Santa en 1934, a la luz de las observaciones hechas en la restauración a la que se sometió a la pieza en 2017. La intervención de Gómez-Moreno es bien conocida, pues el propio historiador narró su intervención tanto ante la Real Academia de la Historia (RAH 1934) como en una publicación posterior (Gómez Moreno 1945), textos que han sido abundantemente analizados en distintas publicaciones. Su descripción es muy detallada y cuenta, además, con una documentación fotográfica del estado inicial de la pieza, muy completa para la época, esto es, del modo en el que quedó tras la voladura. Con todo, si lo comparamos con el modo actual en el que se procede a documentar las intervenciones en los procesos de restauración de los bienes culturales, la información aportada en estas fuentes, aunque bastante pormenorizada, dejaba incógnitas sobre el detalle exacto de los criterios y acciones que se siguieron. El testimonio del propio Gómez-Moreno era, hasta hace poco, la única fuente de la que disponíamos sobre la intervención que llevó a cabo en la pieza, hasta que la reciente restauración en 2017 del Arca Santa ha permitido corroborar los datos aportados por él, además de ampliar nuestro conocimiento sobre algunos aspectos de la misma.

Los textos de Gómez-Moreno, además, han constituido durante décadas el único conocimiento que se tenía del Arca Santa desde un punto de vista material. Desde aquel ya lejano año de 1934, el Arca Santa ha estado expuesta de manera continuada y no se habían realizado sobre ella estudios de carácter físico. Por tanto, aunque ha sido mucha la bibliografía científica publicada sobre la pieza, poco o nada nuevo podían aportar estos estudios desde un punto de vista netamente material. El desconocimiento de este importante aspecto, como es comprensible, dejaba sin resolver incógnitas que han podido verse reflejados en afirmaciones más o menos acertadas por parte de los investigadores. Únicamente consideramos conveniente destacar en este sentido las formuladas por Rose Walker, quien llega a suponer que la tapa del Arca Santa fue rehecha casi por completo por Gómez-Moreno y la considera «*almost a copy of the original*» (Walker 2011:404), lo que no se apoya en fundamento alguno. Sus afirmaciones ya fueron refutadas en el primer estudio actual que se dedicó a los aspectos materiales del Arca Santa, en especial a su alma de madera, realizado por César García de Castro para esta misma publicación, tras poder examinarla detalladamente cuando fue trasladada a otras dependencias durante la restauración integral de la Cámara Santa entre 2013 y 2014 (García de Castro 2016).

La restauración de la pieza llevada a cabo en 2017, financiada por el Cabildo de la Catedral de Oviedo, dirigida por el Instituto de Patrimonio Cultural de

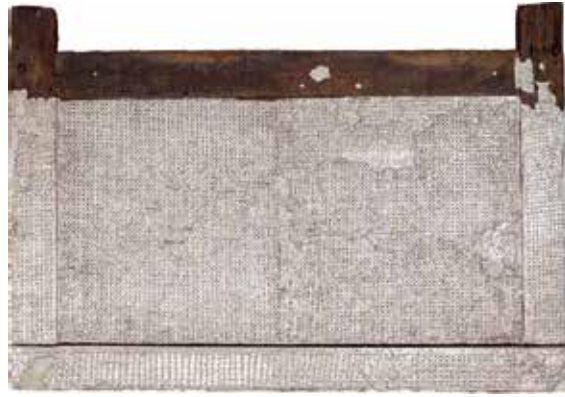
España (IPCE) y ejecutada por Talleres de Arte Granda S. A., cambió radicalmente el conocimiento material del Arca, pues en ella se procedió a desmontar la pieza por completo y a una documentación minuciosa de su estado, que incluyó diversos análisis y estudios multidisciplinarios. La intervención se explicó en una extensa memoria (Navarro 2017), una síntesis de la cual puede leerse en la publicación llevada a cabo por el IPCE (Navarro 2019).¹ La sección de esa memoria correspondiente a las técnicas de platería también ha sido publicada en esta revista por una de las autoras de este artículo (González 2022). Además del examen pormenorizado del cuerpo de madera del Arca Santa que García de Castro publicara en 2016, tanto este como el conocimiento material de la pieza derivado de su restauración ha sido ya incorporado en la publicación reciente más completa del Arca Santa, del mismo autor (García de Castro 2020). En esa publicación también se analiza y recoge la bibliografía completa y actualizada sobre el Arca Santa, por lo que no nos detendremos aquí en esta cuestión, sino que a ella remitimos para su consulta.

Tanto la intervención de Gómez-Moreno como la llevada a cabo en el reciente año 2017 son, como se comprende por lo expuesto, bastante bien conocidas a través de las citadas publicaciones. En este artículo, tal y como hicimos en la ponencia dedicada a este asunto, pretendemos aportar una lectura de los datos desde un enfoque diferente, primordialmente divulgativo, dedicado a comprender con detalle aquella restauración realizada en el primer tercio del siglo XX. Reconstruiremos, por tanto, la restauración de Gómez-Moreno en el Arca Santa a la luz de las evidencias halladas al respecto durante la intervención de 2017.

2. La restauración de Gómez-Moreno

Las fuentes escritas que nos permiten conocer la intervención de Gómez-Moreno en el Arca Santa, como se ha señalado, son escasas, si bien tienen la ventaja de ser mucho más ricas que la documentación que existe sobre intervenciones contemporáneas de otras piezas, más aún si tenemos en cuenta que esta se trata de una obra considerada dentro del arte suntuario o decorativo, históricamente interpretado como de interés menor respecto a las llamadas artes mayores. El primero de los documentos es el acta de la sesión del 9 de noviembre de 1934

¹ La intervención contó con la dirección técnica de Paz Navarro, restauradora del IPCE, y fue ejecutada por el equipo del Departamento de Conservación y Restauración de Talleres de Arte Granda S. A., coordinado por Francisca Soto Morales e integrado por Adriana Vaquero, María Priego, Cristóbal Menéndez y Juan Tardáguila. Por parte del IPCE, participaron también en el proyecto José Vicente Navarro, geólogo del IPCE y responsable de los análisis en laboratorio practicados al Arca Santa, y Miriam Bueso y Ana Rosa García, quienes realizaron las radiografías en los estudios preliminares. El estudio histórico estuvo a cargo de César García de Castro (Museo Arqueológico de Asturias) y el de técnicas de la platería al de Emilia González.



Figuras 1 a 5.
Fotografías
finales del Arca
Santa tras la
restauración
de 2017.
Fotografías:
Talleres de Arte
Granda S. A.

de la Real Academia de la Historia, en la que Gómez-Moreno dio cuenta de los trabajos de recuperación de los bienes dañados tras la voladura de la Cámara Santa de la catedral de Oviedo (RAH 1934). El acta transcribe la información dada por Gómez-Moreno tal y como fue, según indica, «reiterada posteriormente en el artículo, que a continuación se copia, publicado en *Diario de Madrid*, del día 11 de noviembre de 1934». El segundo es el artículo publicado por Gómez-Moreno en el que, una década después de su restauración, describe el Arca Santa, su estado tras la voladura y la intervención realizada (Gómez-Moreno 1945).

El Arca Santa fue puesta bajo la custodia de Gómez-Moreno el 12 de noviembre de 1934 para su restauración en el Instituto Valencia de Don Juan en Madrid. Fue recompuesta por sus «propias manos y las del conserje de la casa, D. Victoriano Serrano, habilísimo en menesteres de carpintería», y fotografiada allí en su estado inicial por el fotógrafo Baglietto (Gómez Moreno 1945:127). El 23 de mayo fue expuesta al público junto con la caja de Santa Eulalia en el Museo Nacional del Prado (Aparicio 2021:161 y 162).

Todo ello se trajo a Madrid, por acuerdo del Cabildo, a 12 del mismo mes, depositándose en el Instituto de Valencia de Don Juan, bajo la salvaguarda de su Patronato. Por mis propias manos y las del conserje de la casa, D. Victoriano Serrano, habilísimo en menesteres de carpintería, se hizo la recomposición del Arca, eliminando sus parches modernos; expuesta luego en el Museo del Prado, salvóse de todo accidente a través de la dominación roja, trasladada al Museo Arqueológico, donde se la vació y fotografió ampliamente. Devuelta a Oviedo en 1940, no quiero saber lo que allí se ha hecho para su embellecimiento, así como para el de las famosas cruces (Gómez-Moreno 1945:127).

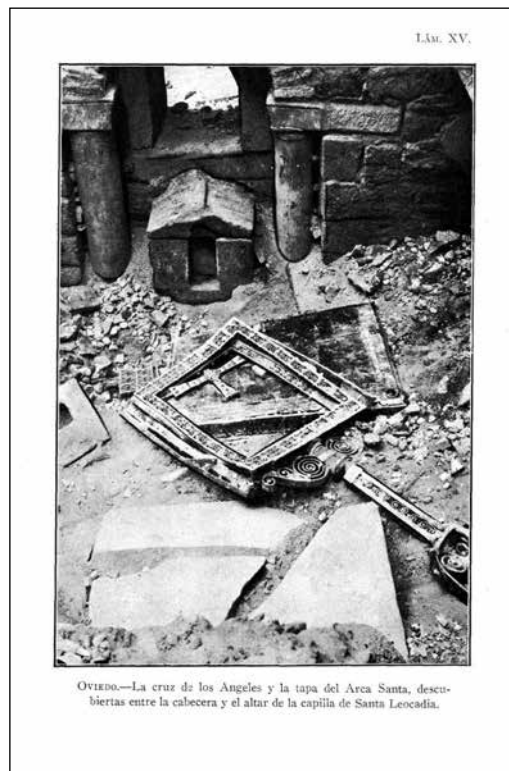
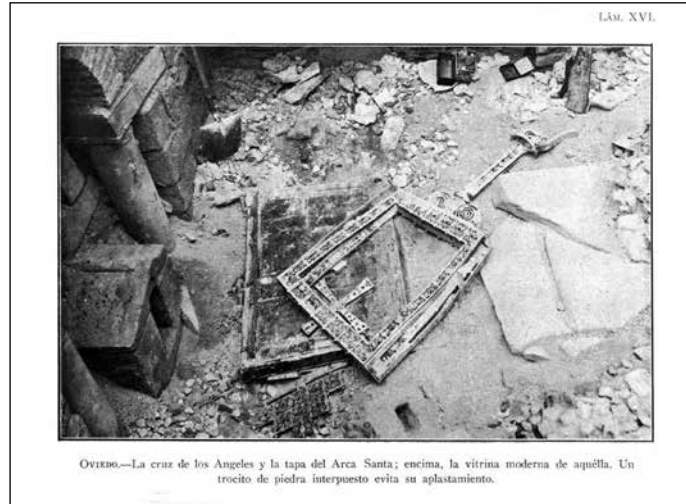
Tanto el estado de la pieza antes de la intervención de 2017 como la documentación producida por Gómez-Moreno respecto a la ejecutada por él demuestran que el pensamiento del historiador era, en lo tocante a los criterios de restauración a adoptar, muy avanzado para su época, pues, en otras manos, la pieza habría sido con toda probabilidad sometida a una reparación en toda regla. La idea de someter a las piezas a una intervención mínima al restaurarlas o estabilizarlas naturalmente no necesita mayor explicación para el público especializado al que se dirige esta publicación, procedente, además, en su mayoría del ámbito arqueológico, en el que las intervenciones tienden a ser aún más restringidas. Antes bien, nos interesa señalar que en el ámbito de la conservación-restauración de piezas de platería que siguen desempeñando su uso original en nuestros días se sigue el criterio, siempre que su correcta conservación lo permita, de intervenirlas de modo que conserven su funcionalidad, de forma que pueda conservarse también el patrimonio inmaterial al que están

asociadas. Históricamente, este tipo de piezas eran reparadas por los plateros, buenos conocedores de las técnicas con las que habían sido realizadas y que no diferían en gran medida de las que aún ellos practicaban. El taller actual del platero se ha transformado mucho desde el siglo XIX, introduciéndose procesos propios de la industrialización como el pulido con pulidoras eléctricas y el dorado electrolítico. Que un platero repare en la actualidad una obra antigua de platería significa que en el taller será probablemente sometida a la soldadura, al repulido y al redorado electrolítico, además de la restitución de elementos deteriorados por otros modernos. Esta reflexión puede parecer superflua, dado que hoy en día nadie se plantearía realizar una reparación de estas características en otros tipos de obras de arte como la pintura o la arquitectura, pero es lamentablemente una realidad que sigue ocurriendo con frecuencia y normalidad en el ámbito de la platería. Si tenemos en cuenta que, aún hoy, es tan frecuente esta práctica de no seguir los criterios adecuados de restauración en las obras de platería, cobra aún más valor la intervención extremadamente respetuosa de Gómez-Moreno en el Arca Santa.

El primer paso fue la recuperación de los elementos en los que el Arca Santa quedó fragmentada. La voladura se produjo el 12 de octubre de 1934, y la llegada de Gómez-Moreno para iniciar y dirigir las tareas de desescombro tuvo lugar el 25 del mismo mes (Gómez-Moreno 1945:126). El desescombro y recuperación de las obras afectadas fue a todas luces escrupulosamente metódico y cuidadoso. El historiador describió la destrucción que la voladura provocó en la Cámara Santa, cuyo alcance se comprende plenamente al observar las fotografías con las que acompañó su informe ante la RAH (1934:láminas I a XVIII) (Figuras 6 y 7). En lo tocante a la pieza de la que nos ocupamos aquí, la explosión hizo saltar el Arca por los aires, que al caer se depositó en el suelo de la capilla de Santa Leocadia, desmembrándose y quedando cubierta de escombros:

El desastre de la voladura de la Cámara Santa, en 1934, hizo saltar la bóveda que la sustentaba, y con ella el Arca famosa [...]. Porque la explosión se produjo debajo, en la capilla de Santa Leocadia, y alcanzó a la bóveda superior, la de la Cámara Santa [...]. Y antes que sus materiales volviesen a caer, se posó el Arca, directamente, en el suelo de la susodicha capilla.

Cayó ella en pie, pero desbaratóse al choque, dispersándose sus elementos. Quedó en medio, tras del altar, la tapa. en torno, sus cuatro tableros laterales; algo más apartados los peinazos y largueros de su armazón, hendidos algunos y en parte arrancadas sus enchapaduras. Sobre todo cayeron bloques de ladrillo de la bóveda inferior y de la superior, sillares de la otra delantera, románica; encima, tejas, argamasones y escombros de la cubierta (Gómez-Moreno 1945:125).



Figuras 6 y 7.
La cruz de los
Ángeles y la
tapa del Arca
Santa tras la
voladura de
la Camara
Santa en 1934.
Fotografías:
RAH (RAH
1934; láminas
XV y XVI)

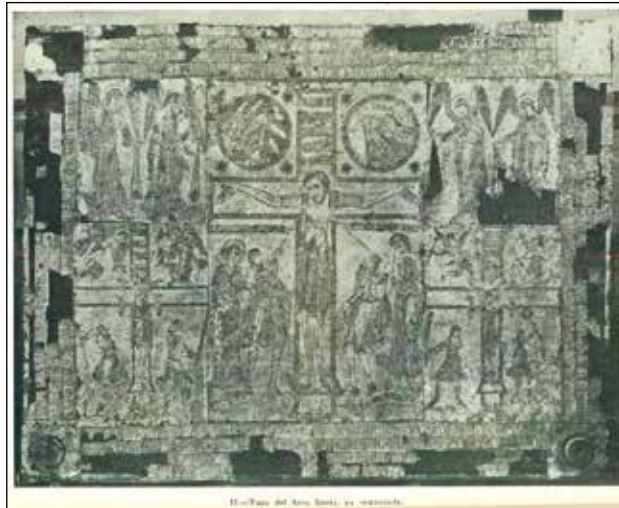


Figura 8. Estado de la tapa tras la restauración de 1934. Fotografía: Baglietto. Archivo Español de Arte (AEA) (Gómez Moreno 1945:lámina II)



Figura 9. Estado de la tapa previo a la restauración de 2017. Fotografía: Talleres de Arte Granda S. A.



Figura 10. Estado de la tapa previo a la restauración de 1934. Fotografía: Baglietto. AEA (Gómez Moreno 1945:lámina I)

Recoge Gómez Moreno cómo el día 29 de octubre aparecieron la tapa y respaldo del Arca, el 30, uno de sus tableros y el 1 de noviembre la delantera y su otro costado, así como el resto de sus piezas. Su reconstrucción del desmembramiento sufrido por la pieza nos permite comprender el origen de muchos de los daños que hoy presenta:

Cayó sobre la tapa del Arca un bloque de ladrillos, que abolló algo su chapa de en medio; uno de los tableros laterales, cuando aún estaba en pie, sufrió el golpe de otro, que rompió su extremidad superior, retorciendo la chapa que lo cubría y desclavándola toda; se desprendieron, además, de la tapa los peinazos de su cerco, con rotura de una tabla y desconcierto y arranque de las chapas y de la inscripción, sobre todo, porque, yendo ésta repujada en chapa fina, se deshizo al golpe, y muchos trozos aparecieron sueltos. No sólo pudo lograrse después su reposición íntegra, sino añadidas algunas letras que se ocultaban bajo las chapas grandes grabadas, juntamente con trece moneditas, de las que arrojaban desde afuera, como limosna, los peregrinos. Esto poco de bueno trajo consigo el desastre; pero además fue ocasión para estudiar el maderaje del Arca misma sin su enchapadura metálica, quedando otra vez ahora invisible al exterior, una vez reasentada aquella (Gómez-Moreno 1945:126).

