

De Santiago de Compostela a León: modelos de innovación en la arquitectura medieval española. Un intento historiográfico más allá de los conceptos de estilo*

Henrik KARGE

Technische Universität Dresden

Los conceptos de estilo, que utilizamos normalmente sin conciencia de sus particularidades lingüísticas, tienen su propia historia, y esta historia no se corresponde con la historia de los fenómenos que designan los términos. Así el término «gótico» es mucho más viejo que el término «románico», al revés de la sucesión de los estilos mismos¹.

Como es bien sabido, el concepto «gótico» fue creado por los propagadores del renacimiento italiano para desprestigiar la arquitectura de tradición medieval, que señaló su cuño nórdico también en sus monumentos mediterráneos. Vasari utilizó la expresión alternativa «*maniera tedesca*», pero la significación es la misma: la arquitectura que representó lo opuesto a las buenas tradiciones clásicas fue vinculada con la nación alemana con sus legendarias raíces godas. Y esta idea se diseminó por toda Europa, también por Alemania misma, donde se desarrolló una extraña mezcla entre orgullo y menosprecio respecto a los monumentos del propio pasado medieval.

En los últimos decenios del siglo XVIII se realizó –no casualmente en la época en que se desarrollaba el concepto de lo sublime– un cambio fundamental hacia una nueva estimación de los testimonios arquitectónicos de la Edad Media, pero el antiguo término peyorativo «gótico» había quedado unido a aquella época. Así, el joven poeta Johann Wolfgang Goethe escribió en 1772 un himno sobre la fachada de la catedral de Estrasburgo (fig. 1) como símbolo de la anti-

* El autor queda muy agradecido a Javier Martínez de Aguirre por la invitación a las I Jornadas Complutenses de Arte Medieval y por la cuidadosa corrección del presente texto.

¹ Cf. la obra clásica sobre la historia del concepto «gótico»: P. FRANKL, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton, New Jersey, 1960. Un primer intento de comparar el despliegue y establecimiento de los diferentes conceptos de estilos medievales durante el siglo XIX: H. KARGE, «Zwischen Naturwissenschaft und Kulturgeschichte. Die Entfaltung des Systems der Epochenstile im 19. Jahrhundert», *Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung* ed. por B. KLEIN/B. BOERNER, Berlín, 2006, pp. 39-60.



Fig. 1. Estrasburgo, catedral, grabado de J.J. Guttermann.

toda imaginación. En longitud inmensa están erguidos los grupos de columnas delgadas, como árboles de un bosque vetusto...»³.

² J.W. VON GOETHE, *Von Deutscher Baukunst. D. M. Erwini a Steinbach*, Frankfurt del Meno, 1772. Cf. FRANKL, 1960 (nota 1), pp. 417-427; K. NIEHR, *Gotikbilder – Gotiktheorien. Studien zur Wahrnehmung und Erforschung mittelalterlicher Architektur in Deutschland zwischen ca. 1750 und 1850*, Berlín, 1999, pp. 29-46.

³ G. FORSTER, *Ansichten vom Niederrhein...*, Berlín, 1791, p. 23: «Die Pracht des himmelan sich wölbenden Chors hat eine majestätische Einfalt, die alle Vorstellung übertrifft. In ungeheurer Länge stehen die Gruppen schlanker Säulen da, wie die Bäume eines uralten Forstes...» Cf. FRANKL, 1960 (nota 1), pp. 444-445; NIEHR, 1999 (nota 2), pp. 65-84.

gua arquitectura alemana. En él convirtió el reproche tradicional de raíz vasariana sobre el carácter monstruoso de la arquitectura gótica en un elogio, sin dejar de lado el fundamento irracional de esta concepción. Así, el poeta se entusiasmó por las dimensiones del monumento que eran superiores a su imaginación y hacían parecer a los hombres como hormigas². En el mismo sentido, la cabecera de la catedral de Colonia –única parte de la catedral acabada en la Edad Media (fig. 2)– fue descrita por el escritor alemán Georg Forster en 1791 como un inconcebible milagro arquitectónico que semejava un palacio de hadas: «El esplendor de la cabecera abovedándose hacia el cielo tiene una simplicidad majestuosa que supera a

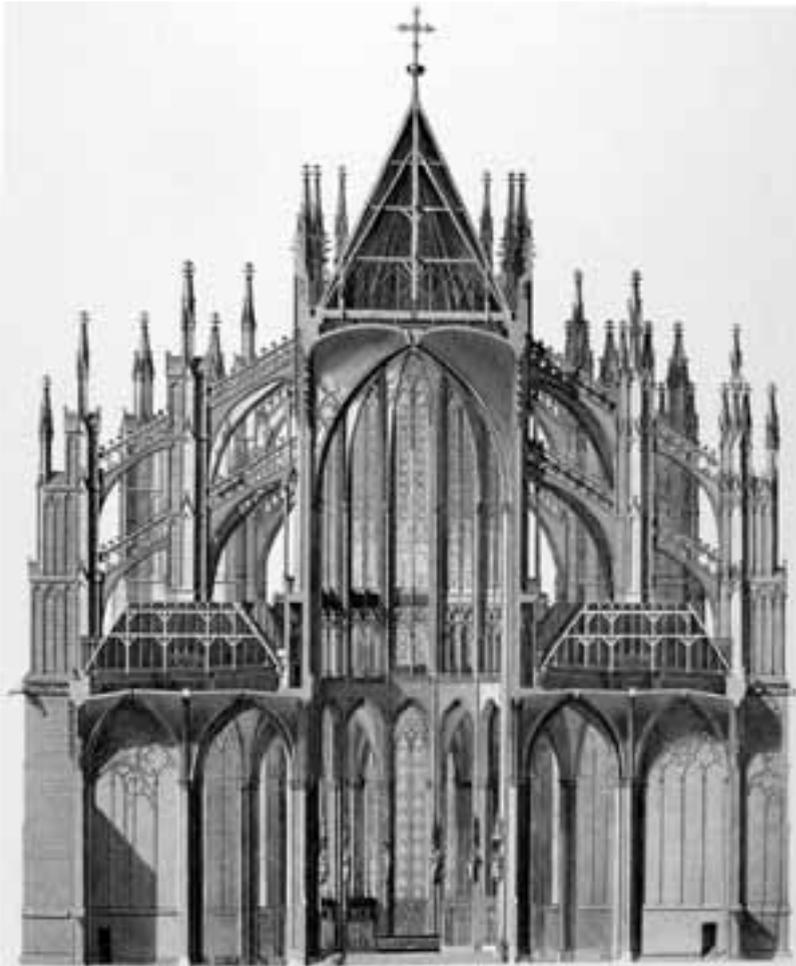


Fig. 2. Colonia, catedral, sección según Boisserée.

Esta nueva percepción de la arquitectura gótica no estaba restringida al romanticismo alemán, en el que se mezcló (después de Forster) con una concepción de la Edad Media como una edad dorada nacional, sino que se atestigua también en España. En el tomo undécimo de su famosa obra *Viage de España*, publicado en su segunda edición en 1787, el escritor Antonio Ponz describió la catedral de León (fig. 3) como una maravilla de piedra y cristal⁴. Para él era «una de las mas gentiles, y magnificas Catedrales, que en el estilo gótico pueden

verse»⁵ – un juicio sorprendente en vista del gusto neoclásico de su autor. Como los autores alemanes contemporáneos, Ponz se entusiasmó por los rasgos del monumento gótico que superan a la imaginación fijada por las reglas habituales de la

⁴ A. PONZ, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, 18 tomos, Madrid, 1772-1794 (nueva edición Madrid, 1947; reimpresión Madrid, 1972). Cf. H. KARGE, «León en sutileza. La arquitectura medieval de la catedral de León», C. ESTEPA DÍEZ, G. BOTO VARELA, H. KARGE y otros, *La catedral de León. Mil años de historia*, León, 2002, pp. 49-87, esp. pp. 50-55; ID., «La arquitectura de la catedral de León en el contexto del gótico europeo», *Congreso Internacional, La Catedral de León en la Edad Media. Actas*, M.V. HERRÁEZ ORTEGA y G. BOTO VARELA, (eds.) León, 2004, pp. 113-144, esp. p. 115.

⁵ PONZ, 1787 (2a edición, t. 18) (nota 4), pp. 213-214.

arquitectura. Así escribe que atiende «a su gentil, y delicada construcción, a la finura de sus ornatos, y sobre todo a su fortaleza junto con tan poca espesor de paredes que parece milagro puedan mantener la gran máquina»⁶.

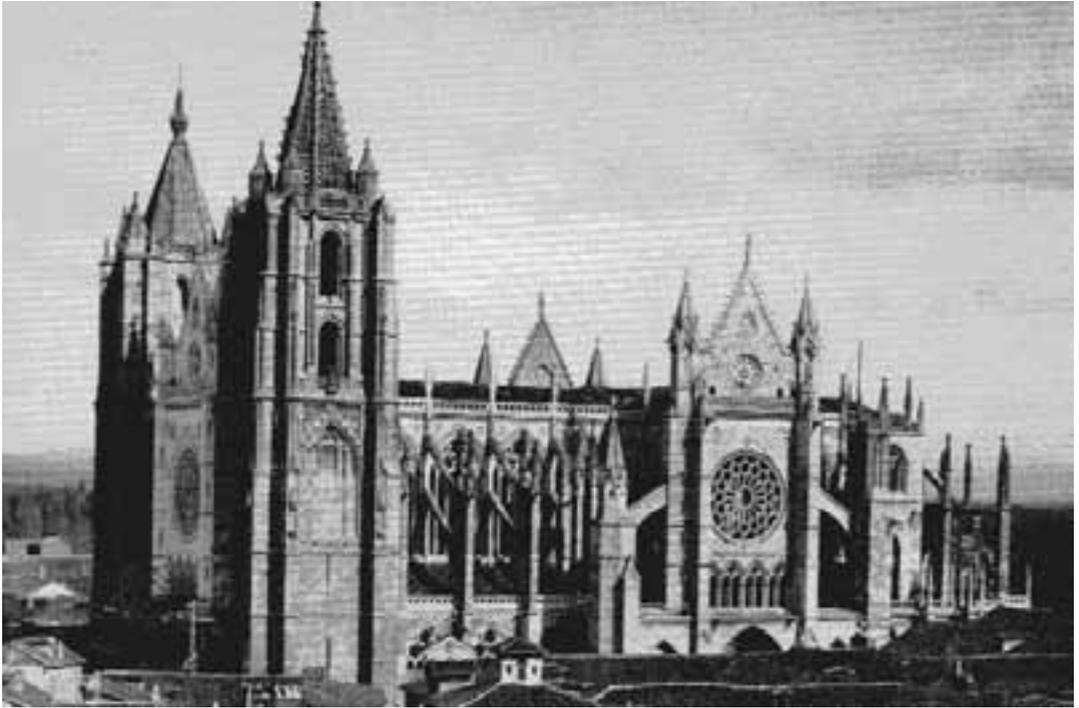


Fig. 3. León, catedral, fotografía de 1895.