Nos centraremos en primer lugar en la tapa del Arca. Gómez-Moreno nos habla de la abolladura de la chapa central, del arranque de sus chapas, en especial las de la inscripción, el desprendimiento de los peinazos y la rotura de una tabla. Si comparamos el estado final que mostraba la tapa tras la intervención de 1934 y el inicial antes de la de 2017 (Figuras 8 y 9), aunque se detectan algunos de los avatares sufridos entre ellas, como la pérdida del cabujón de cristal de roca del ángulo inferior izquierdo, su aspecto atestigua la escasa manipulación que Gómez-Moreno realizó en ella, corroborada por detalles que ahora expon-dremos. Si bien Gómez-Moreno refiere la rotura de una de sus tablas, ninguna fue sustituida, sino que son todas originales. Hemos de entender que se refería a su desprendimiento, pues las radiografías practicadas demostraron que las tablas se hallan unidas entre sí mediante cuatro espigas metálicas, dos de ellas de aspecto moderno que, sin duda, fueron repuestas en aquel momento para asegurarla estructuralmente.

Las grandes chapas de la tapa, que se observan aún sobre la superficie en las fotografías iniciales de la intervención de Gómez-Moreno (Figura 10), debieron desclavarse para esta operación, pero no se realizó en ellas siquiera una limpieza en profundidad. Aún conservaban tanto la parte derecha del peinazo posterior como la chapa superior derecha restos de cera que hacen suponer que las faltas y signos de fundición que presenta la plata en esta zona corresponden con algún accidente sufrido antes de finales del siglo XVI, que provocó una quemadura que afectó también someramente a la madera (Navarro 2019:62), teoría que ya fue apuntada por Gómez-Moreno (1945:134). Por otra parte, sí conservaba aún, como se observa en esa misma fotografía, dos herrajes en su larguero posterior, que Gómez-Moreno hubo de retirar al considerarlos un añadido, si bien a nuestro parecer se trataba de uno de carácter histórico, tal vez anterior al siglo XVI (Navarro 2019:47-49 y 62).

En cuanto a los peinazos y largeros, es evidente que el frontal de la tapa se desarmó, y así aparece fotografiado en su estado inicial junto al resto de la tapa, de la que únicamente se muestra en esa foto su otro larguero (Figura 11). Aunque en efecto debieron desprenderse grandes porciones de las chapas de la inscripción de largueros y peinazos, muy fragmentadas y frágiles, no se produjo el desmontaje completo de sus chapas. Por una parte, las fotografías tomadas por Gómez-Moreno demuestran que muchas se mantuvieron claveteadas tras la explosión, en especial las de los laterales externos de los largueros. Por otra, al igual que Gómez-Moreno informa del hallazgo de «algunas letras que se ocultaban bajo las chapas grandes grabadas» y de «trece moneditas» de las que los peregrinos insertaban en los resquicios de la pieza, durante la restauración de 2017, al procederse al desmontaje completo (Figura 12), se hallaron bajo las chapas del larguero posterior ocho monedas más y una insignia de peregrino (Figuras 13 y

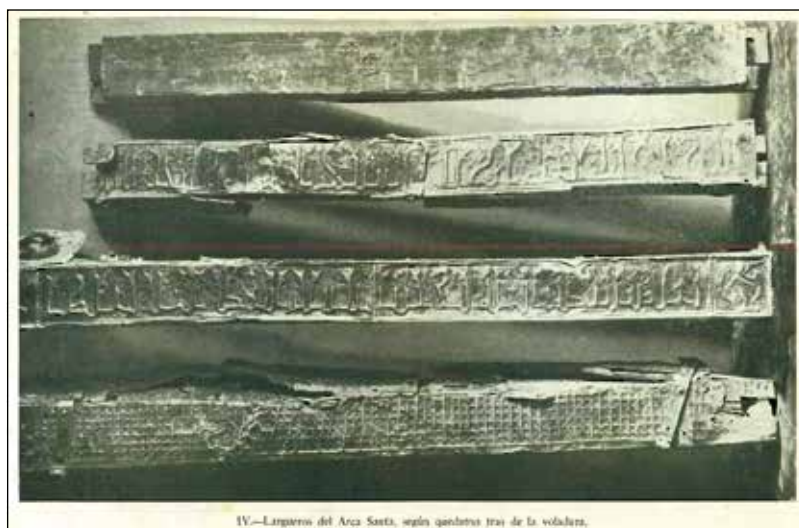


Figura 11. Largueros del Arca Santa en su estado previo a la restauración de 1934. Empezando por la izquierda, largueros posterior y anterior de la tapa, y anterior y posterior del cajón. Fotografía: Baglietto. AEA (Gómez Moreno 1945:lámina IV)



Figura 12. Las chapas de plata de la tapa desmontadas en el taller durante su restauración en 2017. Fotografía: Talleres de Arte Granda S. A.



Figura 13. Momento del desmontaje de la tapa en el que se hallaron las monedas ocultas bajo sus chapas. 2017. Fotografía: Talleres de Arte Granda S. A.



Figura 14. Ocho monedas y una insignia de peregrino halladas bajo las chapas de la tapa. 2017. Fotografía: Talleres de Arte Granda S. A.

14), elementos que sin duda habría recuperado Gómez-Moreno de haberlos descubierto.

En cuanto al cajón, ya hemos señalado cómo Gómez-Moreno recoge que quedó desmembrado, separados los largueros y peinaos (Figuras 11, 15 y 16) de las tablas, que sufrieron desigual deterioro y desclavazón de sus chapas. El lateral izquierdo fue el más perjudicado (Figura 17), del que se describe cómo se rompió su extremidad superior, desclavándose y deformándose la chapa de plata. La tabla superior muestra, en efecto, un acople con el que debió solventarse su rotura² (Figuras 18 y 19).

En ese mismo lateral, Gómez-Moreno rebajó una de las dos tablas centrales donde se hallaba un dibujo trazado a compás de una arquería polilobulada, por el interés histórico que vio en él (Figura 20) (Gómez-Moreno 1945:134 y lámina III). El rebaje se reintegró con una tabla moderna y el trazado se conserva en el Museo Arqueológico de Asturias (n.º inv. 0244; García Cuetos 1998:31-35; García de Castro 2017:125-126 y fig. 5 y 6). Merece la pena mencionar que se conservan dos dibujos de esta traza de Emilio Camps Cazorla (1903-1952) (Figuras 21 y 22) (Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife, legajo 408, n.º 1682 y 1683), quien fue ayudante de Gómez-Moreno; el dibujo forma parte de un conjunto documental para la preparación de

² La pieza a la que nos referimos aparece identificada con la nomenclatura T-T2 en el estudio de caracterización de la madera realizado por Abel Vega Cueto (Navarro 2019:100-110).



V.—Peinazos del Arca Santa, vista posterior tras de la restauración.



VI.—Peinazos del Arca Santa, tras de la restauración.

Figuras 15 y 16. Estado previo de los barros y peinazos del Arca Santa antes de la restauración de 1934, desmontados. Fotografía: Baglietto. AEA (Gómez Moreno 1945:láminas V y VI)



VII.—Clapas del costado izquierdo del Arca Santa, tras de la restauración.

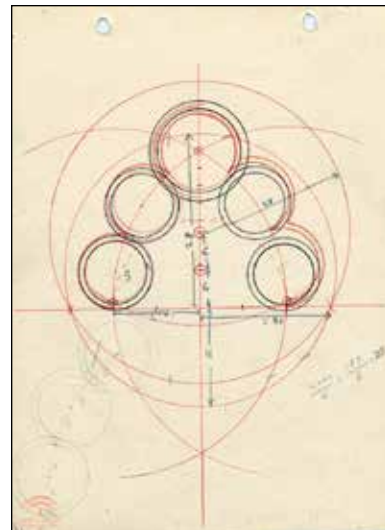
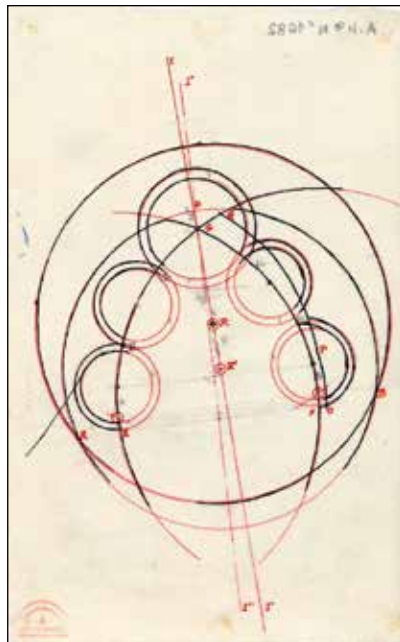
Figuras 17 y 18. El lateral izquierdo del cajón, exterior e interior. 2017. Fotografía: Talleres de Arte Granda S. A.



Figura 19. Lateral izquierdo del Arca en su estado previo a la restauración de 1934. Fotografía: Baglietto. AEA (Gómez Moreno 1945:lámina VII)



Figura 20. Trazo incisa en una de las tablas del lateral izquierdo del Arca, actualmente conservada en el Museo Arqueológico de Asturias. 1934. Fotografía: Baglietto. AEA (Gómez Moreno 1945:lámina III)



Figuras 21 y 22. Trazado geométrico de arco de lóbulos grabado en el Arca Santa. Emilio Camps Cazorla, c. 1952. Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife, legajo 408, n.º 1682 y 1683



Figura 23. Lateral derecho del Arca en su estado previo a la restauración de 1934.
Fotografía: Baglietto. AEA (Gómez Moreno 1945:lámina VIII)

un libro de su autor (Camps 1953). Esta es, respecto a la estructura de madera, la intervención más significativa que realizó, en la que por lo demás se limitó a algunos refuerzos estructurales, como la introducción de cuatro chuletas de madera en la cara trasera, dos listones superpuestos en el lateral derecho y uno en el frontal y lateral izquierdo (Navarro 2019:30).

El lateral izquierdo del Arca también presentaba en el barrote anterior y peinazo un deterioro acumulado a lo largo de los siglos derivado del hecho de hallarse más expuesto al contacto con los fieles que visitaban la reliquia, que también presenta, quizá en medida un poco menor, el lateral derecho (Figura 23) (Navarro 2019:32-33; González 2022:103-105). Ambos presentan una cenefa de escritura pseudocúfica repujada y parcialmente dorada, que remeda la cenefa repujada, nielada y parcialmente dorada del frontal, y que, si bien están ejecutadas en una chapa de grosor muy inferior al de estas, debieron realizarse en el momento en el que se compuso el Arca (González 2022:84 y 103). Las cenefas pseudocúficas debían recorrer en su origen todo el marco de los laterales, pero ha desaparecido gran parte de ellas, probablemente partidas y sustraídas a modo de reliquia por los fieles que visitaban el Arca. Su desaparición debió ser muy temprana, pues las chapas de reposición añadidas en su lugar son históricas y anteriores al siglo XVI, y están igualmente fragmentadas y parcialmente perdidas. Estas reposiciones son chapas finas, la mayoría con

decoración de retícula con aspas y otra, en el lateral izquierdo, con decoración de roleos vegetales. Bajo ellas aparecieron algunos fragmentos aplanados de chapa con inscripción cúfica repujada. Gómez-Moreno se refiere a las chapas del Arca Santa de este modo:

Son chapas de plata gruesas, tanto las grabadas, nieladas y doradas de la tapa, como el cerco de caligrafías árabes de su delantera, repujado y también nielado primorosamente y dorado; algo menos gruesas, quizá, las del cuerpo del arca con imaginería, que llenan tres de sus lados; pero son finas las chapas de la inscripción histórica, doradas también; más las otras con caligrafías cúficas desaliñadas, una tira con cogollos enfilados y las que llevan cuadrícula repujada y aspas a troquel en sus cuadros, revistiendo el dorso del arca y algunos peinazos laterales. No obstante el desarreglo de su colocación en estos, resultan intactas, pues no estaban reclavadas. (Gómez-Moreno 1945:134)

El hecho de que las encontrara «intactas» y no «reclavadas» debió influir en su criterio de mantenerlas, pues lo cierto es que resulta llamativo que no las eliminara, como sí hizo con las reposiciones de las figuras del frontal del Arca (Figura 24), dos de las cuales eran históricas al igual que estas. Se trata de la chapa inferior izquierda, donde están representados los apóstoles san Simón y san Judas Tadeo y la cabeza de uno de los ángeles que sustenta la mandorla, que Gómez-Moreno dató hacia el siglo XVI. A ellos se unió entre 1918 y 1934 –pues aún no contaba con ella al tomar la fotografía que se conserva en el Arxiu Mas (1918, C-25254)– una chapa en la que se representa la cabeza y parte del cuerpo del Pantocrátor, realizada por el joyero ovetense Bascarán, para cuya instalación se machacó lo que quedaba de la cabeza original del mismo, parte de la cual se ha recuperado en la intervención de 2017 (Figuras 25 y 26). Gómez-Moreno se refiere a ellas en estos términos:

En el frente principal, uno de los ángeles que sustentan la aureola tenía suplida su mitad inferior con una chapa lisa; dos de los apóstoles eran añadidura como del siglo XVI, pero de mal arte, repujados como los antiguos y con letreros de S. Simon y S. Thadeus; lo más lamentable era haberse rehecho la mitad superior de la figura de Cristo, excepto su brazo derecho, para remediar la cabeza antigua, deshecha; obra de arte con pretensiones, firmada y fechada por detrás, ya bien dentro de este siglo; y fue lo brutal que, para acomodar tan rebasante pieza, se aplastó lo que allí quedaba de antiguo: gran trabajo costó repararlo ahora, según atestiguan los vaciados de que se hizo mérito; al fin, la estética irrespetuosa recabó su dominio (Gómez -Moreno 1945:135).



Figura 24. Frontal del Arca en su estado previo a la restauración de 1934. Fotografía: Baglietto. AEA (Gómez Moreno 1945:lámina IX)



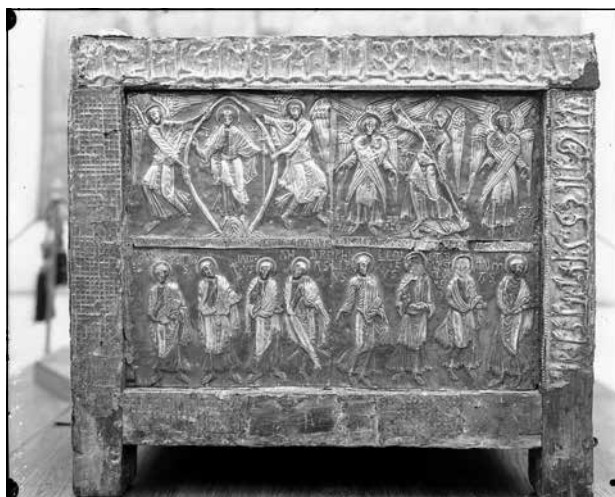
Figura 26. Momento del desmontaje del Pantocrátor de Bascarán (siglo XX) durante la restauración de 2017. Fotografía: Talleres de Arte Granda S. A.

Figura 25. Detalle del Pantocrátor tras la restauración de 1934. Fotografía: Baglietto. AEA (Gómez Moreno 1945:lámina X)

Para sujetar las chapas recolocadas, allí donde se habían perdido los clavos de plata, Gómez-Moreno empleó alfileres de acero, que se encontraban distribuidos de manera abundante por toda la pieza (Navarro 2019:32). Tanto en las chapas del lateral izquierdo como en el derecho y frontal, las zonas de mayor relieve eran las que presentaban más deterioro, en concreto, las cabezas de las figuras, más sobresalientes. Gómez-Moreno indica que estos repujados «aparecieron cubiertos por el dorso con una capa de cera hasta enrasarlos, quedando impreso en ella el relieve; pero estaba reducida a fragmentos sueltos, y faltaba por completo en el costado izquierdo» (Gómez-Moreno 1945:135). Este era un método que se seguía para amortiguar posibles golpes y evitar la rotura de la chapa en estas zonas delicadas (González 2022:85). Algunos de estos rellenos retirados por Gómez-Moreno se conservan en el Museo Arqueológico de Asturias, pero aún se encontró en el desmontaje uno en una cabeza del frontal, lo que una vez nos habla del criterio de mínima intervención seguido en 1934. Según las recetas medievales, esta pasta de aspecto arcilloso se lograba mezclando teja pulverizada o elementos similares con cera derretida, lo que concuerda con los análisis llevados a cabo durante la intervención de 2017.

Gómez-Moreno suplió este relleno allí donde lo creyó necesario con otros materiales que desempeñaran la misma función. El análisis de materiales determinó que había tres tipos de relleno presentes: el original ya mencionado, otro a base de masilla de cristalero que se encontraba tras la cabeza del Pantócrator y otros conformados por una pasta de papel de periódico, que hubieron de ser los empleados por Gómez-Moreno (Navarro 2019:32).

El pantócrator de Bascarán y las chapas del ángel y los apóstoles fueron nuevamente incorporadas entre 1940 y 1945. La opinión de Gómez-Moreno al respecto queda bien retratada en la frase ya citada sobre cómo «la estética irrespetuosa recabó su dominio», así como en otra recogida en el mismo artículo: «De vuelta a Oviedo en 1940, no quiero saber lo que allí se ha hecho para su embellecimiento, así como para el de las famosas cruces» (Gómez-Moreno 1945:127). Por fortuna, se ha conservado abundante documentación fotográfica del resultado de su intervención, por la que se puede constatar el criterio de mínima intervención seguido. En el IPCE se conservan fotografías tanto en el Archivo Ruiz Vernacci (signaturas VN-31611, VN-32191, VN-31612, VN-31613, VN-31925) y en el Archivo Casa Moreno - Archivo de Arte Español (1893-1953) (signaturas 12721_B, 00180_E, 00166_E, 00174_E, 00009_E) (Figuras 27, 28 y 29). Fue también ampliamente fotografiada por la prensa con motivo de su exposición en el Museo del Prado en 1935 (Archivo del Museo Nacional del Prado, caja n.º 4016, exp. 1; Aparicio 2021:162).



Figuras 27, 28 y 29. Fotografías del Arca Santa tras su restauración en 1934. Archivo Casa Moreno-Archivo de Arte Español (1893-1953), sig. 00166_E y 00174_E; Archivo Ruiz Vernacci, sig. VN-31612. IPCE.