Fue ante todo la audacia técnica de la construcción, el adelgazamiento y la perforación extrema de los muros en pro de inmensas vidrieras polícromas –en una palabra: una arquitectura que parecía poder sobrepasar la ley de la gravedad– lo que impresionó a Ponz, quien la describió con las siguientes palabras:

Es caso imposible describir las infinitas labores que hay en sus dos portadas de Poniente, y Mediodía, ni el buen efecto que hace a la vista la primera, que es la principal con sus dos torres a los lados. (...) No puede V. creer qué seriedad, y majestad resulta, y se concibe de esta primer ojeada, y es que no hay retablos, retablitos, ni otros objetos mezquinos en el cuerpo de la Iglesia, sino que se elevan las paredes de las naves colaterales con vidrieras desde arriba á baxo.⁷

⁶ PONZ, 1787 (nota 4), pp. 215-216.

⁷ PONZ, 1787 (nota 4), p. 216.

La catedral de León es el único monumento gótico en España al que corresponde perfectamente una tal descripción. Las palabras de Antonio Ponz ponen de manifiesto su interpretación sobre la estructura de esta catedral como un sistema arquitectónico importado de un país nórdico. Probablemente, fue el primer autor español que deploró «lo poco que valió gran parte de nuestro siglo, respecto del tiempo gótico»⁸.

Las vinculaciones del concepto «gótico» con la tradición alemana son bastante conocidas, mucho menos lo son las vinculaciones del término «románico» con la cultura francesa, pero éstas han traído más consecuencias respecto a la estimación de la arquitectura medieval de la Península Ibérica. En primer lugar, hay que tener en cuenta que el concepto «románico» se formó en un período del temprano siglo XIX, en que el creciente interés por la herencia arquitectónica de la Edad Media sacó a la luz más y más diferencias entre los monumentos, así que el término «gótico», cuya idea había sido formada por la impresión de las grandes iglesias centro-europeas de los siglos XIII a XV, no parecía adecuado para designar los edificios de épocas anteriores. Un método muy sencillo de diferenciación consistía en distinguir entre los monumentos con arcos de medio punto, normalmente más antiguos, y los ojivales; esta polarización se ha hecho popular hasta nuestros días a causa de su simplicidad, pero resultaba poco apropiada para una clasificación más general de estilos artísticos.

Un término corriente para compendiar los edificios construidos en las épocas anteriores al gótico en su sentido más estricto era el de arquitectura «bizantina»⁹. Compendiaba tanto la arquitectura del Imperio bizantino después de la época paleocristiana como la arquitectura de Occidente desde la época de las invasiones hasta los comienzos del «gótico» en el siglo XII o XIII (dependiendo del país). Los monumentos erigidos durante este muy largo espacio de tiempo en culturas muy diversas no fueron agrupados bajo el concepto «bizantino» a causa de compartir rasgos comunes, sino porque constituían un material relativamente poco importante entre dos sistemas arquitectónicos sobresalientes: la arquitectura romana antigua y la gótica (desde entonces apreciada por su potencia incomparable de expresar la trascendencia del culto cristiano); y porque dicho material requería un término común. Hasta mediados del siglo XIX, muchos autores de diversos países europeos utilizaron «estilo bizantino» como término técnico para designar el arte y la arquitectura anterior al Gótico; José Caveda en su *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de Arquitectura empleados en España* publicado en 1848, que fue el primer compendio de historia de la arquitectura española, inventó el término híbrido de «arquitectura romano-bizantina»¹⁰.

⁸ PONZ, 1787 (nota 4), pp. 219-220. Como era opinión general en su época, Ponz aun consideraba Alemania como fuente del estilo gótico.

⁹ Cf. KARGE, 2006 (nota 1), pp. 44-45.

¹⁰ J. CAVEDA: *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de Arquitectura empleados en España*, Madrid, 1848.

En contraste con el concepto superficial y latentemente peyorativo de «estilo bizantino», el término «románico» parece significar un claro progreso: se refiere a una época más concreta, los siglos XI a XII o XIII (dependiendo del país) en los países de la Europa latina, y puede aludir a la tradición aún vigente de la antigüedad romana como rasgo paneuropeo de la arquitectura de esos siglos. Si se estudia la génesis del término «románico», esto aparece de un modo un poco diferente.

Desde hace mucho tiempo se había considerado como hecho seguro que fue el autor francés Charles de Gerville quien inventó el término «románico» en el año 1818¹¹. Recientemente, Tina Waldeier Bizzarro ha demostrado de modo convincente el papel anticipador de la investigación inglesa en cuanto a este concepto¹². Aunque es correcto afirmar que la expresión francesa «*architecture romane*» se halla por primera vez en una carta de Gerville de 1818, representa obviamente una traducción del término inglés «*Romanesque architecture*» que utilizó William Gunn en su obra *An Inquiry into the Origin and Influence of Gothic Architecture*, obra redactada ya en 1813, pero no publicada hasta 1819¹³. Charles de Gerville, aristócrata de Normandía, confirmó en varias ocasiones su orientación hacia la historiografía inglesa. En todo caso, la primera publicación del término francés «*roman*» data del año 1824: se trata del *Essai sur l'architecture religieuse du Moyen-Age* del joven Arcisse de Caumont¹⁴. Tales discusiones respecto a la prioridad en la creación de los términos definidores de los estilos podrían provocar el reproche de responder a preocupaciones de una excesiva sutileza, pero, como Bizzarro constató: *Once again, the act of naming was, by default, a crucial component in structuring a methodology and a thesis of the development of style*¹⁵.

Así, «*architecture romane*» es un término francés con raíces inglesas, pero fue el concepto francés el que formó el modelo terminológico para el equivalente en los otros idiomas europeos. Y lo que es más importante: el término se orientó al conjunto de las lenguas románicas, de estirpe latina; y contiene por eso una hipótesis: que los países del Mediterráneo formasen la cuna de este estilo anterior al gótico. Al mismo tiempo, «*roman/románico*» pasaba en Francia como concepto nacional: «románico» y «francés» parecían casi idénticos –en cierto sentido, fue un concepto opuesto al término «gótico» representado por Alemania–. La cultura arquitectónica de la primera época medieval parecía dominada por la Francia «románica» (fig. 4), la de la segunda época por la Alemania «gótica» (figs. 2, 5).

¹¹ Esta opinión se halla por primera vez en el cuarto tomo de la obra *Cours d'antiquités monumentales* de Arcisse de Caumont (1831). En este sentido: M.F. GIDON, «L'invention de l'expression architecture romane par Gerville (1818) d'après quelques lettres de Gerville à le Prévost», *Bulletin de la Société des Antiquaires de Normandie*, 42 (1934), pp. 268-288. Más escéptico: FRANKL, 1960 (nota 1), pp. 507-508, 519.

¹² T.W. BIZZARRO, *Romanesque Architectural Criticism. A Prehistory*, Cambridge, 1992, pp. 11 y ss., 132 ss.

¹³ W. GUNN, *An Inquiry into the Origin and Influence of Gothic Architecture*. Preface (1813), London, 1819.

¹⁴ En: *Mémoires de la Société des Antiquaires de la Normandie* 1 (1824), pp. 535-677.

¹⁵ BIZZARRO, 1992 (nota 12), p. 13.



Fig. 4. Toulouse, Saint-Sernin, cabecera.

Irónicamente, las investigaciones de las décadas centrales del siglo XIX cambiaron completamente la imagen, en cuanto que se reconoció la importancia de los monumentos del Imperio otomano, localizados sobre todo en la Baja Sajonia (como San Miguel de Hildesheim), para el desarrollo de la arquitectura «románica»; mientras que las iglesias «góticas» alemanas perdieron su prioridad estilística por el descubrimiento de su dependencia de modelos franceses¹⁶ —el caso más espectacular fue la catedral de Colonia, que se completó a partir de 1842

como monumento nacional y más puro ejemplo del estilo nacional gótico (fig. 5), al mismo tiempo que la historiografía del arte comprobaba el carácter francés de su sistema constructivo y decorativo, con la catedral de Amiens y la Sainte-Chapelle de París como prototipos—. Esto se manifiesta claramente en la obra monumental *Geschichte der bildenden Künste (Historia de las artes plásticas)* del erudito alemán Karl (Carl) Schnaase: en los tomos IV (vol. 2) y V, publicados en 1854 y 1856 respectivamente, comenzó su exposición del arte románico europeo con los edificios de la Alemania otomana y la del arte gótico con las catedrales francesas del siglo XII —y lo que es particularmente interesante: describió la arquitectura del temprano gótico francés antes de analizar los monumentos del tardo románico, o según su defini-

¹⁶ Este proceso intelectual no se operó sin ardientes reacciones de los protagonistas de un catolicismo nacionalista en Renania, ante todo Sulpiz Boisserée y August Reichensperger. Cf. M. J. LEWIS, *The Politics of the German Gothic Revival: August Reichensperger*, Cambridge, 1993.



Fig. 5. Colonia, catedral hacia 1880.

ción, «*Übergangsstil*/estilo de transición», en Alemania¹⁷—.

Schnaase fue también el primer historiador alemán del arte que se volvió contra la acaparación de los conceptos de estilos medievales de modo nacionalista. En su temprana obra *Niederländische Briefe (Cartas neerlandesas)* de 1834 criticó la tendencia de autores alemanes a llamar a la arquitectura gótica «*altdeutsch*-alemana antigua». Según su opinión, los franceses e ingleses habían tenido el mismo modo de construir, sin adaptarlo de los alemanes, y tal vez en fechas más tempranas. Schnaase abogó por un retorno a la tradicional utilización del término «gótico»: aunque no fuera adecuado en su sentido original, se había convertido en un término puramente convencional, con la gran ventaja de no causar ya falsas interpretaciones nacionalistas¹⁸. Esta opinión se ha impuesto a la larga y hoy

prácticamente nadie piensa en las vinculaciones con la tradición alemana cuando utiliza el término «gótico».

¹⁷ C. SCHNAASE, *Geschichte der bildenden Künste*, t. IV, vol. 2, Düsseldorf, 1854, esp. pp. 49 ss.; t. V, Düsseldorf, 1856, pp. 42 ss., 300 ss. El autor de esta contribución ha dedicado varios estudios a la biografía y obra de Schnaase, por ejemplo: H. KARGE, «Arbeitsteilung der Nationen. Karl Schnaases Entwurf eines historisch gewachsenen Systems der Künste», *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 53 (1996), pp. 295-306; ID., «Karl Schnaase. Die Entfaltung der wissenschaftlichen Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert», *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, núm. 7/8 (2001), pp. 87-100.

¹⁸ K. SCHNAASE, *Niederländische Briefe*, Stuttgart-Tubinga, 1834, pp. 296-297. Esta opinión fue confirmada por F. MERTENS, «Historische Uebersicht der bisherigen Abhandlungen über die Baukunst des Mittelalters», *Museum. Blätter für bildende Kunst* 3 (1835), núms. 15, 17, 23-26, aquí núm. 24, p. 187.

El concepto «románico» ha conservado un poco más de su significación original y del contexto intelectual del siglo XIX, junto con sus problemas de tendencias nacionalistas. En comparación con el desarrollo de la investigación en Alemania, los autores franceses permanecieron más arraigados en la interpretación nacional del estilo «románico» durante el siglo XIX y –no se puede negar– parcialmente también el siglo XX. Como ha demostrado Jean Nayrolles en su libro sustancial *L'invention de l'art roman à l'époque moderne* (2005), hubo un empeño de diferenciar las diversas escuelas regionales de Francia (Aquitania, Auvernia, Borgoña etc.) –por ejemplo, Auguste Choisy presentó un esquema diferenciado de *Les églises romanes classées par écoles* en su obra *Histoire de l'architecture* de 1899 (fig. 6)–, pero los desarrollos autóctonos del arte románico en Alemania, Inglaterra y España apenas fueron considerados¹⁹. Así, Anthyme Saint-Paul publicó en 1877 el libro *Annuaire de l'archéologue français* en el que bosquejó una geografía de las escuelas regionales del románico, pero excluyó los Pirineos porque en su opinión esa región no tenía arquitectura de calidad y porque estaba bajo la influencia de España²⁰. Según su criterio, este último hecho reducía decisivamente el valor de los monumentos. Dada la abundancia monumental de las regiones de los Pirineos, se trata de un juicio sorprendente que demuestra que el románico español permaneció durante largo tiempo como una *terra incognita* para la investigación francesa, tal y como lo formula Jean Nayrolles:

*Les arguments d'Anthyme Saint-Paul sont révélateurs de la méconnaissance quasi totale du monde médiéval ibérique. Autant les archéologues français se sont préoccupés du Moyen Âge italien et rhénan, autant l'Espagne, tout au moins en ce qui concerne le style roman, apparaît comme une terra incognita*²¹.

Incluso la catedral de Santiago de Compostela fue prácticamente desconocida más allá de los Pirineos hasta finales del siglo XIX²² –hay que reconocer el hecho sorprendente de que las investigaciones sobre el Camino de Santiago, los debates sobre la pregunta *Spain or Toulouse?* etc. son un fenómeno intelectual que surgió sólo a comienzos del siglo XX²³.

¹⁹ A. CHOISY, *Histoire de l'architecture*, 2 vols., París, 1899, aquí vol. II, p. 240. J. NAYROLLES, *L'invention de l'art roman à l'époque moderne (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Rennes, 2005, esp. pp. 270-277, esquema de Choisy: p. 275.

²⁰ A. SAINT-PAUL, *Annuaire de l'archéologue français*, París, 1877, p. 112. Cf. NAYROLLES, 2005 (nota 19), p. 274.

²¹ NAYROLLES, 2005 (nota 19), p. 274.

²² Hay que admitir que la catedral de Santiago pasó casi inadvertida también en la bibliografía española hasta finales del siglo XIX. Así, existen sólo pocas menciones casuales en CAVEDA, 1848 (nota 10). Por haber sido traducido al alemán (*Geschichte der Baukunst in Spanien*, trad. por P. HEYSE, ed. por F. KUGLER, Stuttgart 1858), el libro de Caveda sirvió de fuente básica para la historiografía alemana del siglo XIX, que consecuentemente desconoce la importancia eminente del santuario jacobeo. Cf. H. KARGE, «Ein europäischer Sonderweg? Spanien in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts», *Spanien und Deutschland –Kulturtransfer im 19. Jahrhundert/España y Alemania– Intercambio cultural en el siglo XIX* ed. por K. HELLWIG, Francfort del Meno/Madrid, 2007, pp. 39-55, esp. pp. 45-49.

²³ Sería una tarea seductora estudiar la historia de las investigaciones y los debates respecto a los monumentos del Camino de Santiago, pero no es la tarea de este estudio.



Fig. 6. Escuelas románicas de Francia según Choisy.

sobre su contexto histórico²⁴. Las cuestiones estilísticas juegan un papel muy reducido en esta concepción sorprendentemente moderna de una historia arquitectónica que dedica mucha atención a los aspectos económicos y sociales de las construcciones, con capítulos sobre *Els fundadors y donadors*, *Medis econòmics de la construcció romànica*, *Els arquitectes* y *Els treballadors*²⁵. Pero al final de la obra se formula una tarea que tiene una dimensión claramente política: el conjunto de monumentos estudiados, sobre todo los de la primera mitad del siglo XI, sirven para comprobar que «renasqués en les nostres mans tot un període arquitectònic que imperà durant segles en una part d'Europa» (fig. 8). Puig i Cadafalch inventó el concepto del «primer període romànic» para demostrar el papel anticipador de la arquitectura catalana del siglo XI respecto al románico francés (y al románico castellano naturalmente también)²⁶. La pretensión de prioridad estilística parecía apro-

Una respuesta notable a la concepción francesa del estilo románico surgió del ámbito catalán. A comienzos del siglo XX, el arquitecto Josep Puig i Cadafalch (junto con dos coautores: Antoni de Falguera y J. Goday y Casals) publicó su obra fundamental sobre *L'arquitectura romànica a Catalunya* (fig. 7), cuyo volumen segundo de 1911 se distingue como compendio impresionante de informaciones sobre una multitud de monumentos catalanes de los siglos X y XI, y

²⁴ J. PUIG I CADAFAALCH, A. DE FALGUERA, J. GODAY Y CASALS, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, 4 tomos, Barcelona, 1909-1918, esp. t. II, 1911, *L'arquitectura romànica fins a les darreries del segle XI*.

²⁵ Estos capítulos forman parte del primer libro del tomo II, llamado «El moment y els homes»: PUIG I CADAFAALCH, FALGUERA, GODAY Y CASALS, 1911 (nota 24), pp. 9-78.

²⁶ PUIG I CADAFAALCH, FALGUERA, GODAY Y CASALS, 1911 (nota 24), p. 584.

piada para ennoblecer la propia cultura medieval, y ésta formaba el modelo de la coetánea *Renaixença* de la Cataluña del temprano siglo XX, de la que Puig i Cadafalch era uno de los protagonistas.

Estas observaciones sobre la historia de la historiografía tenían el objetivo de demostrar en qué alto grado las concepciones de los términos de estilo fueron determinadas por los contextos intelectuales y políticos de las épocas en las que se establecieron, y parcialmente también por casualidades y arbitrariedades. Se podría argüir que esos términos solamente sirven para clasificar las cantidades inmensas de monumentos y que no tienen influencia en el análisis concreto de un edificio particular. Pero éste no es el caso: los conceptos de estilos llevan consigo valoraciones que guardan relación con las metáforas biológicas de capullo, florecimiento y marchitez, o juventud, madurez y vejez. Así la iglesia abacial de Saint-Denis, que pasa normalmente por monumento de fundación del estilo gótico, tiene un prestigio apenas superable en la historiografía del arte, aunque se haya conservado relativamente poco de la construcción del abad Suger, mientras que los edificios pretenciosos de las fases tardías del estilo gótico –por ejemplo, la catedral francesa de Orléans o la castellana de Segovia– reciben mucha menos atención a causa de su presunto carácter conservador o anticuado. Todo esto se define según divisiones estilísticas aplicadas con posterioridad a la existencia de las obras, divisiones que aparecen hoy muy dudosas en la mayoría de los casos.

Esto no significa que haya que rechazar los conceptos de los estilos en general. En efec-



Fig. 7. Portada del llibre de Puig i Cadafalch.



Fig. 8. Ripoll antes de la restauración.

to, la historia de la arquitectura no se presenta como sucesión de cambios continuos, sino que en varios momentos de la historia se formaron sistemas constructivos y decorativos que quedaron vigentes –y a veces alcanzaron la condición de canónicos durante cierto tiempo– en grandes regiones de Europa. El problema consiste en el hecho de que estos sistemas no se corresponden necesariamente con los tradicionales conceptos de estilo. Más adecuadas resultan las subdivisiones de los estilos, como por ejemplo el concepto de cuño francés «*Style Rayonnant*» o «estilo radiante», que abarca los monumentos del siglo XIII avanzado caracterizadas por sus construcciones audaces, hasta el punto de sustituir grandes partes de las paredes por vidrieras, y por sus tracerías con complejos diseños geométricos: el monumento más renombrado de este tipo es la Sainte-Chapelle de París²⁷ (fig. 9).

A propósito de la arquitectura española de los siglos XI y XII, la subdivisión del concepto «románico» en tres fases, el «primer románico», el «pleno románico» y el «tardorrománico», se ha impuesto generalmente; en el correspondiente volumen de la *Historia del Arte de Castilla y León* (1994), los autores han expuesto detalladamente esa ramificación, que logra clasificar de modo convincente la gran cantidad de iglesias de aquella época que aún existen en las regiones septentrionales de España. Así se ve

²⁷ De ahí que se discute –desde el libro de R. BRANNER, *St Louis and the Court Style in Gothic Architecture*, Londres, 1965– el papel de la corte real francesa en la propagación del «*Style Rayonnant*». A este respecto, la catedral de León es particularmente interesante: KARGE, 2004 (nota 4), esp. p. 144.