3. Conclusiones

Tanto estas fotografías como las acciones observadas en la intervención de 2017 que aquí hemos expuesto corroboran el criterio de conservación seguido por Gómez-Moreno, que no se apartó de lo que recomendara en su informe de noviembre de 1934 ante la RAH, en el que abogaba por «no rehacer nada» en las piezas que lo permitieran y acometer una «restauración discreta, siempre en el menor grado posible en el resto»:

Pensando en la reconstrucción del Monumento, expuso el señor Gómez-Moreno que debía conservarse lo conservable, reponiendo lo que tiene personalidad dentro de la estructura del edificio, sin que de ninguna manera se haga ficción de restauración, en virtud de la cual queden las cosas como si nada hubiera ocurrido en ella; esto por lo que se refiere a la parte arquitectónica.

Respecto a las cruces y caja de las ágatas, limpiarlas y enderezarlas hasta lo posible, sin rehacer nada. En las demás piezas, Arca Santa, díptico y relicarios, restauración discreta, siempre en el menor grado posible. (RAH 1934:604).

En términos similares se expresó ante los académicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF), ante quienes también mostró las fotografías e informó de la destrucción de la Cámara Santa, en la sesión celebrada el 19 de noviembre de 1934, en la que defendió cómo debía seguirse un criterio de rigurosa conservación a la hora de intervenir tanto en el Arca Santa como en las otras piezas:

Dando cuenta el señor Gómez Moreno de los hallazgos y posibles reparaciones de la Caja de las Ágatas, apenas deteriorada, por fortuna; de las interesantes piezas metálicas medievales de las cruces que, aún apolilladas, resistirán una mejor conservación, sin restauraciones imprevistas; de la maravillosa pieza marfilina del Cristo de Nicodemus y de la Caja de Santa Eulalia, joya del arte árabe en tiempos de Alfonso VI. Alude al curioso caso de la corona de plata donde había encajadas siete espinas y se han salvado cuatro de ellas; advierte la dificultad de recomponer el Arca Santa, aunque tanto en ella como en todo ha de seguirse un criterio de rigurosa conservación contrario a la restauración y retoques de caracterizadores y modernizantes (RABASF 1934:572)

Igualmente expresivo resulta el párrafo con el que cerró Gómez-Moreno su artículo en el *Diario de Madrid* incluido en el Boletín de la RAH como parte de su informe, en el que señala lo ilícito de «sustituir con modernidades lo irrepara-

blemente perdido», y que finaliza con un augurio que, como sabemos, se vio lamentablemente cumplido en los siguientes años:

La reparación de todo esto cae fuera de las posibilidades humanas. Ni con dinero ni con ingenio podrá borrarse la huella del desastre, ni sería lícito sustituir con modernidades lo irreparablemente perdido. Del edificio podrán volver a su sitio propio los elementos constructivos y decoraciones salvadas de la catástrofe; podrán cerrarse con el mismo material viejo las heridas de sus paramentos y bóvedas, sin permitir disimulo, de que es cosa repuesta, las distorsiones de la parte vieja subsistente, desplomada y agrietada toda; podrá remediarse algo el estrago de las alhajas, salvo aquellas piezas más extraordinarias, en las que no es lícito poner mano; podrá restaurarse a gusto lo moderno; pero el estigma de barbarie con que la dinamita manchó aquel tesoro de nuestras glorias, eso quedará fijo como baldón, para siempre, y quiera la Providencia que no sea principio de una era nueva de desolaciones (RAH 1934:609 y 610). 🌸

Bibliografía

- APARICIO VEGA, Juan Carlos (2021). «La exposición del Arca Santa de la catedral de Oviedo en el Museo del Prado (1935)». *Ars Bilduma*, 11: 157-169.
- GARCÍA CUETOS, María Pilar (1998). «Fragmentos del Arca Santa». *Nuestro Museo: Boletín anual del Museo Arqueológico de Asturias*, 2: 27-36.
- GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César (2016). «Datos y observaciones sobre el Arca Santa de la Cámara Santa de la catedral de Oviedo». *Nailos. Estudios Interdisciplinarios de Arqueología*, 3: 121-163.
- GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César (2017). *El Arca Santa de la catedral de Oviedo*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real.
- GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César (2020). *El Arca Santa de la catedral de Oviedo. Contexto de producción, iconografía y significado*. Oviedo: KRK Ediciones.
- GÓMEZ MORENO, Manuel (1945). «El Arca Santa de Oviedo documentada». *Archivo Español de Arte*, 69: 125-138.
- GONZÁLEZ MARTÍN DEL RÍO, Emilia (2022). «El Arca Santa de Oviedo y sus técnicas de platería». *Nailos. Estudios Interdisciplinarios de Arqueología*, 8: 55-115.
- NAVARRO PÉREZ, Paz (coord.) (2016). *Restauración del Arca Santa de la Catedral de Oviedo*, Archivo del Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE), sig. BM 706/3. Memoria inédita.
- NAVARRO PÉREZ, Paz (coord.) (2019). *El Arca Santa de Oviedo. Investigación, documentación y restauración*. Madrid: Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura y Deporte.
- REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO (1934). «Libros de actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes», signatura 3-114: f. 570 a 573.
- REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA (1934). «Documentos oficiales. Sesión del viernes 9 de noviembre de 1934». *Boletín de la Real Academia de la Historia*: 600-610.
- WALKER, Rose (2011). «Becoming Alfonso VI. The King, his sister and the “Arca Santa” Reliquary». *Anales de Historia del Arte*, n.º extra 2: 391-412.



Las restauraciones de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo entre el siglo XX y el XXI

The restoration works in the Oviedo Cathedral Holy Chamber between XX and XXI centuries

Araceli Rojo Álvarez y Pablo Klett Fernández

Recibido: 17-10-2022 / Revisado: 29-11-2022 / Aceptado: 13-12-2022

Resumen

Las obras de restauración de la Cámara Santa en 2014 y su análisis cercano y riguroso, nos han brindado la oportunidad de conocer esta edificación y sus avatares históricos recientes, haciendo posible apreciar detalles y particularidades que pasaban inadvertidas en un primer acercamiento.

A partir del estudio de los materiales, su deterioro y los datos historiográficos disponibles ha sido posible identificar su realidad material, así como valorar los criterios, las técnicas, los procesos y los tratamientos empleados en la restauración de 1939 a 1941. Esta información ha sido necesaria para definir los procedimientos centrados en la selección de los métodos de limpieza más adecuados para eliminar el intenso ennegrecimiento que recubría las superficies y que hacía confusa la interpretación de lo original y lo repuesto durante la intervención realizada tras la guerra civil.

La limpieza, mediante microproyección en seco y fotoablación láser, ha permitido recuperar el aspecto de las superficies intervenidas en 1939, evidenciando la autenticidad de lo que hoy en día se conserva.

Palabras clave: Cámara Santa; catedral de Oviedo; restauración; piedra de Laspra; morteros; pintura mural; microproyección; limpieza láser.

Abstract

The Holy Chamber of the Oviedo cathedral was restored in 2014, which served to make an in-depth analysis of the building. Thanks to this restoration work, it was

Araceli Rojo Álvarez GEA asesoría geológica araceli.rojo@gmail.com

Pablo Klett Fernández pkrestauracion@gmail.com

possible to know the recent historical background of the building structure and also to appreciate details that could go unnoticed.

By examining the materials, their deterioration and the available historical data, it was possible to determine the building construction materials and evaluate the criteria, techniques, processes and treatments used in the restoration carried out between 1939 and 1941. This information was essential to define the restoration approach; whose objective was the selection of the most suitable cleaning methods to eliminate the intense blackening that covered the surfaces.

The blackening made it difficult to interpret the original and replacement elements added during the intervention carried out after the Spanish Civil War. By using dry microprojection and laser photoablation for cleaning, the restoration team was able to restore the appearance of the surfaces after the 1941 restoration work. This helped to confirm the authenticity of the structure and, furthermore, to know which parts of that structure are preserved today.

Keywords: Holy Chamber; Oviedo Cathedral; restoration; Laspra stone; mortars; wall painting; micro-projection; laser cleaning.

1. La reconstrucción de la Cámara Santa tras su explosión

La Cámara Santa es una pequeña capilla doble con cripta, adosada a la antigua torre de San Miguel, ubicada en el núcleo de la catedral de San Salvador de Oviedo (Figura 1, 2 y 3).

La documentación recogida tras la explosión y el posterior proceso de reconstrucción, nos permite conocer la magnitud del destrozo (Figuras 4 a 6). Solo quedaron en pie los elementos que contaban con refuerzos estructurales: en la parte norte la zona unida al estribo macizo de la capilla Covadonga y en el muro sur algunas partes adosadas a la fábrica del claustro.

La explosión derribó las dos parejas de apóstoles más próximas al muro oeste y la situada en el ángulo nordeste, quedando en pie el resto del apostolado, aunque en situación inestable. También se desplomaron las cabezas del Calvario tras el hundimiento del muro occidental y las reliquias y joyas custodiadas en el camarín quedaron sepultadas entre los escombros acumulados en el suelo de la cripta de Santa Leocadia.

Después de estos graves destrozos comenzaron las labores de desescombro y clasificación de los restos. Estos primeros trabajos fueron llevados a cabo por el arquitecto Alejandro Ferrant y el historiador Manuel Gómez Moreno, responsables de definir los criterios que sentarían las bases para la redacción del primer proyecto de restauración.

La reconstrucción debía de responder, por un lado y de manera prioritaria, a la necesidad de garantizar la conservación del material original (consolidación estructural), y por otro a recuperar, en la medida de lo posible, la integridad de un conjunto de importante entidad histórica.

La situación en la que había quedado la Cámara Santa hacía necesaria una toma de decisiones meditada y coordinada, previa a la ejecución de otros trabajos. En este punto, es necesario recordar cuál fue el criterio adoptado por Gómez Moreno. La discusión planteaba si era factible la reconstrucción y, en su caso, cuál era la mejor manera de afrontarla, teniendo en cuenta la premisa de evitar en todo momento la reinvencción de la obra perdida, disponiendo como límite del alcance de la intervención la documentación conservada y la que aportaba la propia edificación.

En la actualidad, la teoría de la restauración está mejor documentada y existen normativas y criterios que marcan las pautas destinadas a definir las intervenciones restauradoras, pero en 1934 estas bases aún no eran tan firmes.

Gómez Moreno y Ferrant ya habían trabajado juntos en el desmontaje, traslado y reconstrucción de la iglesia de San Pedro de la Nave en Zamora entre 1930 y 1932, aunque en ese caso se trataba de desmontar y reconstruir el edificio, mientras que, en el caso de la Cámara Santa, debían enfrentarse a la ruina producida por una explosión, donde debían decidir cómo llevar a cabo la restauración.

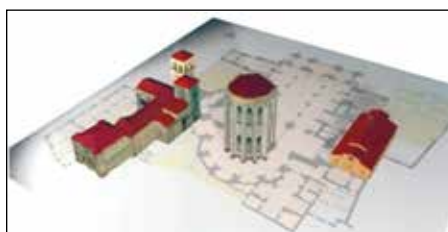
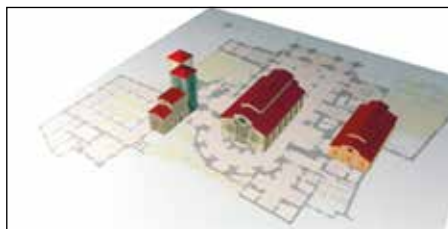


Figura1. Síntesis gráfica del proceso constructivo de la catedral de Oviedo entre los siglos IX a XIII. Imagen tomada de Caso Fernández, et al. (2004). A finales del siglo XI, la "torre vieja" recibió dos nuevos cuerpos para convertirla en campanario. En la segunda mitad del siglo XII, la cubierta de madera de la nave de la Cámara Santa fue sustituida por una bóveda de cañón sobre arcos fajones asociados a columnas sobre las que se talla un apostolado.

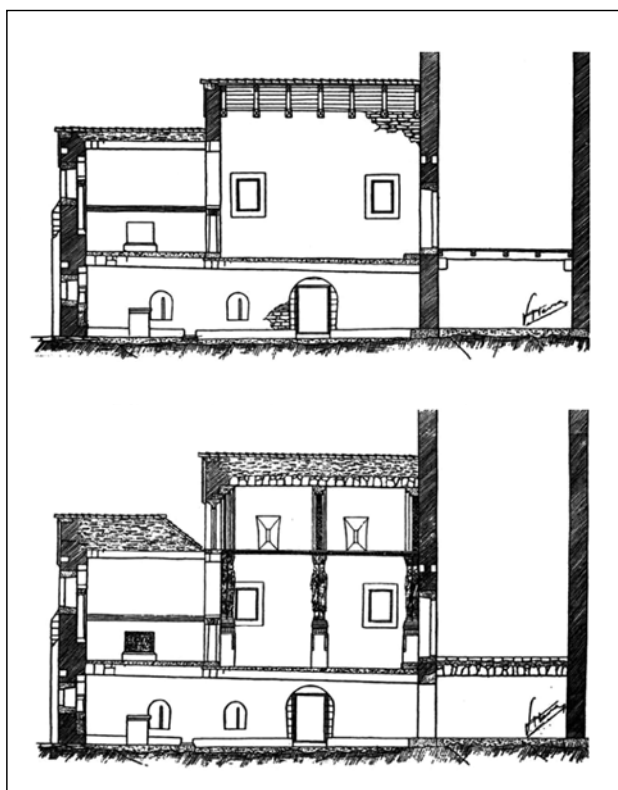


Figura 2. Corte longitudinal de la Cámara Santa antes (arriba) y después (abajo) de la reforma efectuada en el siglo XII. Dibujo de Víctor Hevia.

Ferrant asumió la responsabilidad de recuperar, clasificar los restos y apuntalar las ruinas; Gómez Moreno se hizo cargo de la coordinación del desescombro, la recuperación de los elementos muebles y de la restauración del apostolado, cuya ejecución material quedó en manos del escultor Víctor Hevia Granda.

En una primera visita, Gómez Moreno redactó un informe detallado de lo que encontró al visitar la ruina con Alejandro Ferrant (Gómez Moreno 1934). Dicho informe comenzó refiriéndose a la Cámara Santa como el «monumento más representativo de la arquitectura asturiana en los comienzos del siglo IX» y continuó diciendo «pero toda esta obra fue sublimada en la segunda mitad del S XII, enriqueciendo la nave de la Cámara con una bóveda sobre arcos y parejas de columnas, a las que iban adheridas estatuas de los doce apóstoles, que constituían uno de los monumentos más extraordinarios de la escultura románica». A continuación, pasó a detallar el resultado de la explosión describiendo una



Figura 3. Alzado norte y sur de la Cámara Santa. Imagen tomada del proyecto básico y de ejecución de las obras de restauración de la Cámara Santa. Primera fase, redactado por Cuenca y Hevia (diciembre de 2012).



Figura 4. Imágenes del destrozo producido tras la explosión procedentes del Archivo General de la Administración, Ministerio de Educación y Cultura (izquierda), del Archivo de Pedro Díaz Gómez de los Fondos de la catedral de Oviedo (centro) y del Archivo del Real Instituto de Estudios Asturianos (RIDEA) (derecha).



Figura 5. Cámara Santa y ángulo del claustro arruinado. Imagen extraída del Boletín de la Academia de la Historia.

Figura 6. Escombros de la Cámara Santa desde el claustro. Imágenes tomadas del Boletín de la Academia de la Historia.

imagen desoladora, donde entre un enorme montón de escombros formado por ladrillos, piedras, maderas y tejas, que en algunas zonas superaba los seis metros de altura, se encontraban el Arca Santa, las cruces, reliquias y parte del apostolado. Centrándonos en la descripción de los elementos que conforman el apostolado dice; «sólo ha quedado en pie la mitad de su composición total. Todos los elementos constructivos están removidos, destruidos arcos y columnas, de los que se van hallando entre los escombros, fragmentos más o menos deteriorados». Ante esta situación y pensando en la reconstrucción, sentenció:

del edificio podrán volver a su sitio propio los elementos constructivos y decoraciones salvadas de la catástrofe; podrán cerrarse con el mismo material viejo las heridas de sus paramentos y bóvedas, sin permitir disimulo de que es cosa repuesta, las distorsiones de la parte vieja subsistente, desplomada y agrietada toda; podrá remediarse algo el estrago de las alhajas, salvo aquellas piezas más extraordinarias, en las que no es lícito poner mano; podrá restaurarse a gusto lo moderno; pero el estigma de la barbarie con que la dinamita manchó aquel tesoro de nuestras glorias, eso quedará fijo como baldón para siempre, y quiera la Providencia que no sea principio de una era nueva de desolaciones (Gómez-Moreno 1934).

Los trabajos comenzaron con el desescombros y la minuciosa clasificación de los fragmentos, el levantamiento de planos y la elaboración del proyecto de intervención.

Ferrant, auxiliado por Gómez Moreno, se enfrentó al reto más importante de su carrera como arquitecto y juntos propusieron rehacer el monumento de forma que destrucción y recuperación se integraron en la historia del edificio. Gómez Moreno partidario de dejar las huellas del daño causado por la explosión, afirmó: «la reparación de todo esto cabe fuera de las posibilidades humanas. Ni con dinero ni con ingenio podrá borrarse la huella del desastre, ni sería lícito sustituir con modernidades lo irreparablemente perdido».

En julio de 1935, Ferrant remitió al Ministerio una memoria del proyecto de reconstrucción de la Cámara Santa (García Cuetos 1999). El proyecto enfocó la intervención a la recomposición de lo destruido sin ocultar las huellas de lo ocurrido, empleando materiales originales en la medida de lo posible.

De todo lo previsto para la restauración de la Cámara Santa, Ferrant solamente pudo llevar a cabo la protección de las ruinas mediante la colocación de una cubierta provisional. En 1936, poco antes del levantamiento militar, se constituyó el Patronato para la Reconstrucción de la Cámara Santa compuesto, entre otros, por el escultor Víctor Hevia y el periodista y fotógrafo José Fernández Buelta, que prosiguieron con los trabajos de desescombros y clasificación. En



enero de este mismo año Ferrant les hizo entrega del proyecto de intervención de la Cámara Santa.