Fig. 9. París, Sainte Chapelle.

claramente que los monumentos del «primer románico» se concentran en gran medida en Cataluña (Fig. 8), mientras que la arquitectura de los reinos de Castilla y León después del año mil efectivamente comenzó con el «pleno románico» (salvo muy pocas iglesias anteriores, como Nuestra Señora de la Anunciada en Urueña), que formaba aquí una red muy densa de edificios religiosos de todos niveles²⁸ (fig. 10). Hay que reconocer también que el término «románico» representa hoy en todo el norte de España una cultura de búsqueda de identidad regional, que ha producido entre tanto una multitud de publicaciones, entre

ellas la impresionante *Enciclopedia del Románico en España*, probablemente la empresa más amplia de este tipo en Europa, que todavía está en progreso²⁹.

²⁸ I. BANGO TORVISO, J. SUREDA PONS, J. YARZA LUACES y otros, *Historia del Arte de Castilla y León*, t. II *Arte Románico*, Valladolid, 1994, primera parte sobre «Arquitectura y Escultura» de I. BANGO TORVISO, «El primer románico», pp. 12-18; «El románico pleno», pp. 18-22; «Tardorrománico», p. 22 ss.

²⁹ Por el momento han salido más de 20 tomos, publicados por el Centro de Estudios del Románico de la Fundación Santa María la Real en Aguilar de Campoo. La serie más larga es la *Enciclopedia del Románico en Castilla y León* con 17 volúmenes dedicados a las diversas provincias (vol. I sobre Salamanca, publicado en 2002), otras series tratan de Asturias, Navarra y (actualmente) Aragón. Además, hay valiosas monografías sobre el arte románico que acentúan en la mayoría de los casos aspectos regionales, por ejemplo: X. C. VALLE PÉREZ y J. RODRIGUES (eds.), *El Arte Románico en Galicia y Portugal/A Arte Românica em Portugal e Galiza*, A Coruña, 2001; C. FERNÁNDEZ-LADREDA, J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE y C. J. MARTÍNEZ ÁLAVA, *El arte románico en Navarra*, Pamplona, 2002.

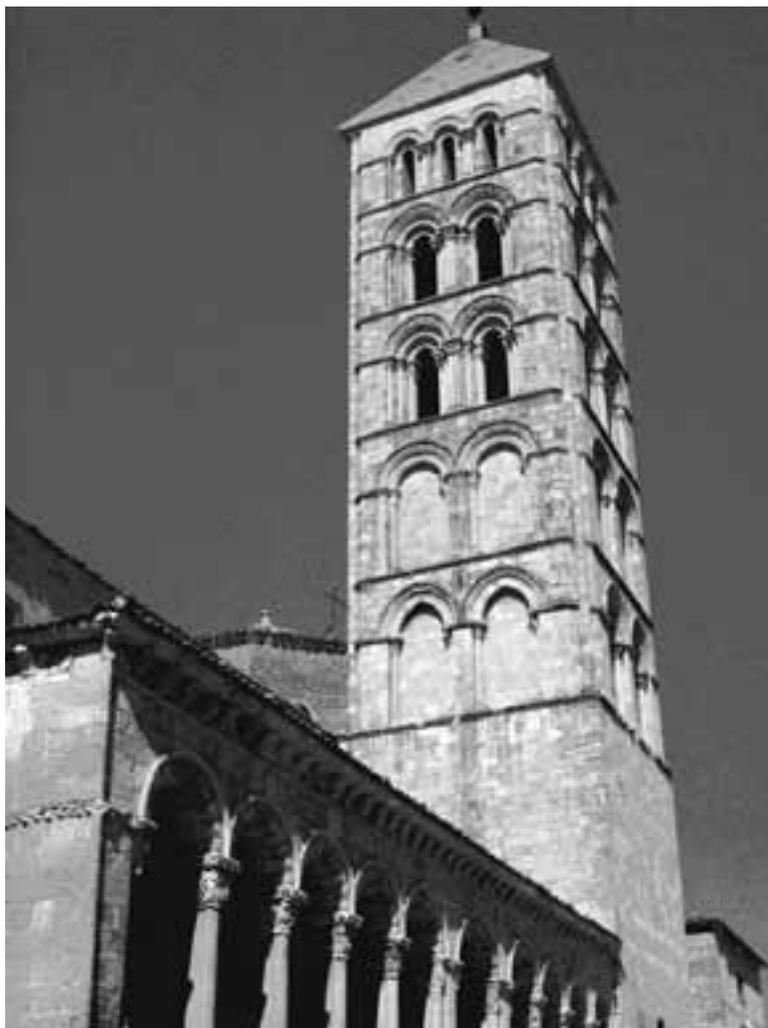


Fig. 10. Segovia, San Esteban.

El problema de la clasificación estilística de la arquitectura medieval en España se manifiesta en la definición de las líneas de demarcación entre el «románico» y el «gótico». Sería de suponer que la diferencia entre estos dos grandes estilos fuera más profunda que la diferencia entre las diversas fases del románico o del gótico. El caso es justamente el contrario: la transición entre románico y gótico se efectuó durante un espacio de tiempo bastante largo (y esta es la razón del antiguo concepto de «estilo de transición») y la clasificación de los edificios en un campo o en el otro resulta en la mayoría de los casos arbitraria. Así se explica, por ejemplo, que dentro de la *Historia del Arte de Castilla y León* varios edificios, particular-

mente iglesias de los cistercienses, aparezcan a la vez en los tomos dedicados al románico y al gótico³⁰. Los monumentos de un lado y del otro de la supuesta «frontera» se asemejan considerablemente, mientras que las diferencias entre las cons-

³⁰ En el tomo dedicado al Románico, hay un capítulo sobre «Las grandes iglesias de los cistercienses» de la región leonesa en el que se presentan los monasterios de Carrizo, Gradefes, Carracedo y Sandoval. En el tomo sobre el gótico, la primera parte, escrita por Cecilio Vallejo, trata exclusivamente del «Arte Cisterciense», incluyendo también los monasterios arriba mencionados. C. VALLEJO, J. M. MARTÍNEZ FRÍAS, J. ARA GIL y otros, *Historia del Arte de Castilla y León*, t. III, *Arte Gótico*, Valladolid, 1995 («Arte Cisterciense», pp. 9-83).



Fig. 11. Moreruela, cabecera.

trucciones de las fases tempranas del gótico y el gótico radiante son mucho más marcadas.

Son exactamente los monasterios del Císter los que demuestran claramente que no hubo ruptura conceptual entre una arquitectura llamada «románica» y una llamada «gótica». Si se compara un monasterio del siglo XII tardío, como el de Moreruela (fig. 11), con uno del temprano siglo XIII, como el monasterio femenino de San Andrés de Arroyo (fig. 12), se observan cambios paulatinos de elementos constructivos y decorativos, también variantes de invención extraordinaria, como los capiteles del claustro de San Andrés de Arroyo (antes de 1222, fig. 13), pero las estruc-

turas generales permanecen inalteradas³¹. Naturalmente, puede postularse el comienzo del gótico a partir de una cierta copiosidad de arcos ojivales o de bóvedas de crucería, pero una frontera definitiva de este tipo resulta artificial y no procede de las propias obras. Analizando la arquitectura cisterciense y la parecida premonstratense, se averigua que la categoría clasificatoria decisiva tiene que ser la tipología particular de estas órdenes que procede de su región de origen, Borgoña, y se adapta y modifica en numerosas variantes en los reinos del Norte de España. Más aún:

³¹ Véanse los tomos mencionados de *Historia del Arte de Castilla y León*.

la cumbre de la oleada de construcciones cistercienses parece ser más o menos idéntica con la tradicional frontera definitoria entre «románico» y «gótico», y cada presentación de las obras según las categorías de los grandes estilos fracciona un complejo de concepciones y desarrollos continuos en pedazos aislados.



Fig. 12. San Andrés de Arroyo, cabecera.

Comparado con el método simplificador de una separación de dos grandes estilos que domina hoy la bibliografía general, la anticuada categoría de «estilo de transición» no parece completamente desacertada, así como la solución de Elie Lambert que en su obra clásica *L'art gothique en Espagne* de 1931 trató de la arquitectura cisterciense como prehistoria del gótico³², solución elegante aunque no resuelve el problema clasificatorio. Más convincente es el concepto del «protogótico» desarrollado por José María de Azcárate, porque tiene carácter de categoría estilística autónoma lo que corresponde mejor a la interrelación de los monumentos³³. Sería de desear en general,

³² E. LAMBERT, *l'art gothique en Espagne aux XII^e et XIII^e siècles*, París, 1931; versión en castellano: *El arte gótico en España. Siglos XII y XIII*, Madrid, 1977, esp. pp. 77-94.

³³ J.M. DE AZCÁRATE, *El protogótico hispánico*. Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1974. La «etapa protogótica» está incluida también en J. M. DE AZCÁRATE, *Arte gótico en España*, Madrid, 1990, pp. 11 y ss., 139 y ss., 263 y ss.



Fig. 13. San Andrés de Arroyo, capitel del claustro

que en un futuro se desarrollen nuevos sistemas de clasificación historiográfica, que no deriven de modo deductivo de los tradicionales conceptos de grandes estilos, sino que se construyan de modo inductivo en base a unidades conceptuales y también estilísticas más pequeñas y concretas.

Además, se puede pensar en modelos historiográficos que no aspiren a comprender etapas estilísticas de la arquitectura en general, sino que se concentren en las empresas arquitectónico-artísticas de mayor potencial de innovación. En el caso del Norte de España durante los siglos XI a XIII son

—al menos en su mayoría— idénticas a las de los grandes centros constructivos en los que se asimilaron los estímulos artísticos venidos de Francia. Así, forman una serie diacrónica la catedral de Santiago de Compostela —dos veces: la construcción «románica» original y la empresa del Maestro Mateo en el conjunto del Pórtico de la Gloria—, el monasterio de Las Huelgas, la catedral de Burgos y la catedral de León³⁴. Son todos monumentos de primer rango, varios de ellos con vinculaciones

³⁴ Esta serie no es exclusiva, naturalmente. Por ejemplo, se podría incluir también las empresas catedralicias de Cuenca y Toledo, al menos en sus fases tempranas. En el presente estudio se han escogido monu-

regias, y ninguno puede derivarse esencialmente de fuentes locales o regionales, sino que adoptan sucesivamente los nuevos sistemas constructivos desarrollados en Francia, en intervalos de sólo pocas décadas cada vez. Naturalmente no hay que olvidar el contexto arquitectónico regional que parcialmente ejerció también influencias sobre estas empresas, pero lo esencial es la dinámica de las innovaciones inspiradas por el exterior.

Lo dicho vale para la catedral de Santiago de Compostela (fig. 14) que, como lugar de enterramiento apostólico y lugar de destino del gran peregrinaje jacobeo, ha de comprenderse por principios en su contexto europeo³⁵. Actualmente, el autor de este estudio está investigando la historia constructiva de esa catedral en conjunto, preparando la publicación de los resultados en diversos artículos³⁶. En el presente estudio, que tiene un objetivo diferente, sólo es posible bosquejar brevemente unos resultados esenciales (figs. 15-16). Conforme a las fuentes escritas puede averiguarse que la construcción catedralicia empezada por el obispo Diego Peláez hacia 1075 progresó con gran rapidez y —lo que es un nuevo reconocimiento— sin intervalo amplio entre los obispados de Diego Peláez y Diego Gelmírez, para alcanzar un estado terminado en gran parte antes

mentos situados todos en el Camino de Santiago, la principal vía de comunicación entre Francia y el Norte de la Península Ibérica, y que parcialmente se refieren uno al otro. Se trata de una fila modélica para demostrar la importancia del aspecto diacrónico de la investigación.

³⁵ La extensa bibliografía sobre la basílica jacobea se refiere de modo regular, aunque la mayor parte de las veces no muy profundamente, a los aspectos internacionales de la catedral de Santiago. Una pequeña selección de obras fundamentales: K.J. CONANT, *The Early Architectural History of the Cathedral of Santiago de Compostela*, Cambridge, 1926 (nueva edición en lengua gallega: *Arquitectura Románica da Catedral de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, 1983, con importante comentario de S. MORALEJO: «Notas para una revisión de la obra de K. J. Conant», pp. 221-236); J. WILLIAMS, «Spain or Toulouse? A Half Century Later: Observations on the Chronology of Santiago de Compostela», *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, 1976, pp. 557-567; J. D'EMILIO, «The Building and the Pilgrim's Guide», *The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James*, ed. por J. WILLIAMS y A. STONES, TUBINGA, 1992 (Jakobus-Studien, 3), pp. 185-206; S. MORALEJO, «Saint-Jacques-de-Compostelle. Les origines d'un chantier roman», F. ACETO, M. ANDALORO, R. CASSANELLI y otros, *Chantiers médiévaux*, París / Saint-Léger-Vauban, 1995, pp. 127-143; C. WATSON, «A Reassessment of the Western Parts of the Romanesque Cathedral of Santiago de Compostela», *Journal of the Society of Architectural Historians* 59 (2000), pp. 502-521; I. BANGO TORVISO, «Arquitectura románica en Galicia. Desde los orígenes hasta 1168», VALLE PÉREZ y RODRIGUES, 2001 (nota 29), pp. 12-29, esp. 19-29; *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, 3 tomos, Santiago de Compostela, 2004 (antología de los estudios de Serafín Moralejo en los tomos I y II); E. CARRERO SANTAMARÍA, «Le sanctuaire de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle à l'épreuve de la liturgie», *Saint-Martial de Limoges. Ambition politique et production culturelle (Xe-XIIIe siècles)*, ed. por C. ANDRAULT-SCHMITT, Limoges, 2006, pp. 295-307; J. D'EMILIO, «Inscriptions and the Romanesque Church: Patrons, Prelates, and Craftsmen in Romanesque Galicia», *Spanish Medieval Art: Recent Studies*, Tempe, 2007, pp. 1-33, esp. pp. 17-18, 32-33.

³⁶ H. KARGE, publicaciones en preparación: «Die Kathedrale von Santiago de Compostela. Neue Forschungen zur Baugeschichte der romanischen Jakobuskirche», *Hispaniens Norden im 11. Jahrhundert*, ed. por A. ARBEITER, C. KOTHE, B. MARTEN; «Der Pórtico de la Gloria und der ursprüngliche Westbau der Kathedrale von Santiago im Lichte neuer baugeschichtlicher Forschungen», *Neue Forschungen zur Bauskulptur in Frankreich und Spanien im Spannungsfeld des Portail Royal in Chartres und des Pórtico de la Gloria in Santiago de Compostela*, ed. por C. RÜCKERT y J. STAEBEL; «The Cathedral of Santiago de Compostela», *Culture and Society in Medieval Galicia: A Cultural Crossroads at the Edge of Europe (The Medieval and Early Modern Iberian World)* ed. por J. D'EMILIO y otros. Los primeros resultados de las investigaciones han sido presentados en el International Congress on Medieval Studies de Kalamazoo en mayo de 2006.

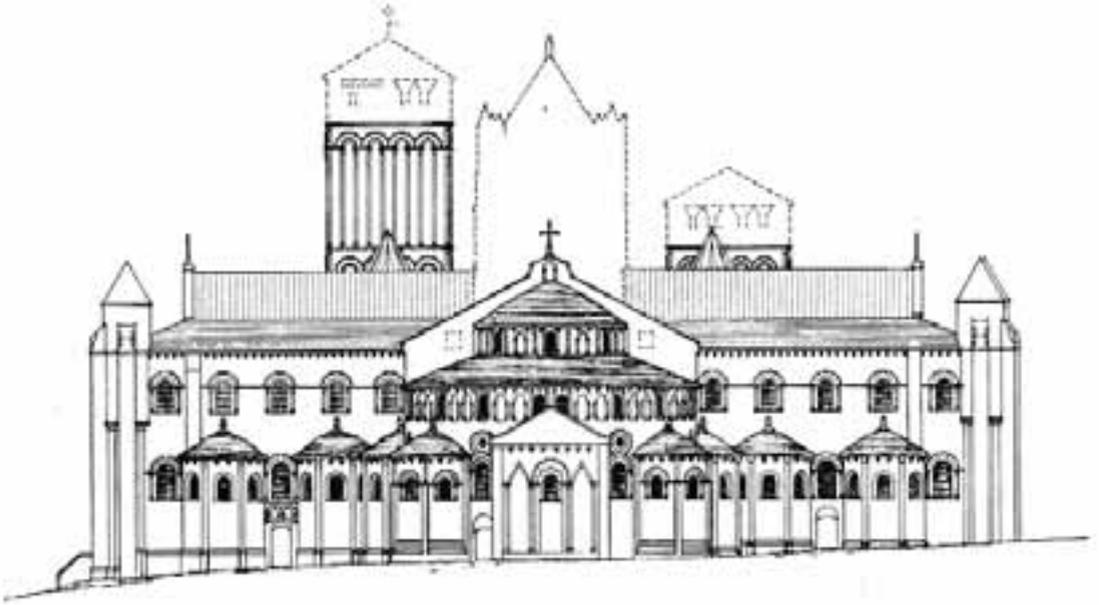


Fig. 14. Santiago de Compostela, catedral, cabecera, cabecera según Conant.

de 1130 (fecha de conclusión según el *Codex Calixtinus*: 1122; según la *Historia Compostellana*: 1124). A diferencia de la opinión dominante hasta ahora, se ha comprobado por muchas observaciones que por este tiempo ya se había erigido parcialmente la fachada principal con una primitiva portada principal, dado que la construcción catedralicia necesitaba un cuerpo de contrarresto en la escarpada pendiente de su parte occidental. Así, la parte oeste de la llamada cripta con detalles arquitectónicos marcadamente arcaicos (p.e. el capitel de la columna adosada del muro oeste, fig. 17) pertenece a una fase temprana de la construcción catedralicia. El hecho de que la fachada oeste no se ajuste bien a la alineación de las partes orientales de la catedral verifica su construcción relativamente temprana. Sobre todo, no hay que negar el valor de la Guía de Peregrinos del *Códice Calixtino* como fuente de informaciones sobre la basílica jacobea: Este libro redactado alrededor de 1140 describe la puerta principal con una cierta negligencia, pero da informaciones muy precisas sobre la situación de las torres y la portada occidentales, hasta con medidas que se pueden comprobar en el edificio existente. Así no hay lugar a dudas: este texto, que se distingue por una considerable exactitud empírica, refleja en gran parte la realidad arquitectónica de la catedral también respecto a su fachada principal. Esto tiene la importante consecuencia de que el Maestro Mateo, quien dirigió la fábrica catedralicia a partir de 1168, no comenzó su trabajo en un espacio vacío. De modo contrario a la opinión dominante, según la cual el Maestro Mateo erigió por completo el cuerpo de fachada occidental, se manifiesta ahora claramente que Mateo implantó las nuevas construcciones de la llamada cripta, el Pórtico de la Gloria, el espacio encima del Pórtico y unas crujías de la nave que toda-