Tras la guerra, se produjo una readaptación de los órganos estatales y administrativos, creándose el Servicio de Defensa del Patrimonio, donde Alejandro Ferrant obtuvo un nuevo destino como arquitecto responsable de la zona cuarta (Cataluña, Valencia y Baleares) y Luis Menéndez Pidal, también alumno de Gómez Moreno, se hizo cargo de la primera zona (Galicia, Asturias y norte de Castilla y León) asumiendo la reconstrucción de la Cámara Santa.

En 1938, ya con Menéndez Pidal al frente de la restauración, que contaba con el proyecto de Ferrant, en un principio defendido y posteriormente obviado, y otros planos y documentación fotográfica enviada por el historiador alemán Helmut Schlunk, profundo conocedor del monumento, siguieron los trabajos de clasificación y recopilación de las partes disgregadas y se desmontaron las zonas inestables numerando cada sillar o incluso las piezas que conformaban la mampostería, como menciona en su memoria de la *Destrucción y Reconstrucción de la Cámara Santa* (Figura 7). Las obras de restauración se prolongaron hasta 1941.

Esta circunstancia fue aprovechada para documentar las diferencias constructivas entre la fábrica original y la superpuesta en el siglo XII, convirtiendo la destrucción en una oportunidad para profundizar en el análisis de la evolución del monumento, siguiendo la línea del estudio científico de los valores documentales marcada por Gómez Moreno (Figura 8).

Las labores de reconstrucción comenzaron con el cierre de la bóveda de la cripta de Santa Leocadia y el



Figura 7. Primeras fases de la restauración. Fondo Menéndez Pidal.

levantamiento de los muros corrigiendo los desplomes, incluyendo en ellos los elementos reconstruidos previamente, para proceder al cierre de la bóveda del camarín, con la reconstrucción de la bóveda de la Cámara Santa y de la antecámara. Posteriormente se continuó con la reposición del solado de la Cámara y del paso entre la capilla de San Ildefonso y la cripta de Santa Leocadia. Finalmente se procede al cierre del paso abovedado entre el Tránsito de Santa Bárbara y el transepto y a la reconstrucción de los tramos del claustro afectados (García de Castro 1995:360).

En la restauración de la Cámara Santa se mantuvieron los desplomes considerados inofensivos por Ferrant, como testigo histórico del efecto de la explosión, o los pequeños huecos abiertos en el muro norte, aún sin conocer cuál había sido su función.

Los elementos más singulares eran recompuestos con precisión por Víctor Hevia, reforzando las uniones que así lo requerían con varillas de cobre y fijando las piezas con mortero de cal y el árido molido de la misma piedra de los fragmentos (Figura 9). Los bordes de las lagunas fueron limpiados para diferenciar original y repuesto y se patinaron para igualar el tono, procurando que la acción reintegradora fuera mínima.

Este punto ha suscitado críticas, en la mayor parte de los casos poco fundadas, por entender que se excedieron los límites marcados por Gómez Moreno, llegando a calificar la intervención como pastiche o incluso poniendo en cuestión la autenticidad del conjunto.

Es cierto que la potencia de las imágenes que muestran la situación de ruina tras la explosión, hace difícil imaginar cómo se pudo llegar a reconstruir el monumento (Figuras. 10 y 11), incluso en su primer informe, Gómez Moreno, impactado por la magnitud del destrozo, parece dudar de esta posibilidad cuando habla en pasado diciendo que «el conjunto de la Cámara Santa constituía uno de los monumentos más extraordinarios de la escultura románica» o cuando dice «la reparación de todo esto cabe fuera



Figura 8. Imagen Archivo Alfonso Suarez Saro.



Figura 9.
Proceso de restauración de los fustes de las parejas formadas por San Simón y San Judas (izquierda) y San Andrés y San Mateo (derecha).



Figura 10.
Cámara Santa arruinada vista desde su cabecera. Imagen extraída del Boletín de la Academia de la Historia.



Figura 11. Cámara Santa tras su destrucción. Imagen del archivo de Alfonso Suárez Saro.

de las posibilidades humanas». Pero lo cierto es que los minuciosos trabajos de desescombros permitieron recuperar la mayor parte de los elementos constructivos y los trabajos del escultor Víctor Hevia hicieron posible la recomposición de los más singulares.

Víctor Hevia conocía la Cámara Santa, al haber participado en la restauración de los años 1919 y 1920 (Cuesta y Sandoval 1919), destinada a eliminar los óleos grises que recubrían los elementos pétreos de la sala de los apóstoles (grupos escultóricos, podios, capiteles, impostas y dovelas de los arcos fajones) y los blanqueos que recubrían los muros y bóvedas de la nave central y el camarín (Figuras 12 a 14). Además, en 1939, los moldes de yeso de los doce apóstoles, realizados en 1925 por el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas de Madrid, fueron puestos a disposición de Víctor Hevia como referencia en la reconstrucción de las partes fragmentadas (Arias 2013).

La restauración finaliza en 1941 aunque la inauguración de la obra no se realiza hasta la semana santa de 1942, tal como consta en la placa de bronce localizada en la bóveda del camarín (Figuras 15 a 17) (Menéndez Pidal 1960).



Figura 12. Interior de la Cámara Santa en el s. XIX con farolas, Lámina 11 del Cuaderno de vistas de Asturias de 1847. José María Avrial y Flores. Museo de la Academia de San Fernando (Madrid).

Figura 13. Interior de la Cámara Santa, con lámpara votiva. Fotografía de Laurent, h. 1886. Archivo Municipal de Oviedo.



Figura 14. Imágenes del archivo MAS (Institut Amatller d' Art Hispànic), de 1918. De izquierda a derecha: San Pedro y San Pablo y Santiago el menor y San Felipe (muro sur, nave central). Tal como se aprecia en las imágenes, los muros aparecen cubiertos por encalados.



Figura 15. Exterior e interior de la Cámara Santa en 1920. Imágenes Fondo Menéndez Pidal.





Figura 16. Imagen del interior de la Cámara Santa, después de la reconstrucción en 1941. Archivo de Pedro Díaz Gómez de los Fondos de la catedral de Oviedo.

2. La restauración de 2014

En el año 2014 se abordaron nuevos trabajos de limpieza y restauración¹. Durante los estudios petrológicos previos, complementarios e higrotermométricos (Gea asesoría geológica 2011, 2012 y 2013), uno de los primeros trabajos fue determinar el alcance de la intervención realizada tras la explosión y las técnicas empleadas en la reconstrucción de 1941 (Figuras 16 y 17). La presencia de una pátina amarillenta grisácea recubriendo de forma homogénea todas las superficies generaba una imagen confusa del original y de las reposiciones.

¹ Obras de restauración la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo. Segunda Fase, llevadas a cabo entre 2013 y 2014, adjudicadas a la empresa Técnicas para la Restauración y Construcción S.A. (TRYCSA) y financiadas por el Servicio de Patrimonio Cultural de la Consejería de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno del Principado de Asturias, según proyecto redactado por los arquitectos Cosme Cuenca y Jorge Hevia.



Figura 17. Aspecto de la Cámara Santa en 1941, después de la intervención. Archivo de Pedro Díaz Gómez de los Fondos de la catedral de Oviedo.

Los estudios de caracterización de los materiales –piedras y morteros–, de los revestimientos pictóricos y sus capas de protección fueron claves en la consecución de este objetivo, complementados con el análisis de las lesiones y del grado de deterioro y el estudio comparativo de la documentación gráfica y fotográfica disponible.

Definido el criterio de toma de imágenes, se abordó una inspección minuciosa de las superficies con registro fotográfico desde lo general (bóveda, costado norte, sur, este y oeste, arcos fajones y arco triunfal) a lo particular (impostas, grupos escultóricos; apostolado y calvario), marcando el despiece de los elementos escultóricos (cimacios, capiteles, fustes, basas y podios) (Figuras 18 a 20).

Posteriormente, se procedió al mapeo sobre alzados de las lesiones más significativas, prestando especial atención a las fisuras, grietas, reintegraciones



Figura 18. Interior de la Cámara Santa, en 2012, antes de su última restauración.

Figura 19. Arriba: costado norte, con despiece por elementos de los grupos escultóricos: San Simón y San Judas Tadeo, al Oeste; Santiago y San Juan en el centro; y San Andrés y San Mateo al Este. Abajo: costado sur, con despiece por elementos de las parejas apostólicas: Santo Tomás y San Bartolomé (al Oeste); San Pedro y San Pablo (en el centro); Santiago el Menor y San Felipe (al Este).

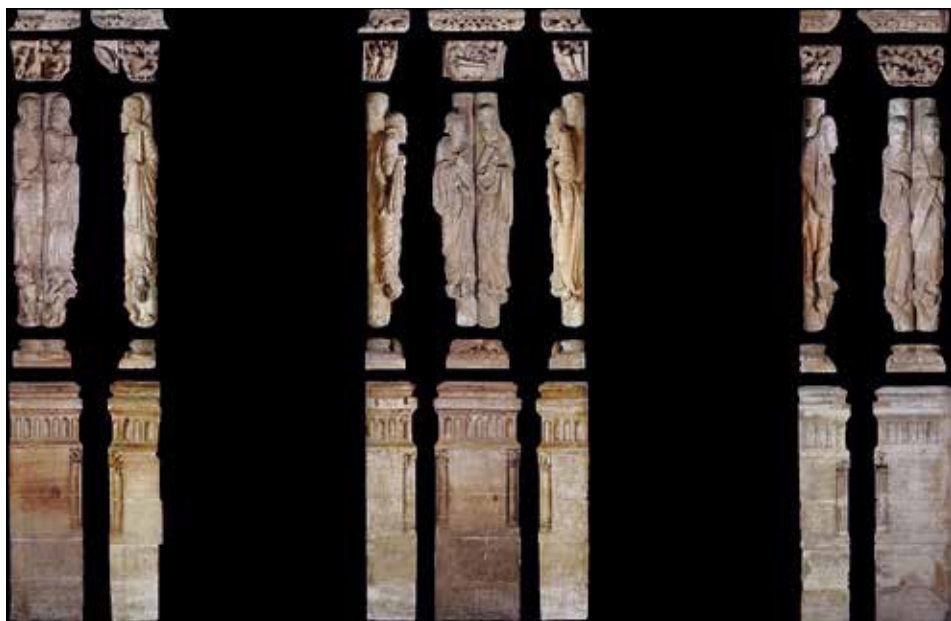
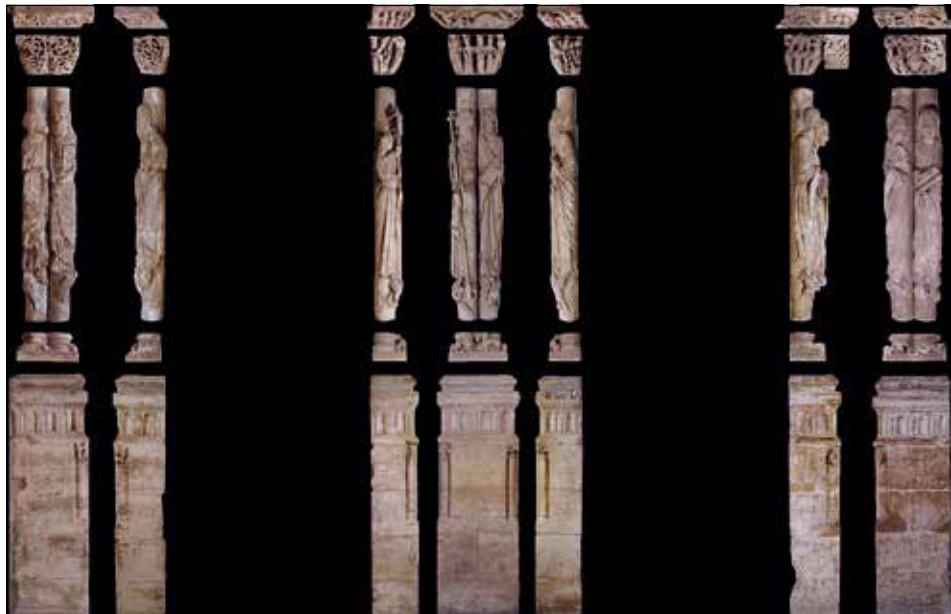




Figura 20. Grupo escultórico compuesto por San Pedro y San Pablo, localizados en el centro del costado sur de la Cámara Santa.



Figura 21. Grupo escultórico compuesto por Santiago y San Juan, localizados en el centro del costado norte de la Cámara Santa, antes de su restauración.



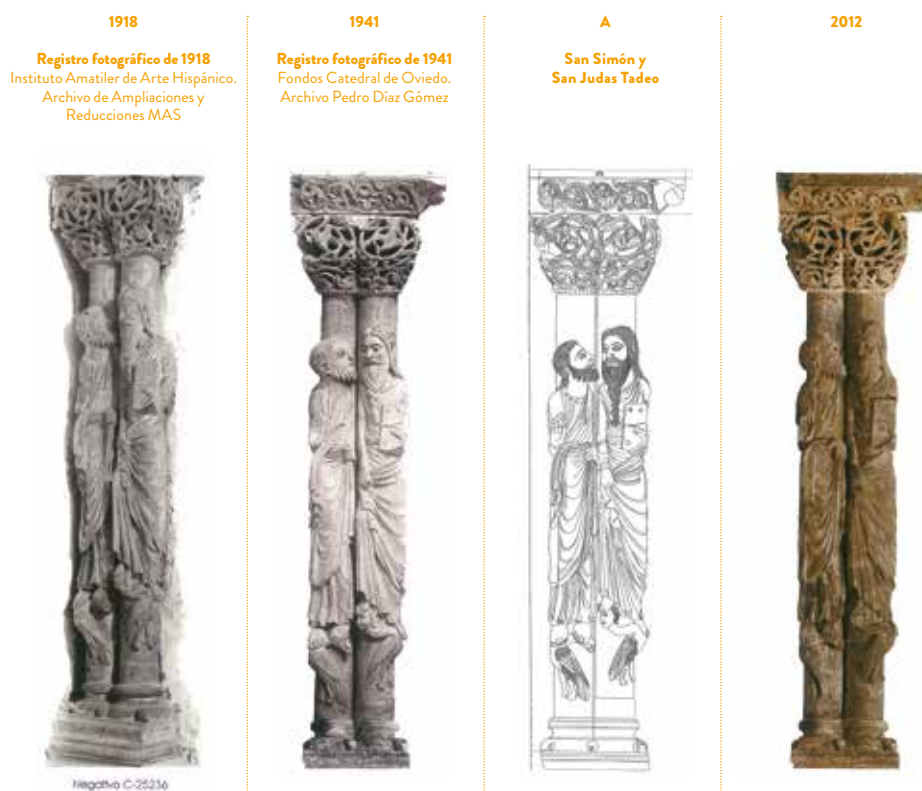
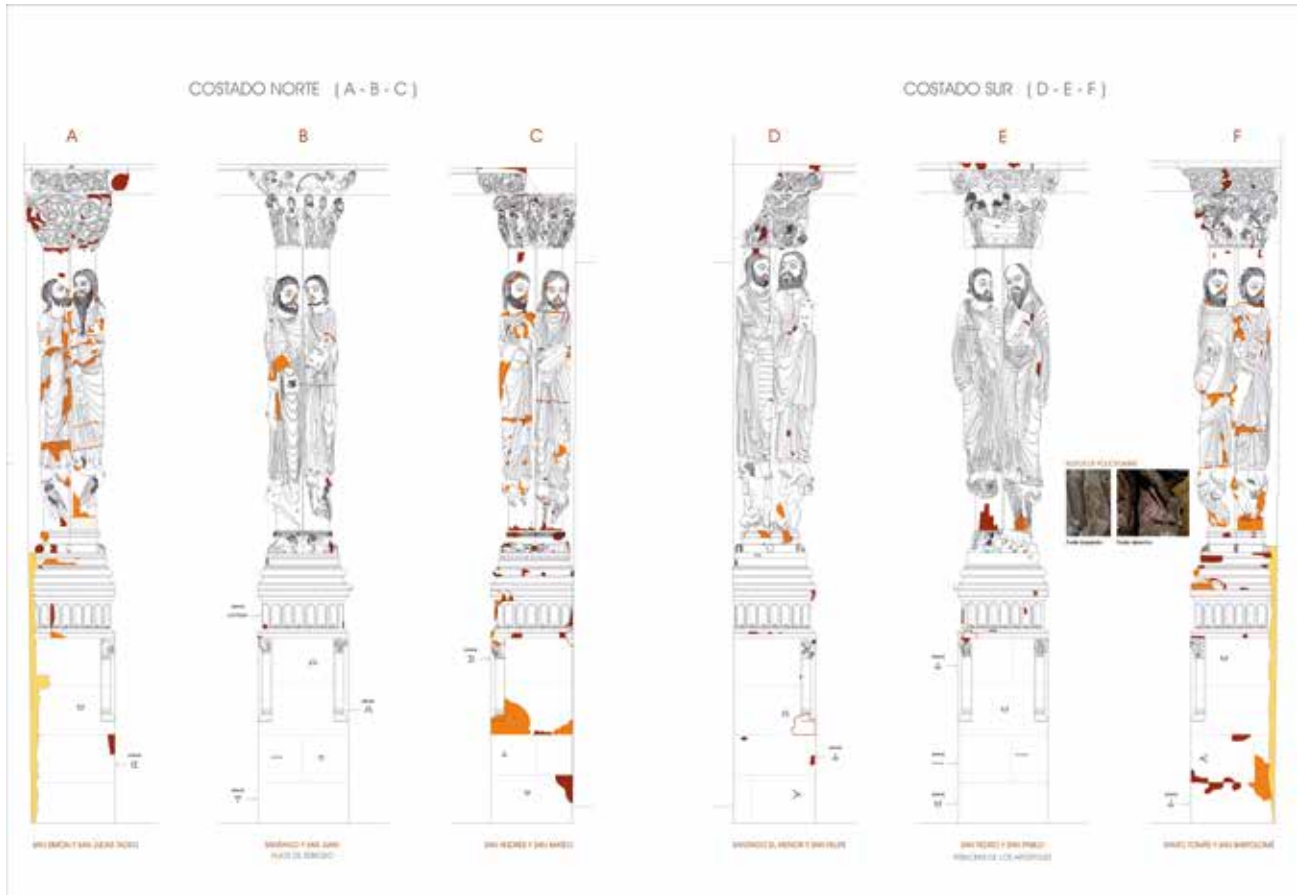


Figura 22. Registro fotográfico 1918, 1941 y 2012 con alzado del grupo escultórico formado por San Simón y San Judas Tadeo (Cuenca y Hevia 2012).

y a las faltas de volumen no repuestas, incluyéndose además las marcas de canteros, identificadas en podios y cimacios (Figuras 21 a 23).