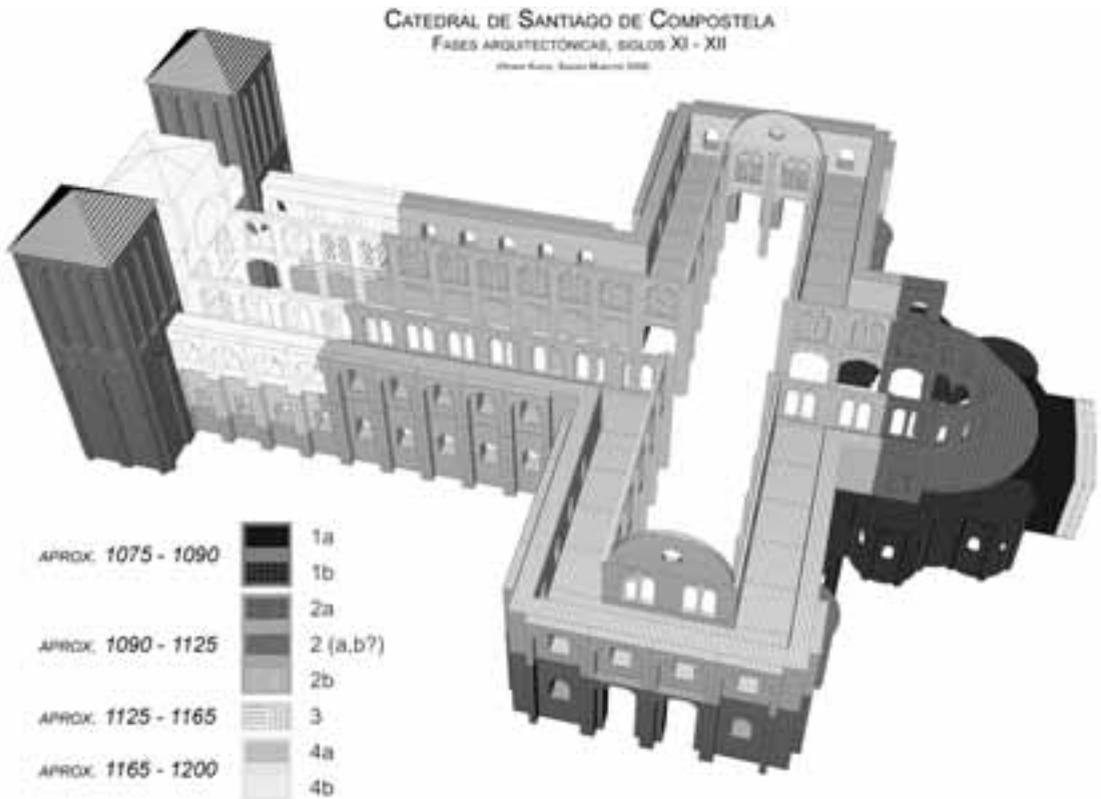


Fig. 15. Santiago de Compostela, catedral, fases constructivas.

vía faltaban, en un marco de muros ya existentes³⁷ (fig. 18); un documento regio de 1168 habla conforme a eso de la «restauración» de la portada³⁸.

Con relación a la cuestión aquí tratada, resulta importante advertir que se han confirmado datos relativamente tempranos respecto a las distintas fases de la construcción. La concepción general de hacia 1074 se mantuvo durante la totalidad de la edificación de la catedral (salvo cambios decorativos), hasta que Mateo introdujo un sistema completamente diferente a partir de 1168. Esta cronología no está en contradicción con la dependencia de la catedral de Santiago de las llamadas iglesias de

³⁷ En el nivel de la cripta, se ve con particular claridad que el muro occidental con su sencillo ornato arquitectónico (base y capitel de la columnilla central) es más antiguo que la decoración de la cripta ejecutada por el taller del Maestro Mateo y se corresponde bien con las partes orientales de la catedral. El muro oeste de la cripta forma parte del marco arquitectónico original del edificio.

³⁸ Esto significa parcialmente una revaloración de la posición de CONANT, 1926 (nota 35), que ya ha sido postulada por WATSON, 2000 (nota 35) (artículo importante, pero problemático por ciertas hipótesis). Cf. esp. KARGE, «Der Pórtico de la Gloria...» (nota 36) Nuevas investigaciones de Bernd Nicolai sobre el Pórtico de la Gloria, aunque no concluidas, confirman en términos generales la opinión aquí bosquejada.

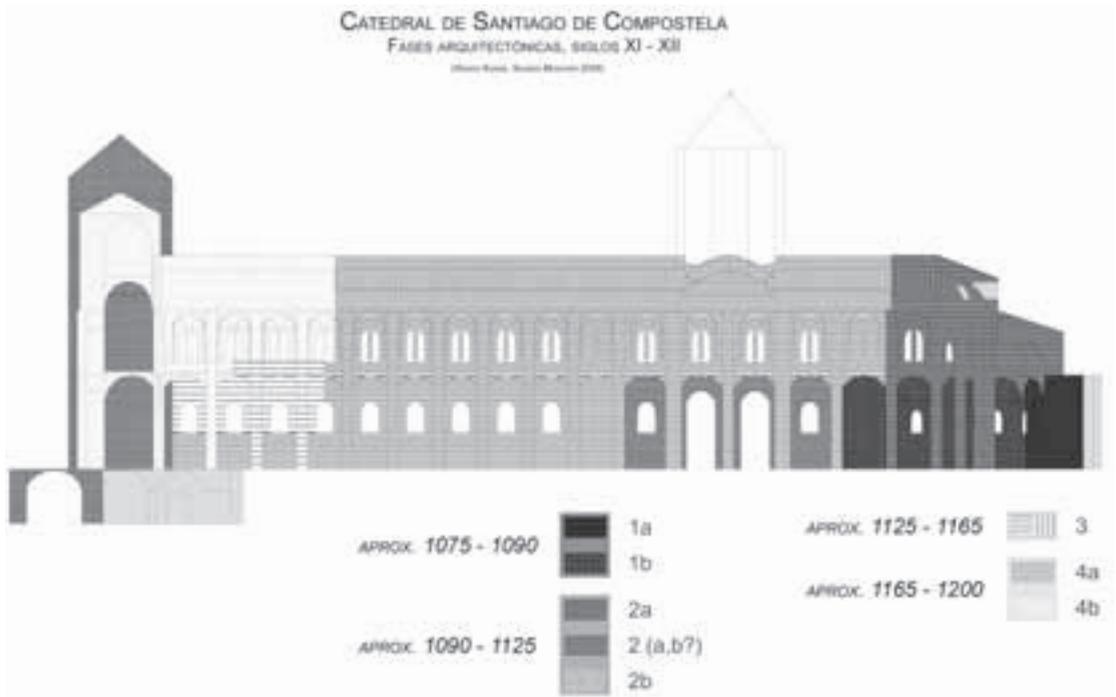


Fig. 16. Santiago de Compostela, catedral, fases constructivas.

peregrinación del sur de Francia. Actuales investigaciones han puesto en claro que las iglesias abaciales de Saint-Sernin de Toulouse y Saint-Martial de Limoges ya fueron concebidas y comenzadas antes de 1070.³⁹ En cierto modo, Santiago presenta la *summa* del «románico» de Francia, en una realización extraterritorial (fig. 19). En cambio, la aparición de la nueva catedral apostólica en el ambiente regional de Galicia recuerda –metafóricamente dicho– al impacto de un meteorito. El contraste entre las iglesias rurales edificadas un poco antes, como San Antolín de Toques (aprox. 1067), y la enorme catedral de cuño internacional no podría ser mayor; también en el contexto hispánico en general destacan el tamaño y el nivel tecnológico de la construcción, así como los extensos programas escultóricos de la catedral de Santiago. Con todo, la nueva edificación jacobea corresponde a una amplia modernización y europeización del norte de España que se manifiesta en la introducción de la liturgia romana en España.

Esto no significa que la catedral jacobea no posea elementos de raíz tradicional hispánica: basta mencionar la decoración de los muros exteriores del ábside con arcos polilobulados y los llamados arcos de mitra que se hallan en diversos lugares

³⁹ H. PRADALIER, «Saint-Sernin de Toulouse au Moyen Âge», *Congrès archéologique de France*, 154 (1996): *Toulousain et Comminges*, París, 2002, pp. 256-301, ANDRAULT-SCHMITT, 2007 (nota 35).



Fig. 17. Santiago de Compostela, catedral, capitel del muro oeste de la cripta.

de la catedral⁴⁰. Pero estos elementos no permiten derivar la concepción de la catedral de la arquitectura regional gallega sino que se trata obviamente de motivos retrospectivos utilizados conscientemente dentro de un contexto arquitectónico completamente moderno para recordar la propia historia y la larga tradición del monumento; en Santiago esto fue necesario de modo especial, porque el templo apostólico efectivamente tenía el problema de carecer de larga tradición. Así se comprende también la utilización de un capitel probablemente tardorromano como *spolium* en la tribuna de la cabecera⁴¹.

⁴⁰ Exterior de la capilla mayor, remates exteriores de las fachadas de transepto, capilla central de la «cripta» occidental. También la fachada este de la capilla central de la girola poseía en tiempos medievales una tal decoración, como lo muestran un dibujo de José Vega y Verdugo de 1660 y, según éste, el dibujo de reconstrucción de Conant. Cf. CONANT, 1926, lám. III; A. BARRAL IGLESIAS y J. SUÁREZ OTERO, *Santiago de Compostela Cathedral. The Pilgrim's Goal*, León, 2004, ilustr. en pp. 36, 39; BANGO TORVISO, 2001 (nota 34), ilustr. en pp. 21, 26. Hay que mencionar una interesante hipótesis de Jochen Staebel que deriva estos motivos de la iglesia visigótica de São Frutuoso de Montélios cuyas reliquias habían sido robadas por el obispo Diego Gelmírez y transferidas a Santiago de Compostela en 1102: J. STAEBEL, «San Fructuoso de Montélios und die Salvatorkapelle der Kathedrale von Santiago de Compostela: Der Umbau unter Diego Gelmírez vor dem Hintergrund des *pío latrocinio*», ARBEITER, KOTHE, MARTEN, *Hispaniens Norden...* (nota 36).

⁴¹ Estudio sobre el aspecto retrospectivo de la decoración arquitectónica de Santiago en un contexto europeo: H. KARGE, «Magdeburg, Santiago de Compostela, Toledo – Spolien und retrospektive Formmotive



Fig. 18. Santiago de Compostela, catedral, detalle de muro del Pórtico de la Gloria

El lugar apostólico defendió su posición de vanguardia artística con las actividades del Maestro Mateo de las que hablan relativamente muchas fuentes a partir de 1168, dato que puede ser aplicado a la construcción de la «cripta» debajo del Pórtico de la Gloria y dentro de un marco arquitectónico preexistente. De nuevo, ni la estructura general ni el sistema decorativo pueden relacionarse con otros monumentos hispánicos sino que se derivan claramente de modelos franceses, sobre todo borgoñones⁴². Por otro lado, hay que apreciar la creación arquitectónico-escultórica del conjunto del Pórtico (figs. 20-21) que no tiene parangón en su época, ni siquiera en Francia. Es importante constatar que, a diferencia de la catedral en general, el patronazgo de la empresa cons-

in der europäischen Architektur des Hochmittelalters. Zum Gebrauch des Zitatbegriffs in der Architekturhistoriografie», *Spolien im Umkreis der Macht*, Actas del coloquio del Instituto Arqueológico Alemán en Toledo, setiembre de 2006, (en prensa).

⁴² Cf. LAMBERT, 1977 (nota 32), pp. 37-39 y 45-51; N. STRATFORD, «Compostela and Burgundy? Thoughts on the Western Crypt of the Cathedral of Santiago», *O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo*, Santiago de Compostela, 1992, pp. 53-81.



Fig. 19. Santiago de Compostela, catedral, transepto.

tructiva del Pórtico no estuvo ya en manos del arzobispo y el cabildo catedralicio, sino que correspondió al rey leonés Fernando II.⁴³ En cuanto a la clasificación estilística, Elie Lambert y José María de Azcárate vincularon de modo convincente la empresa compostelana del Maestro Mateo, junto con la similar iglesia benedictina de San Lorenzo de Carboeiro en Galicia (ca. 1171-1192), a los comienzos del gótico hispánico o bien al Protogótico⁴⁴. Pero como etapa final de una gran construcción románica, el Pórtico de la Gloria no puede abandonar la zona fronteriza entre románico y gótico, con el gran peligro de no ser incluido ni en una ni en otra categoría taxonómica⁴⁵: en este caso, la dicotomía irracional entre los grandes estilos de románico y gótico se muestra particularmente poco adecuada para reflejar el desarrollo efectivo de las artes y sus apogeos de creación.

⁴³ Cf. KARGE, «Der Pórtico de la Gloria...» (nota 36).

⁴⁴ LAMBERT, 1977 (nota 32), pp. 45-51; AZCÁRATE, 1990 (nota 33), pp. 16, 26, 139-141. Joaquín Yarza clasifica estas empresas gallegas bajo el título: «Hacia la disolución del románico», pero utiliza también el concepto de «protogótico»: J. YARZA, *Arte y arquitectura en España 500-1250*, Madrid, 1990, 268-277.

⁴⁵ Véase el caso del renombrado compendio alemán *Propyläen Kunstgeschichte*: el primer tomo del arte medieval (*Mittelalter I*) incluye el arte románico y trata de la catedral de Santiago con la Puerta de las Platerías, pero omite el Pórtico de la Gloria, seguramente a causa de su carácter protogótico. El siguiente tomo sobre el gótico (*Mittelalter II*) comienza con los monumentos del gótico temprano en Francia, pero siguen los góticos de España sólo a partir de los años alrededor de 1200. En consecuencia, el Pórtico de la Gloria falta completamente en una obra tan sustancial que incluye muchos monumentos españoles de calidad menor. *Propyläen Kunstgeschichte* (18 tomos), t. 5, *Das Mittelalter I*, Berlín, 1969; t. 6, *Das Mittelalter II*, Berlín, 1972.



Fig. 20. Santiago de Compostela, catedral, parte septentrional del Pórtico de la Gloria.



Fig. 21. Santiago de Compostela, catedral, parte alta del Pórtico de la Gloria.

La adopción y asimilación de sistemas arquitectónicos franceses se intensifica aún en el curso del siglo XIII, con la dinámica de los cambios estructurales y decorativos en las diversas fases del gótico. Destacan tres monumentos de los que el autor de este estudio ya ha tratado detenidamente desde hace considerable tiempo, lo que justifica una presentación muy abreviada aquí: el monasterio de Las Huelgas de Burgos y las catedrales de Burgos y León. Los tres tienen, de un modo u otro, relaciones con la corte real y sus comandatarios quisieron obviamente expresar sus altas pretensiones por una modernidad muy explícita, lo que significaba la recepción de las formas constructivas coetáneas del gótico francés.

La iglesia de Las Huelgas (figs. 22-23), erigida desde los años alrededor de 1200 –o unos años antes, como sugieren nuevas investigaciones– por un maestro Ricardo, no sólo se refiere a la tradición de la arquitectura cisterciense en el Norte de España, sino también a un grupo de iglesias de la región parisina, por ejemplo la de Larchant, y además a motivos de la arquitectura regional del valle de Loira (Chapelle Saint-Jean en Amboise)⁴⁶. La catedral de Burgos (a partir de 1221) sigue esen-

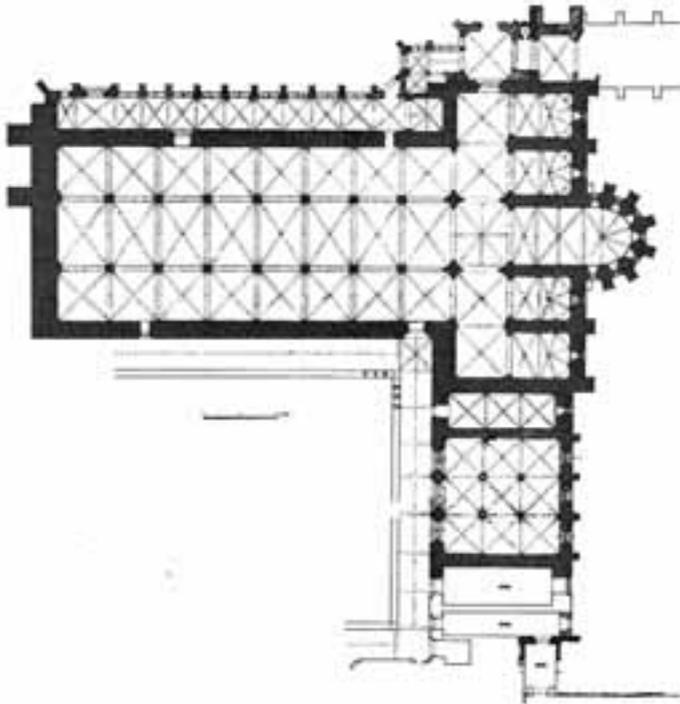


Fig. 22. Burgos, Las Huelgas, planta.

⁴⁶ H. KARGE, *La catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España*, Valladolid, 1995, pp. 163-167; Id., «Die königliche Zisterzienserrinnenabtei Las Huelgas de Burgos und die Anfänge der goti-



Fig. 23. Burgos. Las Huellas, cabecera.

cialmente el sistema constructivo de la catedral de Bourges (figs. 24-25) e incluye también motivos regionales del valle de Loira, pero no se trata de imitaciones de los modelos franceses, sino que combina la estructura francesa de pilares y bóvedas con una riqueza decorativa de raigambre hispana⁴⁷ (fig. 26). Por fin, la catedral de León adapta las formas artísticas coetáneas del *Style Rayonnant* de un modo muy preciso

schen Architektur in Spanien», *Gotische Architektur in Spanien / La arquitectura gótica en España*, ed. por C. FREIGAN. Francfort del Meno-Madrid, 1999, pp. 13-40; ID., «La arquitectura gótica del siglo XIII», *Historia de la Ciencia y de la Técnica en la Corona de Castilla*, t. I, *Edad Media*, ed., por L. GARCÍA BALLESTER, Salamanca, 2002, pp. 543-599, esp. pp. 543-549. El autor propuso en estos estudios fijar el comienzo de la construcción de la iglesia abacial hacia 1200, siguiendo unos importantes documentos de 1203, lo que significaba una predatación radical del monumento en comparación a la datación tradicional hacia 1220 (Torres Balbás, Lambert y otros). Actualmente, James D'Emilio propone con buenos argumentos fijar el inicio de la iglesia ya en la década anterior a 1200: J. D'EMILIO, «The Royal Convent of Las Huelgas: Dynastic Politics, Religious Reform and Artistic Change in Medieval Castile», *Studies in Cistercian Art and Architecture* (Kalamazoo), 6 (2005), pp. 191-282. Cf. actualmente también: R. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, «La memoria de un Rey victorioso: Los sepulcros de Alfonso VIII y la Fiesta del Triunfo de la Santa Cruz», *Grabkunst und Sepulkralkultur in Spanien und Portugal / Arte funerario y cultura sepulcral en España y Portugal*, ed. por B. BORNGÄSSER, H. KARGE, B. KLEIN, Francfort del Meno-Madrid, 2006, pp. 289-315, lám. VI; G. PALOMO FERNÁNDEZ y J.C. RUIZ SOUZA, «Nuevas hipótesis sobre Las Huelgas de Burgos. Escenografía funeraria de Alfonso X para un proyecto inacabado de Alfonso VIII y Leonor Plantagenêt», *Goya*, 316-317 (2007), pp. 21-44. Una detallada discusión de los nuevos argumentos queda todavía por hacer.

⁴⁷ Varios estudios del autor: esp. KARGE, 1995 (nota 46), sobre las relaciones con monumentos franceses: pp. 131-161 y 179-184; KARGE, 2002 (*Arquitectura gótica*, nota 46), pp. 549-552, 573-581 y 584-587.

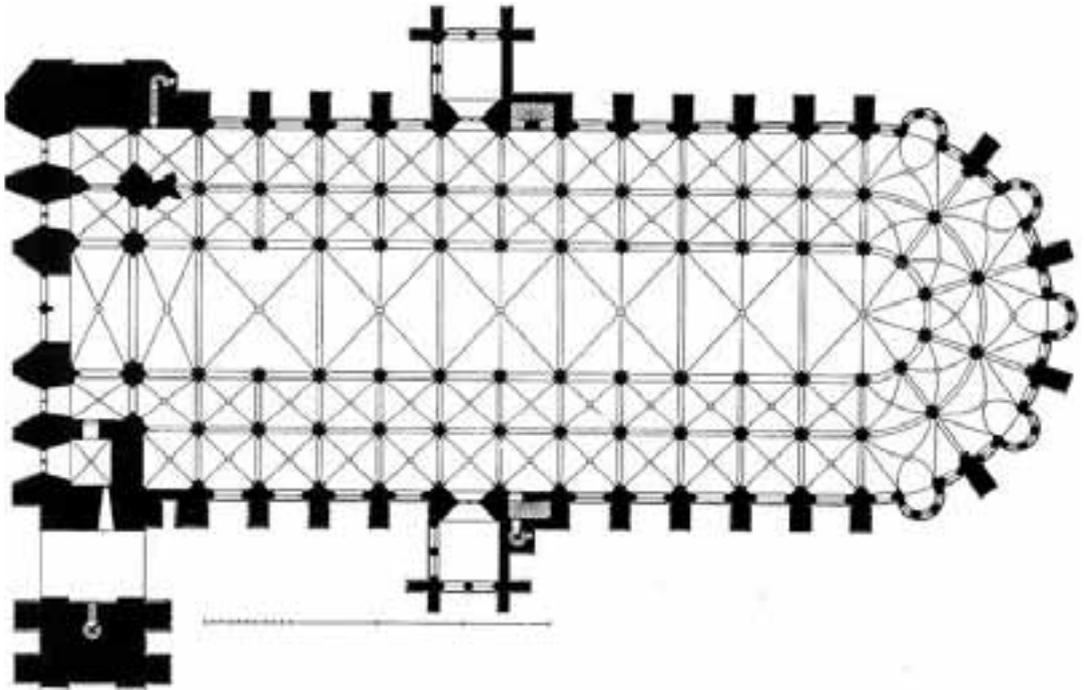


Fig. 24. Bourges, catedral, planta.

y muestra así el sistema francés más puro de todas iglesias españolas (fig. 27). Comparaciones de detalles muestran que los modelos están concentrados en gran parte en la región de Champaña, donde se había formado obviamente el taller de la catedral leonesa: los impulsos esenciales procedieron de la ciudad de Reims (catedral y Saint-Nicaise) y ante todo de la catedral de Châlons-en-Champagne⁴⁸ (fig. 28).