Finalizado el examen de las superficies, se recogieron muestras destinadas a su caracterización (Figuras 24 a 33). En el caso del apostolado, el muestreo se concentró en dos grupos escultóricos; uno caído tras la voladura de 1934 y otro mantenido en posición original. Ambos grupos fueron, por una parte, el formado por San Pedro y San Pablo y por otra el que agrupa a San Simón y San Judas Tadeo. Esta selección también estuvo condicionada por su localización: San Simón y San Judas en el costado norte y San Pedro y San Pablo en el sur; también por el grado de deterioro, más acusado en el muro norte, sometido a la acción directa del agua, que el observado en el muro sur, protegido de las inclemencias meteorológicas por el ala norte del claustro.



- Adición de mortero industrial a finales del siglo XX
- Reintegraciones con mortero de piedra arenizada realizadas por Víctor Hevia Granda (1939-1942)
- Faltas de volumen pétreo no reintegradas
- Fragmento de fuste con estrías verticales y diámetro ligeramente superior
- Línea de fractura producida en la explosión de octubre de 1934
- Barra de cobre

Figura 23. Alzado incluido en el proyecto de Estudios complementarios de la Cámara Santa (arquitectos Cosme Cuenca y Jorge Hevia 2012). En este alzado se observan en color naranja las reintegraciones realizadas por Víctor Hevia y en color granate, las faltas de material no repuestas.



Figura 24. Estado de deterioro de piedra de Laspra, previo a su restauración en 2014. La descamación de las pátinas históricas y de neoformación, dejan al descubierto el sustrato pétreo blanquecino pulverulento, mientras que las reintegraciones realizadas en 1941 presentan mayor grado de ennegrecimiento.



Figura 25. General y detalles de las formas de alteración identificadas sobre las superficies escultóricas. A esta escala de observación se identifican las reintegraciones con mortero y las líneas de sutura, en cuello y barba que marcan los límites entre el soporte original y las reintegraciones volumétricas.



Figura 26.
Estado de deterioro del apostolado, en 2012, con reintegración de nariz y mano.



Figura 27.
Estado de deterioro del apostolado, en 2012.





Figura 28. Análisis comparativo de los grupos escultóricos durante su restauración (izquierda) y en 2012. Las reintegraciones por faltas de material en rostros (ojos, narices y barbas) y manos resultan evidentes.



Figura 29. Análisis comparativo del aspecto de San Simón y San Judas Tadeo, transcurridos setenta y nueve años de su destrucción y posterior reconstrucción.



Figura 30. Imagen general y de detalle del capitel situado sobre Santo Tomás y San Bartolomé, donde se identifican cosidos con varillas de cobre, en el momento de su restauración y transcurridos setenta y nueve años de la misma.



Figura 31. Imágenes del grupo escultórico formado por San Pedro y San Juan, antes y después de la restauración de 1941.



Figura 32. Imágenes comparativas del rostro y el cuello de San Andrés, finalizada la restauración de 1941 (izquierda) y en 2012 (derecha).

Sobre los mármoles del camarín y sobre las dolomías incorporadas en la reforma románica, se rastrearon minuciosamente las superficies con la finalidad de identificar restos policromos de la decoración descrita por Ambrosio de Morales en el año 1586, lo cual resultaba poco probable asumiendo la restauración de los años 1919 y 1920². Igual procedimiento se aplicó a las pinturas realizadas sobre morteros originales y de reposición para conocer la evolución de posibles pátinas y de los tratamientos de protección aplicados en anteriores intervenciones (Figuras 33 a 39).

² Ambrosio de Morales, *Crónica de España*; libro III, edic. 1586, Córdoba, página 63. El ilustre historiador de Felipe II en su crónica nos habla de jaspes y mármoles, «su bóveda es muy ricamente labrada y sustentada sobre 6 columnas de diversos géneros de mármoles, todos preciosos y muy lindos; en que están tallados los 12 apóstoles de dos en dos. El suelo es de aquel mosaico, que ya diximos, sino que aquí es más hermoso con más variedad de colores, que presentan losas de jaspes».

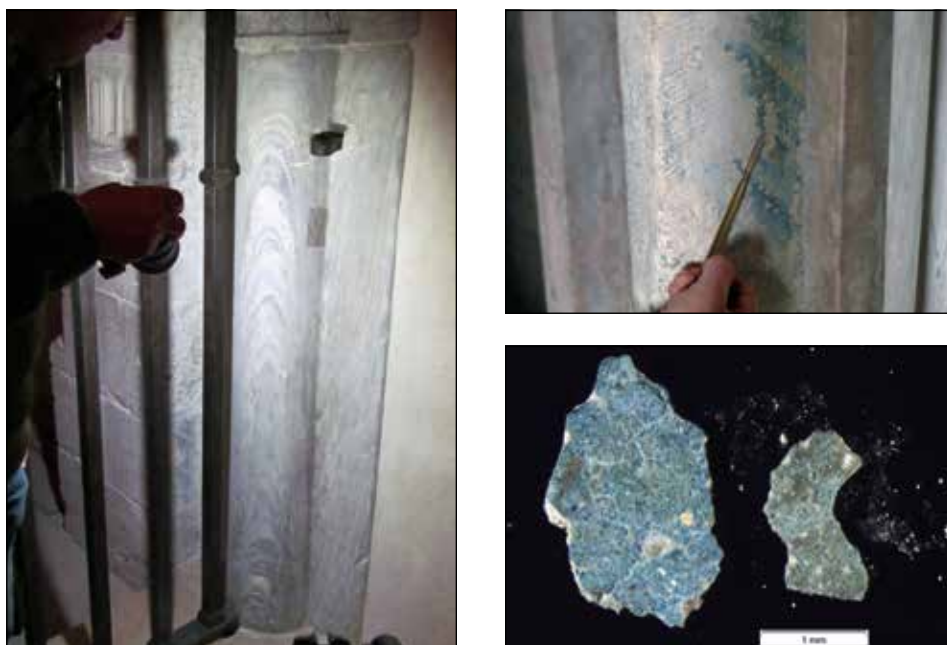


Figura 33. Muestreo de mármoles (arriba) y dolomías (abajo), con revestimientos pictóricos.



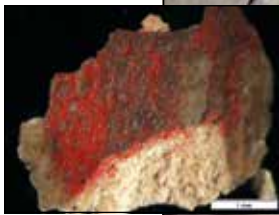




Figura 35. Dorados sobre dovelas de los arcos fajones, labrados en dolomía de Laspra.



Figura 36. Localización de muestras de pintura sobre morteros, en el camarín.

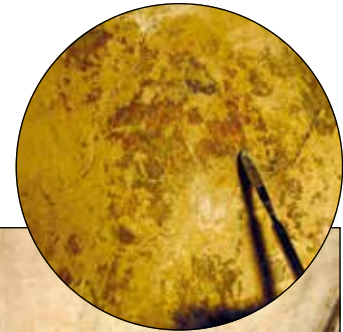


Figura 34 (página anterior). Muestreo de pátinas, morteros y pinturas, sobre piedra de Laspra.

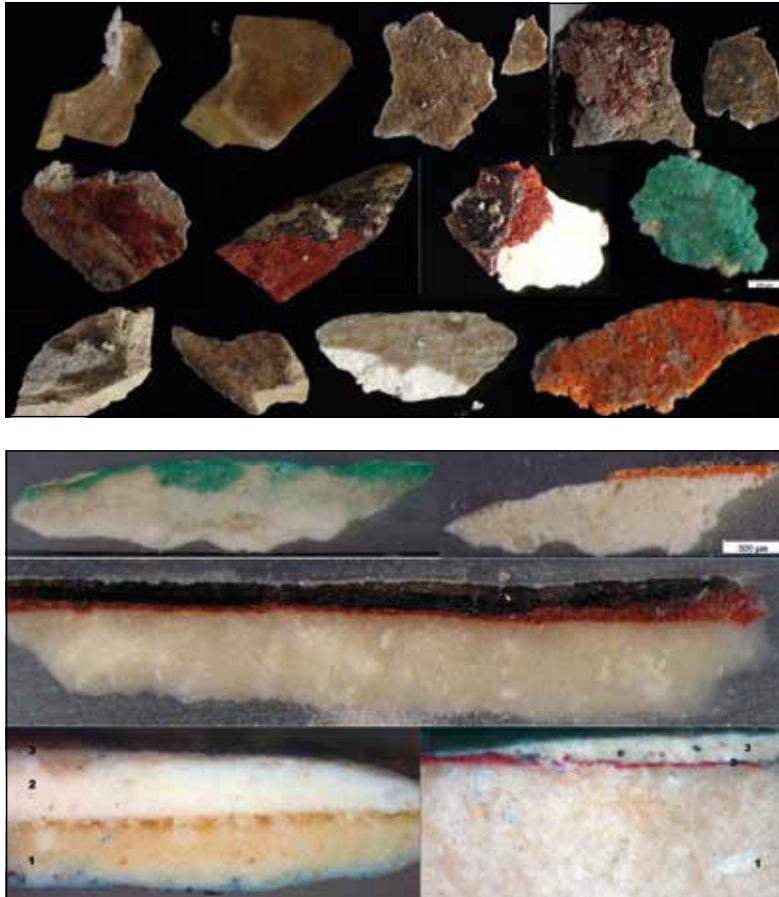


Figura 37. Micromuestras pétreas con pintura, observadas a la lupa binocular en superficie y en sección estratigráfica.

Los morteros y sus pinturas constituyen un valor documental sobre el período de su fabricación, ya que al elaborarse *in situ*, no sufren reutilizaciones.

En la Cámara Santa se han identificado tres morteros de época altomedieval: el *opus signinum* del solado, el mortero de fábrica empleado como mortero de juntas de la mampostería y el revoco interior, aplicado en dos fases, la de enfoscado y la de enlucido (Figuras 38 y 41). También se ha localizado el mortero de la fase románica, denominado revoco exterior, aplicado en una sola mano como enlucido y al menos tres morteros de reposición (tipo I, II y III), aplicados en anteriores intervenciones. Uno de ellos, el tipo III, articulado con enlucido

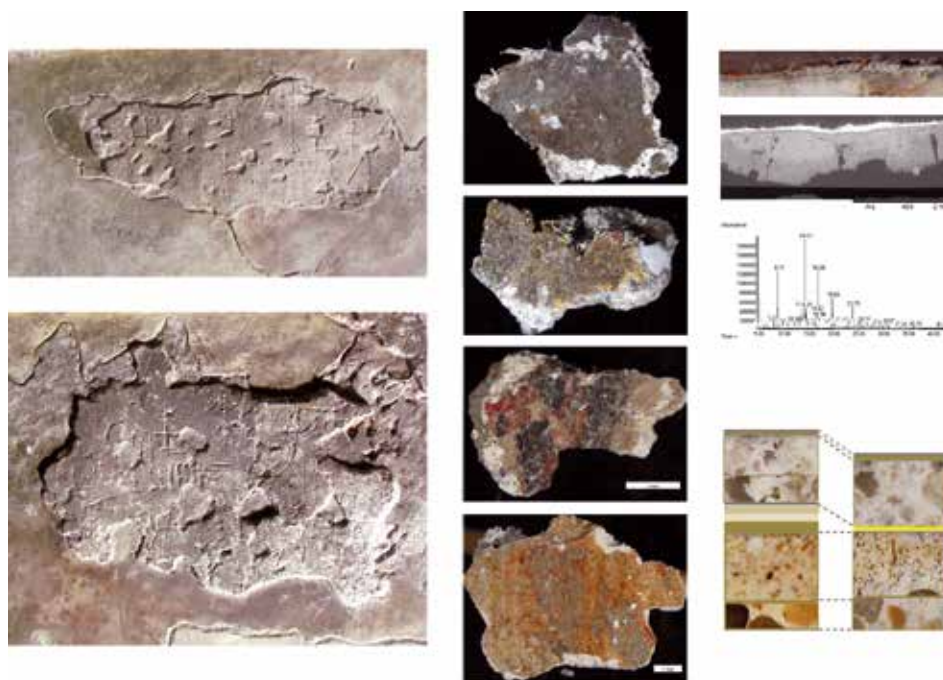


Figura 38. Micromuestras y microanálisis de morteros y pinturas, localizados en el camarín.

y enfoscado y elaborado a base de cal, molienda de piedra de Laspra y algo de cuarzo, es el empleado por Víctor Hevia en las labores de restauración de 1939 (Figura 42). Los compuestos orgánicos detectados en el recubrimiento superficial de este mortero son aceite secante, resina de colofonia y cera de abeja, compuestos igualmente identificados en las muestras de pintura, recogidas en el apostolado (Figura 43).

También se analizaron los estucos originales y los correspondientes a la restauración anterior, localizados en los ojos de las esculturas, ya descritos por Fernández Buelta y Hevia (1984), como empaste de estuco negro (Figura 44). Hevia había descubierto zafiros en los ojos de santo Tomás al levantar las pinturas que cubrían las esculturas, defendiendo que todos los apóstoles habían tenido piedras preciosas en las pupilas, restringiendo el estuco negro al iris, quedando huellas de las mismas en los restos de pasta que pudo observar. Cuesta y Sandoval (1919)



Figura 39.
Arriba:
Micromuestras y
microanálisis de
la monocromía
marfileña,
identificada en
el capitel del
grupo escultórico
correspondiente a
San Pedro y San
Pablo. La capa de
pintura de aspecto
ocre blanquecino,
aparece aplicada
sobre otra inferior
que se dispone
directamente
sobre la piedra de
Laspra. Es una de
las capas pictóricas
más antiguas,
quizás original.
Abajo: Textura
de la piedra en
superficie de
fractura fresca.

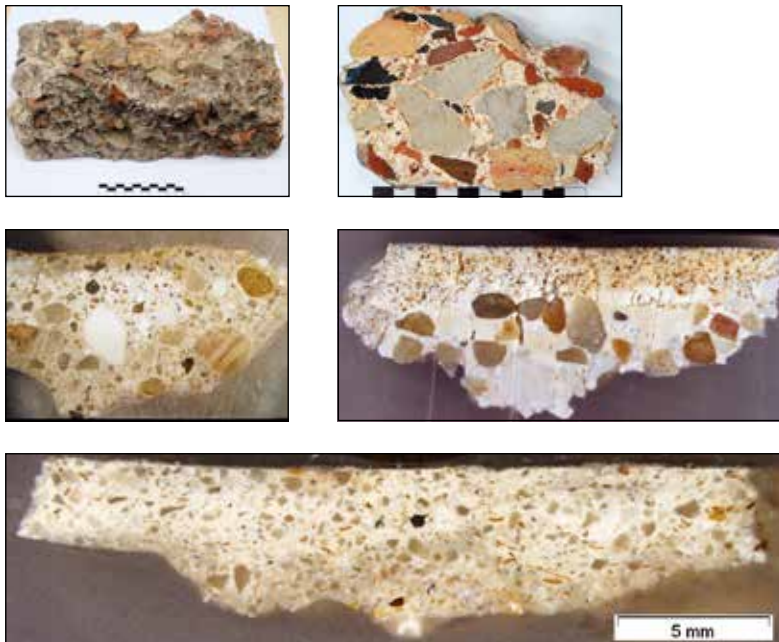


Figura 40.
De arriba abajo:
Aspecto a la
lupa binocular,
en sección
transversal del
opus signinum
del solado, de
los morteros
altomedievales
y del mortero
incorporado en
la fase románica.

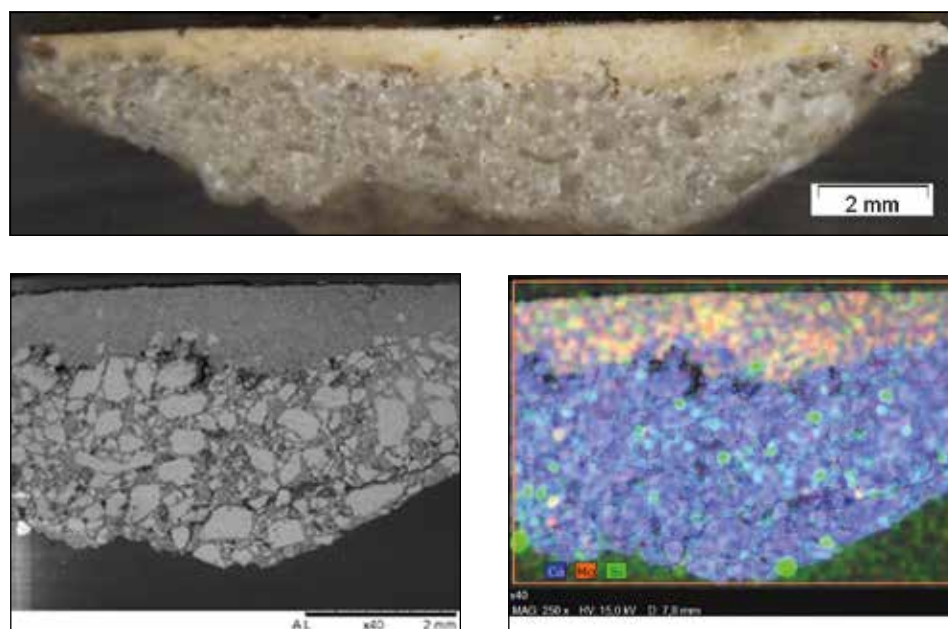


Figura 41. Aspecto microscópico, en sección transversal del mortero elaborado por Víctor Hevia para las reintegraciones volumétricas de piedra de Laspra. Consta de un enlucido elaborado a base de árido de dolomita y algo de cuarzo, aglutinado con carbonato cálcico, sobre un enfoscado con árido mayoritario de calcita y minoritario de cuarzo.

también hacen referencia en sus memorias a que las estatuas tenían vista, que los ojos estaban admirablemente trabajados al igual que las cejas, apareciendo las cavidades o cajas cubiertas de algo negro como esmalte. Tras el estudio se identificaron tres tipos de ojos: los que tienen pupilas de zafiro, como Santo Tomás y los que presentan estuco negro brillante o negro mate, estando estos últimos vinculados a la restauración de 1939 (Figura 43). Los estucos brillantes, localizados en pupilas y cejas, están elaborados mayoritariamente con azabache. Podrían ser originales, reservándose únicamente para Santo Tomás los ojos de zafiro, por la frase evangélica de «ver para creer» (Jonás 20, 25).

La secuencia estratigráfica de los morteros, con sus correspondientes pinturas, se presentan en la Figura 44. De los análisis y correlaciones se concluye que existen dos capas pictóricas más antiguas, correspondientes a la pintura mural, aplicadas sobre enlucido altomedieval y sobre el revoco románico, elaboradas

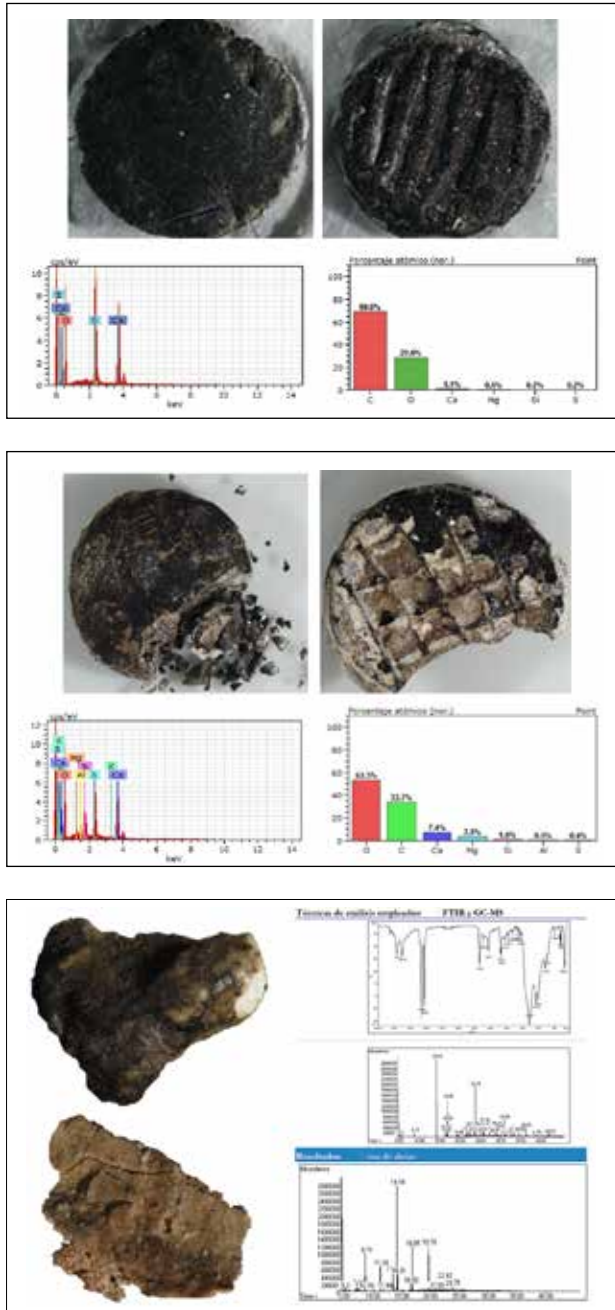


Figura 42. Microanálisis de estucos y tratamientos protectores.

REVOCO INTERNO	ESTRATIGRAFÍA	COMPOSICIÓN	MUESTRAS				COMPOSICIÓN	ESTRATIGRAFÍA
			mcC92 inferior	mcC911 inferior	mcC94	mcC98 inferior		
Recubrimiento	Cera de abeja		56 µm	27 µm	10 µm			
	Calcita, cuarzo y aluminosilicatos		400 µm					
	Calcita, cuarzo y yeso		300 µm					
	Yeso, cuarzo y dolomita		515 µm					
Capa pictórica	Calcita, cuarzo, yeso, bermellón con dolomita y negro humo			28 µm				
Base de preparación	Calcita y cuarzo, con algo de yeso, dolomita y aluminosilicatos			95 µm	80 µm	85 µm	Tierra amarilla con calcita y cuarzo	Capa pictórica
Enlucido (grano fino)	Granos de cuarzo, fragmentos de valvas y nódulos de cal		5,3 mm	2,8 mm	1,5 mm	4,10 mm	Granos de cuarzo, fragmentos de valvas y nódulos de cal	Enlucido (grano fino)
Enfoscado (grano grueso)	Granos redondeados de cuarzo y cuarrita, y fragmentos de valvas		1,5 mm	4,4 mm		1,8 mm	Granos redondeados de cuarzo y cuarrita, y fragmentos de valvas	Enfoscado (grano grueso)

REVOCO EXTERNO	ESTRATIGRAFÍA	COMPOSICIÓN	MUESTRAS						COMPOSICIÓN	ESTRATIGRAFÍA
			mcC82 superior	mcC88 superior	mcC83	mcC89	mcC84	mcC83		
Recubrimiento	Cera de abeja		32 µm	30 µm	26 µm	92 µm				
	Calcita, cuarzo, dolomita y yeso				30 µm					
	Yeso, calcita, cuarzo y dolomita				71 µm					
Capa pictórica	Negro humo, calcita y cuarzo					19 µm	41 µm	Albayalde, calcita, yeso y cuarzo + tierras amarillas	Capa pictórica	
Capa pictórica	Tierra roja con calcita, cuarzo, dolomita y yeso				81 µm	78 µm	41 µm	Tierra roja con calcita, yeso y cuarzo	Capa pictórica	
Base de preparación	Yeso, calcita, cuarzo	19 µm	37 µm					59 µm	Calcita y cuarzo	Base de preparación
								22 µm	Superficie de alteración	
								170 µm	Calcita y cuarzo	
								52 µm	Yeso y calcita	
Enlucido (> 1% matriz)	Cuarzo, aluminosilicatos, fragmentos de madera y granos de carbón	2,93 mm	4,98 mm	804 µm	1,2 mm	2,9 mm	1,2 mm	Cuarzo, aluminosilicatos, fragmentos de madera y granos de carbón	Enlucido (> 1% matriz)	
Enfoscado (> 1% árido)		1,29 mm					1 mm		Enfoscado (> 1% árido)	

REVOCO EXTERNO	ESTRATIGRAFÍA	COMPOSICIÓN	MUESTRAS			COMPOSICIÓN	ESTRATIGRAFÍA
			mcC85	mcC86	mcC87		
Recubrimiento	Cera de abeja	57 µm		10 µm			
Capa pictórica	Calcita, cuarzo, bermellón, yeso, albayalde y dolomita + negro humo	15 µm	18 µm	17 µm	Calcita, yeso, dolomita, bermellón y albayalde	Capa pictórica	
Base de preparación	Yeso, calcita, cuarzo y dolomita	43 µm	40 µm	35 µm	Calcita, dolomita, cuarzo y yeso	Base de preparación	
Enlucido (grano fino)	Granos de cuarzo, fragmentos de valvas y nódulos de cal	2,8 mm	1,8 mm	1,2 mm	Granos de dolomita y algo de cuarzo unidos por cal	Enlucido (grano fino)	
Enfoscado (grano grueso)	Granos redondeados de cuarzo y cuarrita, y fragmentos de valvas	4,4 mm		3 mm	Granos angulosos de calcita, algún grano de cuarzo y aluminosilicatos unidos por cal	Enfoscado (grano grueso)	

MORTERO DE RESTAURACIÓN

Figura 43. De arriba abajo secuencias estratigráficas de los morteros altomedievales, románicos y de edad moderna, incorporados en la restauración de 1941. Sobre los dos revocos históricos, se identifican recubrimientos y restos pictóricos de espesor variable y distribución heterogénea y que difieren de unas muestras a otras, reflejo de las numerosas intervenciones que han afectado a estos morteros.

a base de tierra amarilla en la primera y con tierra roja y negro de humo, la segunda. Esta última corresponde a las manchas de color rojo, mencionadas con anterioridad por Fernández Buelta y Hevia que ellos presuponen posteriores al XIII o quizás al XIV, pues les extrañaba que los peregrinos se hubieran atrevido a rayarlas.

En lo que respecta a la pintura mural altomedieval, solo la identificada en la sala de los apóstoles, de color amarillo y situada bajo el revoco románico, pertenece a la pintura original. Como se expuso anteriormente, no ha pasado desapercibido el hecho de que el mortero románico presentara restos de pinturas rojas y negras, aunque no se han encontrado referencias a las pinturas relativas al enlucido original que no sean las del camarín, las cuales ahora sabemos que no son originales y que además están repintadas. Esto es debido a que los restos pictóricos altomedievales originales, donde se conservan, continúan ocultos por los parches del revoco románico, tal como se ha detectado en el paramento del muro sur, localizado entre Santiago el Menor y San Felipe y San Pedro y San Pablo.

Estas pinturas, posteriores al siglo XIII y anteriores al siglo XVI, descritas por Morales, se aplicaron sobre bases de preparación, nunca directamente sobre el enlucido altomedieval. Es lógico pensar que la existencia de huecos en el replegado del enlucido altomedieval para recibir la nueva carga románica, necesitó de una posterior regularización de su superficie, antes de la aplicación de una nueva decoración pictórica. Esto implica que el revoco románico de la bóveda del camarín ya habría sido eliminado, quizás por su avanzado deterioro como consecuencia de filtraciones de agua. Estas pinturas deben corresponder, por tanto, a un nuevo repertorio pictórico posterior al románico incluido entre los siglos XIII y XVI, o más concretamente entre los siglos XIV y XVI, si damos por válida la hipótesis de Fernández Buelta y Hevia, que sugiere que los peregrinos no habrían practicado incisiones en el enlucido románico si hubiese estado pintado.

Las pinturas conservadas en el camarín o en la bóveda de la Cámara Santa fueron restauradas y repintadas durante 1920, allí donde había riesgo de pérdida de las mismas y tal como recogen Cuesta y Sandoval en su segunda memoria (Cuesta y Sandoval 1920): «en lo que ahora se ha ejecutado se ha procedido con la rigurosa escrupulosidad que presiden los trabajos todos que venimos practicando; habiéndonos limitado a cubrir con los convenientes colores, bien ensayados y probados, antes de empezar a hacer uso de ellos». En este sentido se ha confirmado una correspondencia entre los repintes bermellón y albayalde y la pintura aplicada por Víctor Hevia, sobre el mortero de restauración.

Otras pinturas, descubiertas en 1920 y descritas como estuco rojo pálido brillantísimo, también analizadas en 2012, son las localizadas en la ventana del muro sur, en la zona más próxima al camarín que, según Cuesta y Sandoval (1920) «estaba encajada en otra o cubre el vano de otra, la cual tenía por fuerza que ser de grandes dimensiones». Se trata de una pintura, elaborada a base de

albayalde y ocre rojo, aplicada sobre cuatro capas de encalado que asientan a su vez sobre un encalado previo. Esta pintura también creemos que se ha visto afectada por el repinte de Víctor Hevia.

Las demás capas pictóricas analizadas sobre morteros, corresponden a posteriores repintes y siempre aparecen dispuestas sobre bases de preparación, asociados a blanqueados de superficies.

Un caso aparte es el de la pintura que se conserva sobre la dolomía de Laspra, de la que se han identificado varios tipos: unas de color rojo, otras anaranjadas y otras de color verde azulado y gris (Figura 37).

Las pinturas de color rojo han sido identificadas en las dovelas de los arcos fajones y en algunos fustes de los grupos escultóricos. También han aparecido como repintes en superficies pétreas, correspondientes a los mantos del apostolado, incluso en zonas de rotura.

La pintura de color naranja, constituida por calcita, dolomita, minio o rojo de plomo, únicamente aparece en el manto de San Pablo.

La capa pictórica de color verde turquesa ha sido localizada en alguna pieza de la imposta sur de la sala de los apóstoles. Está elaborada a base de calcita y cuarzo donde el pigmento responsable del color es la malaquita. Esta podría ser una pintura original, correspondiente al repertorio románico.

Los restos de pintura de color gris-verdoso, detectados, de manera bastante homogénea y discontinua sobre el apostolado, corresponden a una pintura elaborada a base de albayalde y resinato de cobre. Constituyen los restos de la pintura al óleo, eliminada en 1920, que recubría los grupos y piezas escultóricas y ornamentales de la Cámara Santa, en un intento de imitar a los mármoles veteados, presentes en el camarín. Esta aplicación pictórica tuvo que ser anterior al siglo XVI ya que fue descrita por Ambrosio de Morales y porque, además, en este siglo dejó de utilizarse este pigmento verde. Esta pintura al óleo, aplicada en dos manos, se dispone sobre la pintura más antigua, de color pajizo marfileño, elaborada a base de albayalde, blanco de huesos y tierra amarilla. El blanco de huesos, ha sido exclusivamente identificado en una muestra y creemos que corresponde a la pintura original del apostolado, en la que además se ha identificado aceite de lino, utilizado en las técnicas al óleo desde el siglo XII.

Se conocen intervenciones similares a estas, anteriores al siglo XIV, en otras catedrales españolas, como el pórtico de la Catedral de Santa María de Vitoria (Cortázar *et al.* 2009). En ese caso, desde el siglo XV hasta la última policromía realizada en el siglo XX, los pigmentos molidos han sido diluidos en aceite de linaza y en la mayoría de los casos se aprecia una misma secuencia estratigráfica: capa de imprimación previa a la aplicación del color con pigmentos secantes, como el blanco y amarillo de plomo mezclado con tierras, aunque también se ha encontrado otra imprimación elaborada a base de blanco de huesos con albayalde. También en el pórtico de la Catedral de Vitoria la aplicación de la



Figura 44.
Pruebas de
limpieza sobre
soporte pétreo
y morteros.

lámina de oro está relacionada con esta técnica pictórica al óleo. Siempre que se ha encontrado esta decoración ha sido en forma de lámina metálica de oro mate sin bruñir, aplicada sobre una capa de asiento oleosa.

Las capas pictóricas de color azul verdoso que actualmente se conservan con mayor extensión en el podio del grupo escultórico formado por San Andrés y San Mateo, corresponden a un repinte de los óleos verdesos, elaborado a base de albayalde y azul de Prusia. Este último pigmento se descubrió en el siglo XVIII, usándose de forma generalizada a partir de 1750 (Matteini y Moles 2001).

Por último y como tratamiento generalizado sobre morteros y sustrato pétreo, se ha identificado un recubrimiento de cera de abeja con resina de colofonia, mezcla conocida como encáustica, técnica que creemos pudo haber sido empleada por Víctor Hevia para la entonación, consolidación y protección de las superficies intervenidas y que en 2012 aparecía oxidada y ennegrecida y, en ocasiones, despegada del sustrato pétreo, en escamas y ampollas.

En el camarín, se detectan capas pictóricas, elaboradas a base de calcita, cuarzo y algo de yeso, normalmente sin dolomita, donde los pigmentos identificados han sido: bermellón, albayalde y negro de humo. Estas capas de color siempre se disponen sobre bases de preparación, lo que indica que han sido aplicadas sobre mortero ya endurecido y seco. Solo en el caso de una muestra, la capa pictórica aparece elaborada a



Figura 45. Pruebas de limpieza láser sobre soporte pétreo, reintegrado con piedra (izquierda) y con mortero (derecha).

base de tierra amarilla, calcita y cuarzo, directamente aplicada sobre el enlucido fresco. Por encima de estas secuencias, se detectan varios recubrimientos, correspondientes a sucesivas labores de blanqueo de las superficies.

Finalizados los estudios de caracterización y alterológicos (petrográficos, petrofísicos, morfoquímicos y estratigráficos) e identificados los materiales originales y de reposición (Rojo 2014 y 2015), se realizaron catas de limpieza con diferentes métodos, las cuales fueron evaluadas para comprobar su idoneidad. (Figuras 44 a 46).

De las pruebas de limpieza realizadas se concluyó lo siguiente:

- La limpieza láser era el método más adecuado para las superficies pétreas de labra escultórica, siempre y cuando se realizara a energías inferiores a 100 mJ y frecuencias de 20 Hz.
- El empleo de *White Spirit*® combinado con una pistola de aire caliente podía resultar adecuado para la limpieza de superficies sin labra escultórica, siempre y cuando el espesor del recubrimiento orgánico de cera de abeja fuera considerablemente grueso.
- La limpieza mecánica, mediante microproyección, resultaba adecuada para la limpieza de paramentos lisos y superficies pétreas sin labra escultórica, siempre y cuando el microabrasivo empleado fuera la piedra pómez, proyectada a presiones comprendidas entre 0,5 y 1,5 bares.



Figura 46. Cata de limpieza láser y aspecto final sobre piedra de Laspra de los fustes de uno de los grupos escultóricos. Este tipo de limpieza permite eliminar el ennegrecimiento superficial, preservando la pátina marfileña y los restos de pintura.

- Se desaconsejó el empleo del látex *Art Mundit*® para la limpieza de cualquier tipo de superficie, al haberse detectado compuestos formados a base de carbonato sódico, en las micromuestras procedentes de las catas de limpieza.

Concluidas las pruebas y sus correspondientes análisis los métodos recomendados de limpieza fueron la fotoablación láser y la microproyección de piedra pómez, tanto en las fábricas originales como sobre materiales de reposición (Suárez Saro et al. 2014), descartándose las limpiezas químicas por su ineficacia y por las transformaciones inadecuadas, identificadas sobre las zonas de control.

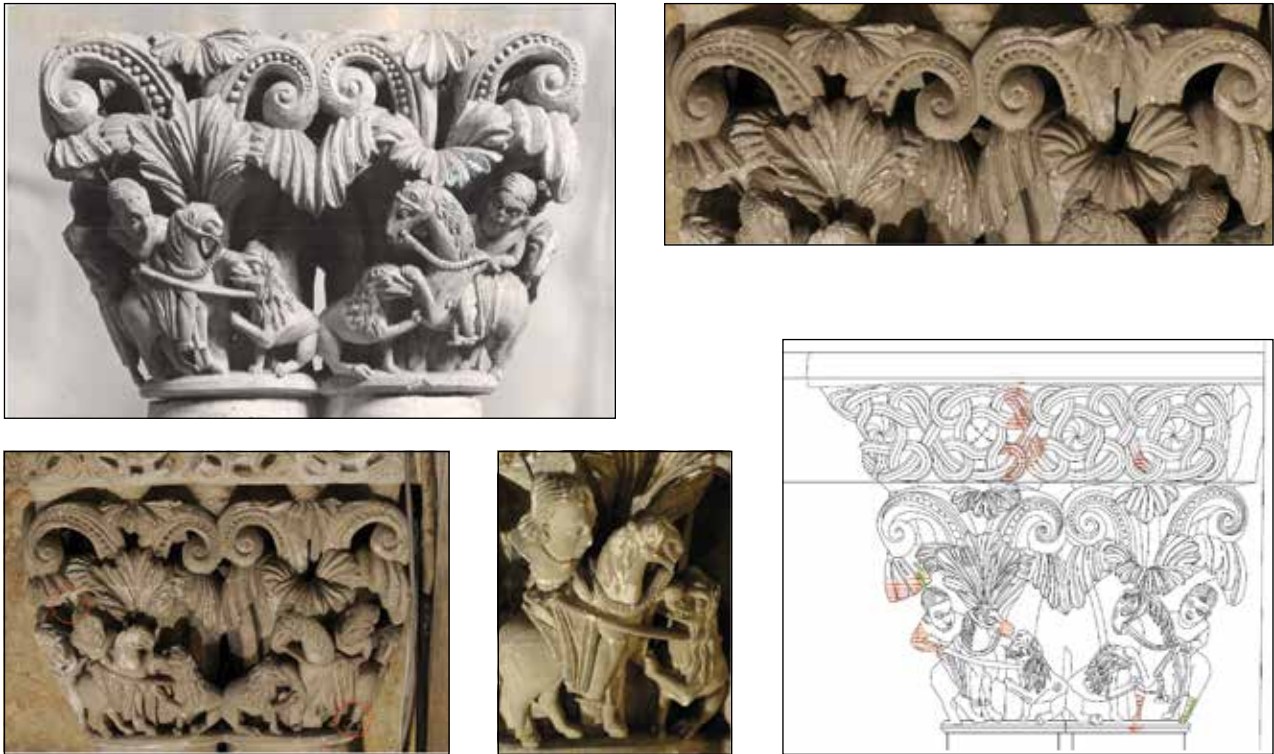


Figura 47. En esta fotografía del capitel situado sobre las imágenes de Santo Tomás y San Bartolomé, podemos observar, enmarcado con líneas discontinuas de color rojo, las únicas varillas de cobre que no se cubrieron con morteros de reintegración.

3. Consideraciones finales

Una vez finalizados los estudios previos pudimos visualizar con claridad y de forma objetiva que la superficie reintegrada en los sillares escultóricos de la Cámara Santa (apostolado, calvario, arcos e impostas) era mínima en comparación con la original. En gran parte de los casos, esas reintegraciones cumplen la necesaria función de ocultar las varillas de cobre fijadas a la piedra para dotar de estabilidad y devolver la capacidad estructural al elemento tratado (Figura 47).

Los trabajos de limpieza ayudaron a discernir entre elementos originales y repuestos, aclarando en gran medida la confusión que generaba la presencia generalizada de una pátina oxidada y ennegrecida por el paso de los años (Figuras



Figura 48. Restos de revocos y revestimientos murales, diferenciando los originales mediante ligeros rehundidos, que marcan el contorno de los guarnecidos que se salvaron de la destrucción, conservando los grabados y cruces esgrafiadas en los estucos que realizaron los peregrinos que visitaban el santuario.

48 a 54). Retirada esta, la identificación de las amplias superficies repuestas, como es el caso del cierre de la bóveda del solado o los muros laterales de la nave, es claramente discernible. El solado reconstruido con hormigón del tipo romano, como el empleado en origen, respetando los vestigios que aún quedan del original en los encuentros con los muros a ambos lados de la capilla después de la limpieza, cobró también presencia, oculto anteriormente por gruesas capas de suciedad.

Sobre los criterios restauradores asumidos por Víctor Hevia, Fernando Señas Encina explica que «un observador atento descubre bajo la pátina que cubre los muros, los puntos restaurados para no dar lugar a confusiones cuando alguien quiera estudiar las vicisitudes que ha pasado este monumento» (Hevia 1997). Ya en ese momento, el escultor huye de la creación de reintegraciones formales ideales, algo asumido actualmente como criterio de intervención en materiales pétreos (Esbert y Losada 2003).

Los estudios realizados en 2012 ligados a la última restauración constatan con rigor científico la extensión y autenticidad de los materiales originales que se conservan en la Cámara Santa, que, tras la simple limpieza de las superficies, durante las obras han permitido la identificación de las fábricas primitivas, haciéndose visibles las reconstrucciones para un observador atento (Figuras 49 a 54).

Sin entrar a valorar si las reconstrucciones del proyecto de Menéndez Pidal fueron o no excesivas, podemos afirmar que cumplieron con los criterios marcados por Gómez Moreno, en el sentido de que los trabajos se ciñeron a reintegrar lo que la documentación conservada permitía. Evitaron la reinvencción de lo desaparecido y obedecieron a criterios de discernibilidad, compatibilidad y respeto escrupuloso del límite de las faltas.



Figura 49. Obsérvense perfilados ligeramente rehundidos los morteros repuestos que marcan el contorno de los guarnecidos que se salvaron de la destrucción.



Figura 50. Labores de limpieza en el interior del camarín.





Figura 51.
 Labores de
 limpieza láser.

Agradecimientos

El equipo técnico pluridisciplinar, constituido por Jorge Hevia y Cosme Cuenca (arquitectos redactores del proyecto de restauración y dirección facultativa), Manuel Fernández y David Carracedo (arquitectos técnicos), Luis Saro, Pablo Klett y Sara Prieto (técnicos superiores en restauración), Luis Valdeón, Félix Mateos, Araceli Rojo (petrólogos responsables de los estudios previos y seguimiento petrológico), Sergio Ríos (arqueólogo responsable del seguimiento arqueológico), Jorge Chachero (Documentazul), Jaime Represa (arquitecto jefe de obra de la empresa Técnicas para la Restauración y Construcciones S. A.), quiere expresar sus agradecimientos a Don Benito Gallego Casado (Deán presidente del Consejo Catedralicio) y Don José María Hevia (canónigo de la Catedral de Oviedo).

Un recuerdo especial para nuestro compañero Luis Suárez-Saro, fallecido en el 2020, gran conocedor del patrimonio asturiano, con el que compartimos la obra de restauración de la Cámara Santa. 🌹



Figura 52. Aspecto de las superficies después de la limpieza.

Bibliografía

ARIAS PÁRAMO, Luis (2013). «Pérdida y conservación de la policromía del Apostolado de la Cámara Santa». *Liño: Revista anual de historia del arte*, ISSN-e 2341-1139, ISSN 0211-2574, N.º 19, 2013, págs. 9-22.

CASO FERNÁNDEZ F. de, CUENCA BUSTO C., ESBERT ALEMANY R. M.ª., GARCÍA DE CASTRO VALDÉS C., HEVIA BLANCO J., MADRID ÁLVAREZ Vidal de la, PANIAGUA FÉLIX Pedro, PURAS HIGUERAS Jesús M., RÍOS GONZÁLEZ, Sergio, VALDEÓN

MENÉNDEZ Luis (2004). «La restauración de la torre y el claustro de la catedral de Oviedo». Ediciones Nobel pp. 33-34. ISBN: 84-8459-260-X.

CORTÁZAR, M.; PARDO, D.; SANZ, D. (2009). *Estudios y restauración del pórtico. Catedral de Santa María de Vitoria/Gasteiz*. Fundación Catedral de Santa María.

CUESTA José y SANDOVAL, Arturo (1919). *Cámara Santa. Memoria*. Oviedo: Imprenta La Cruz.



Figura 53. Aspecto de la Cámara Santa antes y después de la restauración de 2014.

- CUESTA José y SANDOVAL, Arturo (1920). *Trabajos realizados en la Cámara Santa*. Memoria presentada al Exmo. Cabildo. Oviedo: Imprenta La Cruz.
- ESBERT Rosa María y LOSADA José María (2003). «Intervention criteria in masonry materials». *Revista del Instituto de Patrimonio Histórico Español*, n.º 2.
- FERNÁNDEZ BUELTA, José y HEVIA GRANDA, Víctor (1984). *Ruinas del Oviedo primitivo*. Oviedo: Instituto de estudios asturianos (IDEA).
- GARCÍA CUETOS, M^a.P. (1999). *El prerrománico asturiano. Historia de la arquitectura y restauración (1844-1976)*. Editorial Sueve, Oviedo 1999.
- GARCÍA DE CASTRO, César (1995). *Arqueología cristiana de la Alta Edad Media en Asturias*. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos.
- GARCÍA DE CASTRO, César (2012). *La reforma románica de la Cámara Santa de la catedral de San Salvador de Oviedo. Monumentos singulares del románico. Nuevas lecturas sobre formas y usos*. Fundación Santa María la Real-C.E.R. pp. 43-89.
- GEA ASESORÍA GEOLÓGICA (2011). *Informe petrológico de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo*. Informe inédito. Servicio de Patrimonio Cultural del Principado de Asturias.
- GEA ASESORÍA GEOLÓGICA (2012). *Estudios petrológicos complementarios en la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo*. Informe inédito. Servicio de Patrimonio Cultural del Principado de Asturias.
- GEA ASESORÍA GEOLÓGICA (2013). *Estudio higrotermométrico en la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo*. Informe inédito. Servicio de Patrimonio Cultural del Principado de Asturias.
- GÓMEZ-MORENO, Manuel (1934). *La Catedral de Oviedo: daños y pérdidas sufridas en ese Monumento Nacional durante los sucesos revolucionarios de octubre de 1934*. Discurso leído ante la Real Academia de Historia, Madrid 1934.
- HEVIA BLANCO, J. (1997). «Pasado, presente y futuro de la restauración del prerrománico asturiano». En *La intervención en la arquitectura prerrománica asturiana*, Oviedo: Universidad de Oviedo, Colección Cursos de Verano n.º 9 (Extra) p. 19 -58.
- LABORDE Ana, CIRUJANO C., ALONSO F.J., BLANCO M., FORT R., JIMÉNEZ C., HERRÁENZ J.A., ESCUDERO C., NAVARRO J.V., PARDO D., ESCARTÍN E., GARCÍA E., GISBERT J., YAGUAS N., BOUZAS A., ANDROVER I., BALTUILLE J. M., y AMADOR R. (2013). «Criteria for working in stone materials. Revision 2013». COREMANS PROJECT: *Criteria for working in stone materials*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes.
- MATTEINI M. y MOLES A. (2001). *La química en la restauración. Los materiales del arte pictórico*. Sevilla: Ed. Nerea y Junta de Andalucía, Consejería de Cultura IAPH.
- MENÉNDEZ PIDAL Luis (1960). «La Cámara Santa de Oviedo: su destrucción y reconstrucción». *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* n.º XXXIX, p. 1-34.
- ROJO Araceli (2014). «El apostolado de la Cámara Santa de la catedral de Oviedo: estudio de materiales». *Ge-conservación* 6: 161-173. Grupo Español de Conservación.
- ROJO Araceli (2015). «El análisis de mortero históricos como herramienta de datación e interpretación de técnicas y fases constructivas». Tesis doctoral. Universidad de Oviedo, Departamento de Geología. Oviedo 2015, 471 p.
- SÚAREZ-SARO Luis, ROJO Araceli, VALDEÓN Luis, MATEOS Francisco Javier, FERNÁNDEZ V. y KLETT Pablo (2014). «Análisis de los tratamientos y sistemas de limpieza de los materiales de la Cámara Santa». *Ge-conservación* 6: 148-153. Grupo Español de Conservación.
- UNE-EN 17138:2019. *Conservación del patrimonio cultural. Métodos y materiales para la limpieza de materiales inorgánicos porosos*.
- UNE 41806 IN (partes 1-5). *Conservación de edificios. Limpieza de elementos constructivos*.
- UNE 41810:2017. *Conservación del patrimonio cultural. Criterios de intervención en materiales pétreos*.
- UNE 41812 IN. *Conservación del patrimonio cultural. Directrices para la conservación y restauración de morteros de rejuntado y revestimiento en el patrimonio cultural (en proceso)*.

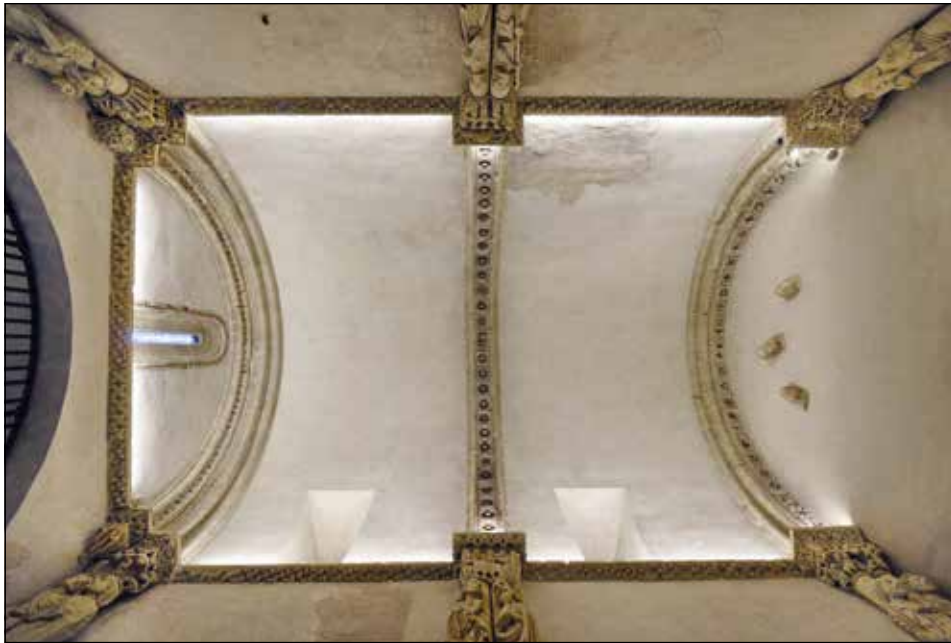
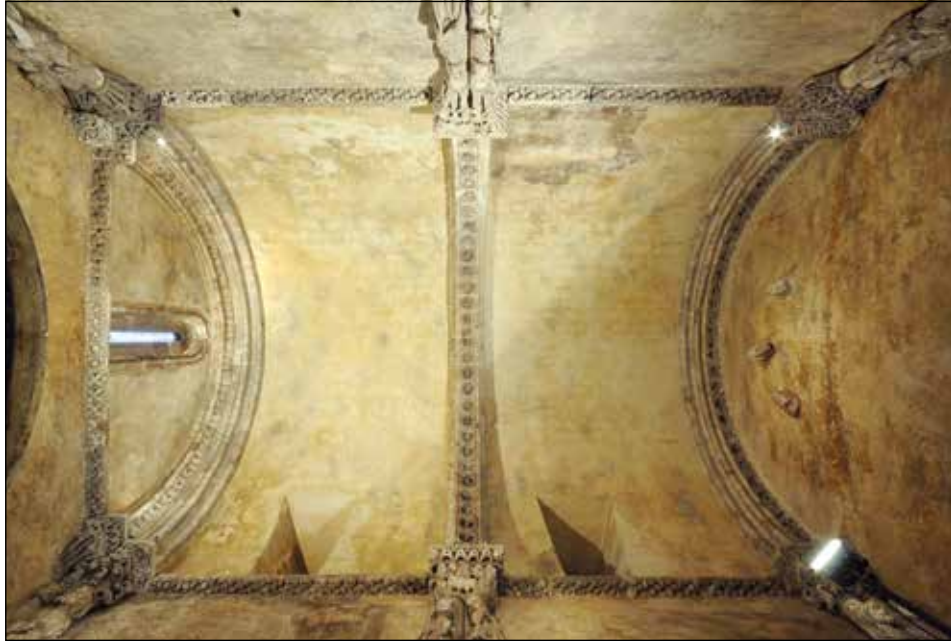




Figura 54. Imágenes generales y detalles antes y después de la restauración de 2014.

Informe editorial del número 9

La publicación del noveno volumen de NAILOS. Estudios Interdisciplinares de Arqueología (ISSN 2340-9126; e-ISSN 2341-1074) correspondiente al año 2021 ha seguido el sistema de evaluación por pares y doble ciego de todos los trabajos recibidos, tal y como se recoge en las normas de la revista. El objetivo sigue siendo mejorar la calidad de su contenido científico. Asimismo, hemos procedido a una renovación del diseño y otros aspectos formales para facilitar la difusión de nuestra revista.

1. Trabajos recibidos

El número 9 de NAILOS se inició sin que existiera ningún trabajo pendiente de procesar. Se han recibido diez manuscritos, en concreto, ocho artículos, una nota y una aportación cuya naturaleza no tiene encaje en las categorías habituales, ya que se trata más bien de un artículo de opinión, un breve ensayo o un editorial. Hemos trabajado con diecinueve autores de los cuales catorce son varones y seis mujeres, solamente uno de nacionalidad extranjera. Uno de los estudios (no publicado) es obra de siete personas y tres de dos; el resto tiene un solo creador. En lo que atañe a los perfiles profesionales, ocho son profesionales independientes, siete están vinculados con universidades, tres trabajan para la administración pública y uno está vinculado a una institución que se dedica en exclusiva a la investigación. De todos ellos, dos son miembros del Consejo Editorial de la revista.

2. Resultados del proceso de evaluación de NAILOS

El proceso de evaluación de NAILOS ha continuado de la misma forma que durante los números anteriores. Los artículos y las notas se han revisado por parte de la secretaría de la revista para eliminar toda referencia a los autores, de tal forma que ninguno de los intervinientes en el proceso de evaluación pueda saber quién es el autor de los manuscritos. Una vez hecho esto, la evaluación sigue tres fases.

En la primera, un miembro del Consejo Editorial asume el manuscrito y realiza una primera revisión para asegurarse de que se cumplen las normas de la revista antes de enviarlo a los evaluadores externos. En la segunda, se remite la documentación a dos o más expertos cuya selección se ha hecho entre investigadores de trayectoria acreditada en las temáticas y cronologías de los trabajos a evaluar. En la tercera el ponente interno revisa si los autores han asumido los cambios mínimos que se han juzgado esenciales a partir de las evaluaciones externas para mejorar los textos. Este sistema garantiza el acierto en la selección de los estudios más

adecuados para su publicación en NAILOS y ayuda a autores y editores a enriquecer la calidad final de su publicación.

La decisión de aceptar el trabajo es colegiada y corresponde al Consejo Editorial que actúa a la luz de todos los informes generados durante este proceso. El resultado ha sido la aprobación de una nota y seis artículos.

Aparte de los siete manuscritos publicados, ha habido otros dos que no pasaron de la fase de evaluación inicial. En el primer caso, el Consejo Editorial requirió a los autores cambios antes de remitirlo a la evaluación externa y los autores no contestaron. En el segundo caso, tras esa revisión inicial, los autores prefirieron retirar el texto.

En total se ha contactado con diecisiete evaluadores externos, de los cuáles dos no respondieron y un tercero rechazó expresamente evaluar uno de los textos. De las catorce personas que remitieron evaluación, una de ellas es mujer. Todas ellas son españolas y ninguna es miembro del Consejo Asesor. De las catorce valoraciones recibidas, once propusieron cambios pequeños y tres optaron por sugerir cambios apreciables.

El plazo discurrido entre la recepción del manuscrito y la decisión final ha fluctuado entre el mes y medio y seis meses. Este plazo tan amplio solamente se ha dado en un caso, de forma que los demás se han resuelto en un lapso temporal medio de dos meses. La principal dificultad en este aspecto ha radicado en esta ocasión en la especificidad de la temática de los artículos dedicados a Manuel Gómez-Moreno. Se trata de un asunto muy concreto y los autores son los máximos especialistas en esta persona, de forma que ha resultado complicado localizar pares a la altura que pudieran aportar una valoración relevante. En cualquier caso, los plazos se han mantenido dentro de lo razonable, aspecto que resulta de especial preocupación en la gestión de nuestra revista.

El objetivo de la secretaría de NAILOS de cara al siguiente número es adelantar en la medida de lo posible los trabajos de edición, con el objetivo de acercar la publicación efectiva del número en nuestra página web al final del año al que corresponde el número. Los trabajos de corrección, diseño, maquetación y revisión de pruebas son largos y retrasan notablemente su puesta a disposición de los lectores. Visto con perspectiva, no es relevante unos meses antes o después, pero está en el ánimo del Consejo Editorial minimizar la espera de los autores en este proceso.

Secretaría de NAILOS

NORMAS DE PUBLICACIÓN

Cuestiones generales

NAILOS, ESTUDIOS INTERDISCIPLINARES DE ARQUEOLOGÍA es una revista científica de periodicidad anual dedicada a la Arqueología y todas las disciplinas afines. Es una publicación arbitrada mediante la evaluación por pares ciegos de los trabajos recibidos. Está promovida por la ASOCIACIÓN DE PROFESIONALES INDEPENDIENTES DE LA ARQUEOLOGÍA DE ASTURIAS (APIAA) y es el órgano de expresión de todos aquellos que participen de los objetivos, política editorial y principios éticos aquí expresados. La revista se publica en versión electrónica (e-ISSN 2341-1074) e impresa (ISSN 2340-9126).

Su objetivo principal es producir conocimiento y colaborar en la difusión de los resultados de la investigación y la práctica científica relacionada con la Arqueología.

NAILOS admite para su publicación estudios relacionados directamente con la Arqueología, entendida esta como la disciplina científica que estudia las sociedades a partir de sus restos materiales independientemente del periodo cronológico al que pertenezcan. También acepta colaboraciones relativas a temas como la epistemología y metodología arqueológica, historia de la ciencia arqueológica, geoarqueología, paleoantropología, arqueometría, estudios de paleoambiente, museología y didáctica de la Arqueología, gestión del patrimonio arqueológico o etnoarqueología.

Los trabajos que se considerarán en NAILOS para su publicación serán originales, inéditos y relevantes. Podrán remitirse textos rechazados por otras revistas y estudios que se hayan presentado en una reunión científica que no se hayan publicado por completo o cuya publicación no esté prevista en actas.

Tipos de trabajos

NAILOS presenta tres secciones: artículos, notas y reseñas. Artículos y notas deberán presentar una estructura similar, con introducción (justificación y objetivos), metodología, análisis, interpretación de los resultados, conclusiones y bibliografía.

Se entiende como artículo un texto con una extensión máxima de 12000 palabras (incluyendo notas aclaratorias, tablas, gráficos y bibliografía final) sobre una investigación original acompañada de un análisis y una discusión de los resultados. Podrán versar sobre aspectos filosóficos, éticos, sociales e historiográficos o ser revisiones críticas, meta-análisis o estados de la cuestión.

Las notas tendrán una extensión máxima de 6000 palabras y serán descripciones de evaluaciones, métodos o procedimientos, estudios de casos con discusión (excavación o prospección concreta, hallazgo singular), bibliografías, comentarios sustantivos y otros artículos de réplica, comentarios y descripciones de actividades arqueológicas.

Las reseñas tendrán una extensión máxima de 2000

palabras. Se entiende como tales las noticias y exámenes críticos de una obra científica arqueológica o de un evento arqueológico (congreso, reunión, exposición, etc.). Se considerarán reseñas los ensayos-reseña y los estudios críticos de carácter bibliográfico que analicen varias obras recientes de un mismo tema y se centren en las ideas innovadoras que hayan aportado a un determinado campo científico.

NAILOS agradece a los autores y a los editores la propuesta de reseñas para lo cual deberán enviar un ejemplar de la obra a la dirección postal: c/ Naranjo de Bulnes, nº 2 – 2ºB, 33012, Oviedo.

NAILOS no tomará en consideración: manuscritos que simultáneamente se hayan enviado a otras revistas; trabajos que se solapen o coincidan sustancialmente con otros ya publicados; obras que incumplan estas normas, que sean de baja calidad, excesivamente largas o de temática inapropiada.

NAILOS admite trabajos escritos en español e inglés. Además, y dado que la revista se edita en Asturias, por respeto al acervo cultural de esta región y en cumplimiento de lo previsto en el artículo 71.e de la Ley 1/2001, de Patrimonio Cultural de Asturias, también se aceptarán trabajos en asturiano.

Evaluación de los textos

La evaluación imparcial, independiente y crítica es un parte intrínseca del proceso científico y, por lo tanto, debe formar parte de todo trabajo académico. La evaluación por pares ciegos permite una selección de los estudios adecuados para la publicación en la revista y ayuda a autores y editores a mejorar la calidad final de su publicación.

Los artículos y las notas recibidos serán examinados por expertos externos que informarán según el sistema de revisión por pares en «doble ciego».

Una vez revisados por los evaluadores, los manuscritos serán examinados por el Consejo Editorial a la luz de los informes emitidos por los evaluadores externos para considerar su definitiva aceptación. En última instancia, es el Consejo Editorial quien aprueba o no la publicación de los trabajos evaluados. Los manuscritos no son plenamente aceptados hasta que el proceso de revisión no finalice.

La evaluación se realizará de forma confidencial. Los autores podrán declarar de forma razonada si existe algún conflicto de intereses con los miembros del Consejo Editorial, del Consejo Asesor o los evaluadores habituales de la revista.

Las reseñas serán evaluadas únicamente por el Consejo Editorial.

Los editores no revelarán información alguna sobre los manuscritos (incluidos el momento de recepción, el contenido, el estado del proceso de evaluación, la crítica por parte de los revisores o el destino último) a ninguna persona aparte de los autores y revisores.

La revista y todos los que participan en ella respetarán de forma tajante los derechos de los autores sobre su obra.

Normas de estilo

El texto estará organizado de forma lógica y coherente. Se evitarán las oraciones poco claras y muy largas. Se distinguirán con claridad los datos originales y las ideas del autor de aquellas tomadas de otras personas o de las que se hayan incluido en publicaciones previas. Se proporcionarán las citas bibliográficas pertinentes. Se utilizará correctamente la terminología científica y se definirán los términos ambiguos o poco comunes. Se evitará el uso excesivo de la voz pasiva y el uso de las mayúsculas fuera de los casos normativos. La puntuación deberá ajustarse a las reglas y normas vigentes de la lengua. Se utilizarán palabras conocidas aunque se huirá de las expresiones idiomáticas o coloquiales. Se emplearán las abreviaturas admitidas en los textos normativos y de utilizarse alguna poco común deberá estar definida en una nota.

En los estudios presentados en español la revista se atiene a las normas aprobadas por la Asociación de Academias de la Lengua Española para todo lo referente a cuestiones gramaticales y ortográficas.

En los textos en inglés se siguen las normas recogidas en The Chicago manual of style. 16 ed. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.

En las aportaciones publicadas en asturiano se ciñe a las normas emanadas de la Academia de la Llingua Asturiana.

Los textos se presentarán en formato vertical A4, con márgenes de 3 cm, letra Times New Roman 12 con 1,5 de interlineado. El texto no se justificará, los párrafos no se sangrarán ni se separarán entre sí. El texto se escribirá sin cortes de palabras (guiones), sin tabulaciones y sin saltos de página. Se numerarán las páginas del manuscrito desde la portada. Se evitará el uso de negritas y subrayados en el texto. Los latinismos y los extranjerismos se escribirán en cursiva.

Revise las normas de la revista en la página web (www.nailos.org) para resolver las cuestiones concretas (títulos, nombres, filiaciones, información de contacto, resúmenes, palabras clave, notas, referencias, etc.). Siga las normas de NAILOS para la cita bibliográfica, la presentación de tablas, gráficos o fechas de C14.

Envío de originales. Derechos y deberes de los autores

El plazo de envío de trabajos se encuentra abierto todo el año. El 30 de junio de cada año se cerrará el índice del ejemplar que verá la luz al año siguiente, de forma que los trabajos recibidos con posterioridad a esa fecha serán tenidos en cuenta para el número siguiente, si así lo acepta el autor.

En todo momento el autor será informado de los diferentes detalles del proceso editorial: recepción

inicial, evaluación, aceptación o rechazo, fecha prevista para la edición.

El envío de los manuscritos se realizará exclusivamente por e-mail a la dirección secretario@nailos.org. Revise las normas de NAILOS en la página web para realizar el envío correctamente.

Los autores poseen los derechos de autor de su obra. Cederán a NAILOS el derecho de publicación del artículo por cualquier medio y en cualquier soporte. La publicación de los estudios por parte de NAILOS no da derecho a remuneración alguna. Los autores recibirán el archivo en formato pdf de su artículo y, en el caso de la edición impresa, un ejemplar del mismo. NAILOS se reserva el derecho a introducir correcciones de estilo en los textos para adecuarlos a sus normas de edición, así como a aplicar todas las normas de revisión gramatical y ortográfica vigentes en cada caso. En caso de desacuerdo con el autor, prevalecerá el criterio de la revista.

Los autores son los responsables del contenido del trabajo y de la exactitud de la información manejada y no NAILOS ni APIAA.

GUIDE FOR AUTHORS

General information

NAILOS. ESTUDIOS INTERDISCIPLINARES DE ARQUEOLOGÍA is a scientific journal on Archaeology and all its related disciplines. It is published every year (in January). It is a peer and blind reviewed publication.

It is sponsored by the ASOCIACIÓN DE PROFESIONALES INDEPENDIENTES DE LA ARQUEOLOGÍA DE ASTURIAS (APIAA). NAILOS aims to publish papers and articles from authors that participate in the aims, editorial policy and ethics defended here.

It is published in both electronic format (e-ISSN 2341-1074) and printed version (ISSN 2340-9126).

The main purpose of this journal is to promote archaeological knowledge and collaborate in the spread of scientific research and results in this specific subjects.

The Editorial Board considers Archaeology as a science that studies the material remains of all societies of the past, from the oldest one to the most recent. NAILOS accepts papers dedicated to investigations about archaeological methodology and theory, history of archaeology, geoarchaeology, palaeoanthropology, archaeometry, palaeoenvironmental studies, archaeological museology and education, archaeological heritage management or ethnoarchaeology are welcome as well.

Papers considered by NAILOS must be original, previously unpublished and relevant. Papers rejected by other journals or presented in previous congresses or seminars could also be considered.

Types of papers

Articles and focus articles should be structured in a similar way, including sections such as introduction, methodology, analysis, interpretation of results,

conclusions and references.

Article submissions should not normally exceed 12000 words including tables and references.

Focus articles should be no more than 6000 words, and should aim to clarify contested issues or stimulate further discussion.

The editors of the journal also welcome book reviews, related to topics and issues of broad relevance to Archaeological Science. These should be no more than 2000 words.

NAILOS accepts the proposal of book reviews to which a copy of the book must be sent to the address: c/ Naranjo de Bulnes, nº 2 - 2ºB, 33012, Oviedo (Spain).

NAILOS will not take into consideration: Manuscripts that have been submitted simultaneously to other journals; overlapping or substantially coinciding with other publications; works which are poorly written; works which are too long or improperly theme.

NAILOS supports works written in Spanish and English. Papers written in Asturian language will also be accepted.

Evaluation of the texts

Impartial, independent and critical assessment is an intrinsic part of the scientific process and, therefore, should be part of all academic work. The blind peer review allows the selection of appropriate studies for publication and helps authors and publishers to improve the final quality of the journal.

Articles and notes received will be reviewed by external experts, reported as the peer review system in «double blind».

To consider its final acceptance, manuscripts will be reviewed by the Editorial Board in the light of the reports issued by the external evaluators. Editorial Board has final responsibility for approving the publication of the assessed work. Manuscripts will not be accepted until the review process is fully completed.

The evaluation is confidential.

Authors must declare possible conflicts of interest with members of the Editorial Board, the Advisory Board, the usual magazine reviewers or other third parties.

Reviews will be evaluated solely by the Editorial Board.

Editors will not disclose any information about the manuscripts to any person apart from the authors and reviewers.

The journal and everyone involved in it will adamantly respect the intellectual rights of all authors.

Style standards

The text must be organized in a logical and coherent manner: no going round the houses! Avoid vague and over long sentences. Distinguish clearly the original data and the author's ideas from those taken from other people or that have been included in previous publications. Provide only relevant references. Use

properly scientific terminology and define ambiguous or unfamiliar terms. Avoid excessive use of the passive voice and the use of outside regulatory capital cases. Punctuation shall comply with the standards and norms of the language. Use familiar words (formal style) and avoid at the same time idiomatic or colloquial expressions. Only use abbreviations accepted in the standard texts; if you use any uncommon ones set it in a note.

In the studies presented in Spanish the journal follows the rules adopted by the Asociación de Academias de la Lengua Española for all matters relating to grammar and spelling issues.

In English texts follow the rules described in The Chicago manual of style, 16 ed. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.

For contributions published in Asturian language please follow the rules issued by the Academia de la Lingua Asturiana.

Present text in A4 portrait format, with 3 cm margins, Times New Roman 12 and 1.5 line spacing. Do not justify the text. Do not indent and separate paragraphs. Enter text words uncut (condensed) without tabs and without page breaks. Number the manuscript pages from the cover (cover = page 1). Avoid using bold and do not underline in the text. Write latinisms and foreign words in italics.

Check the complete rules on the journal's website (www.nailos.org) to resolve specific issues (titles, names, affiliations, contact information, abstracts, keywords, notes, references, etc.). You must follow NAILOS standards for the citation, presentation tables, graphs or C14 dates.

Submission procedure. Rights and duties for authors

The deadline for paper submission is open all year. On June 30, the contents selection for the next issue of the magazine closes. Submissions received after that date will be considered for the next issue.

At all times the author will be informed of the details of the editorial process: initial receipt, evaluation, acceptance or rejection and scheduled for publication date.

Manuscripts will be sent exclusively by e-mail at secretario@nailos.org. Check the NAILOS rules on the website for sending correctly the manuscripts.

The authors hold the copyright to their work. They will transfer to NAILOS the right of publication of the article by any means and in any media. The publication of studies by NAILOS gives no right to any kind of compensation. Authors will receive his article in pdf format, and in the case of a print edition, a copy of it. NAILOS reserves the right to make corrections in the text style to suit the editing rules NAILOS applies grammar and spelling standards in force. In case of disagreement with the author, prevail criterion of magazine.

The authors are responsible for the content of the work and the accuracy of the information handled.

nailos

Estudios
Interdisciplinarios
de Arqueología

Número 9 Oviedo, 2022
ISSN 2340-9126
e-ISSN 2341-1074

EAN8



www.nailos.org

Edita: Asociación de Profesionales
Independientes de la Arqueología
de Asturias (APIAA)

apiaa