Con relación a los monumentos españoles mencionados, cada fábrica fue determinada por un campo particular de modelos franceses y de esferas de influjos regionales, como ha sido investigado desde hace años. Lo que no se ha tenido en cuenta a causa de las clasificaciones estilísticas presupuestas –y esto es importante– es el hecho de la secuencia ininterrumpida de asimilaciones hispánicas de impulsos franceses. De hecho, no hay diferencia fundamental entre la recepción del románico francés en la catedral de Santiago y la recepción del gótico francés,

⁴⁸ Cf. KARGE, 1995 (nota 46), pp. 187-195; KARGE, 2002 (*Arquitectura gótica*, nota 46), pp. 555-559 y 593-595; KARGE, 2002 (León, nota 4); KARGE, 2004 (nota 4). Compárense también las otras contribuciones de las actas del congreso sobre la catedral de León: YARZA LUACES, HERRÁEZ ORTEGA, BOTO VARELA, 2004 (nota 4), y el artículo de P. KURMANN, «Französischer als in Frankreich: Zur Architektur und Skulptur der Kathedrale von León», en FREIGANG, 1999 (nota 46), pp. 105-117. Nueva monografía sobre la catedral de Châlons: A. VILLES, *La cathédrale Saint-Étienne de Châlons-en-Champagne et sa place dans l'architecture médiévale*, Langres, 2006.

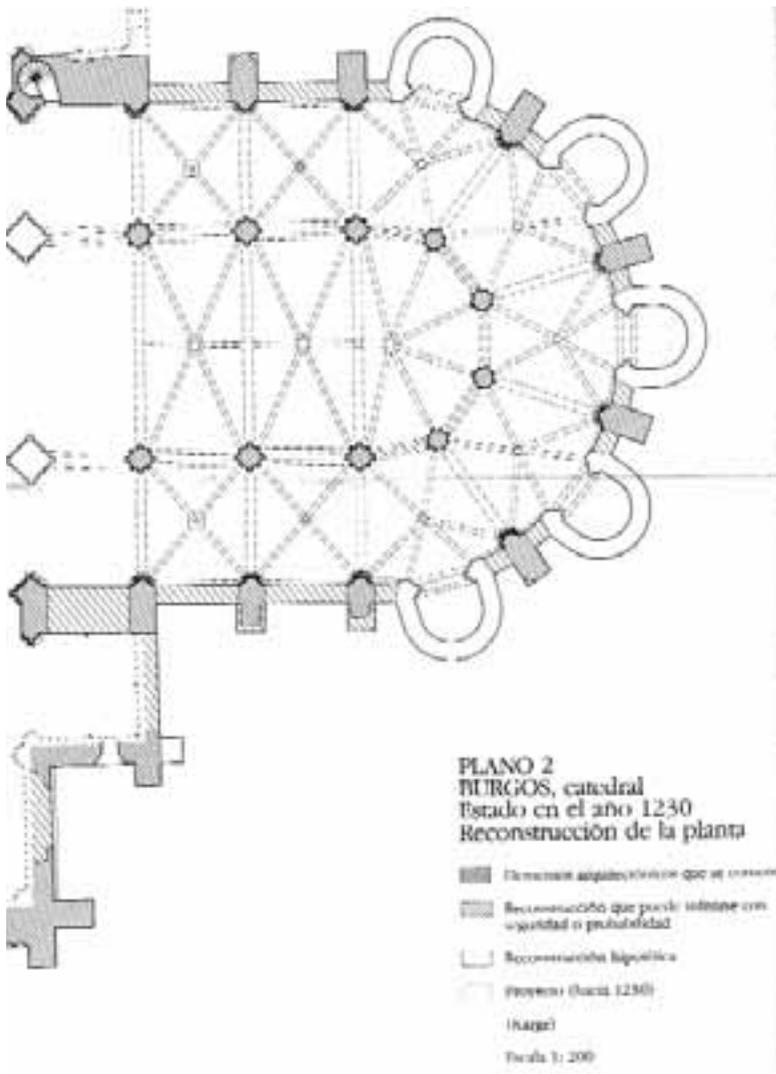


Fig. 25. Burgos, catedral, planta original de la cabecera.

por ejemplo en la catedral de Burgos. Incluso puede averiguarse que en Santiago ya se había realizado hasta un cierto grado una construcción en esqueleto (un sistema de pilares y arcos fajones con muy reducidas superficies murales aptas para recibir pinturas) que anticipaba las estructuras aun más delgadas de los sistemas arquitectónicos góticos. En la arquitectura hispánica se observa así una línea fundamental de evolución y de innovaciones en contacto con la cultura arquitectónica francesa que se reconoce solamente si se traspasan los tradicionales conceptos de estilo.

Por otra parte, podría producirse eventualmente la impresión de una cultura arquitectónica

y artística hispánica poco original y profundamente dependiente de otra cultura transpirenaica. Tal impresión no correspondería a la compleja realidad histórica porque el nexo de factores sociales, culturales y artísticos en la Península Ibérica era extraordinariamente múltiple, con factores de persistencia de la cultura religiosa hispánica altomedieval, de tradiciones artísticas muy marcadas en las distintas regiones y de un intercambio cultural con el mundo islámico que no existía en esta forma en

el resto de Europa. Además de estos factores, otro rasgo típico de la cultura artística española ha sido pasado por alto hasta ahora: el hecho de que en ningún otro país europeo se haya efectuado una secuencia comparable de recepciones complejas de sistemas arquitectónicos y decorativos franceses. Esto demuestra una continua aspiración por parte de los círculos más poderosos de los reinos hispánicos durante los siglos XI a XIII de orientarse a los modelos artísticos y culturales más actuales de Europa, una notable ambición incesante de modernidad.

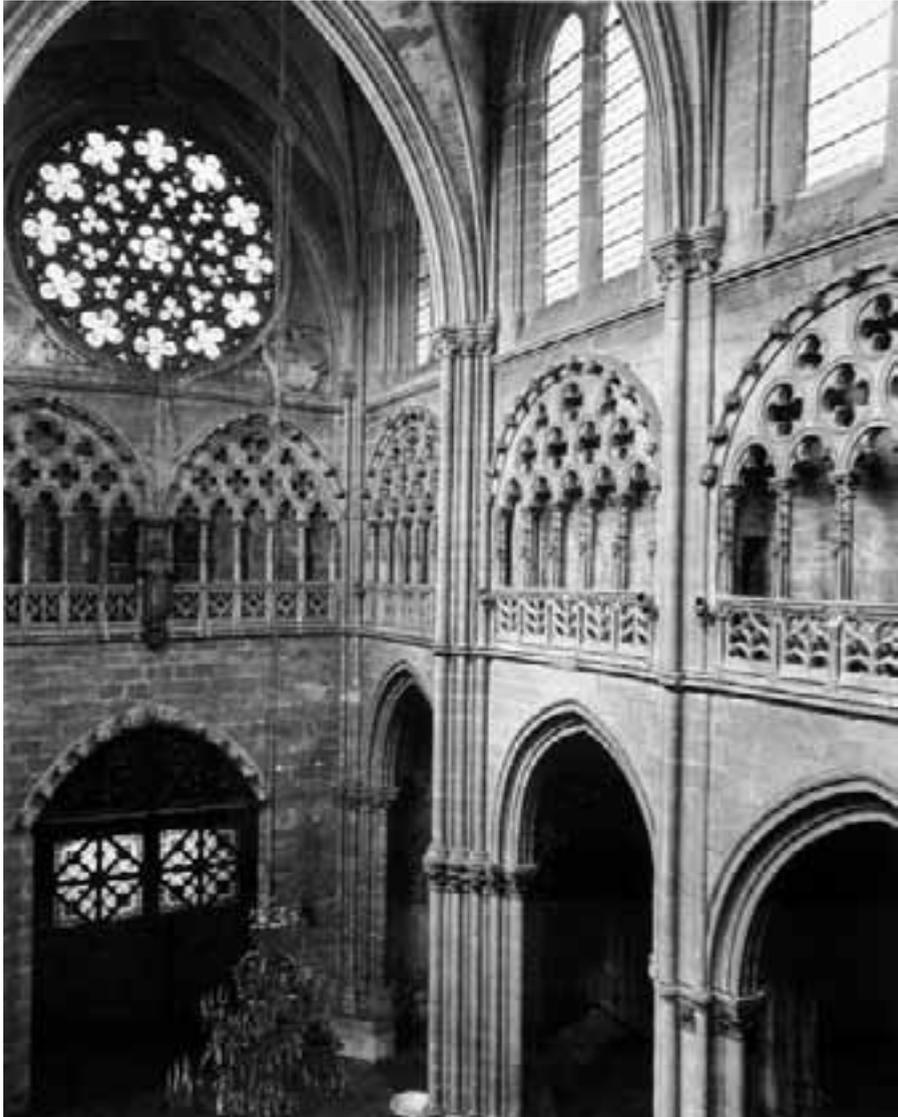


Fig. 26. Burgos, catedral, interior.

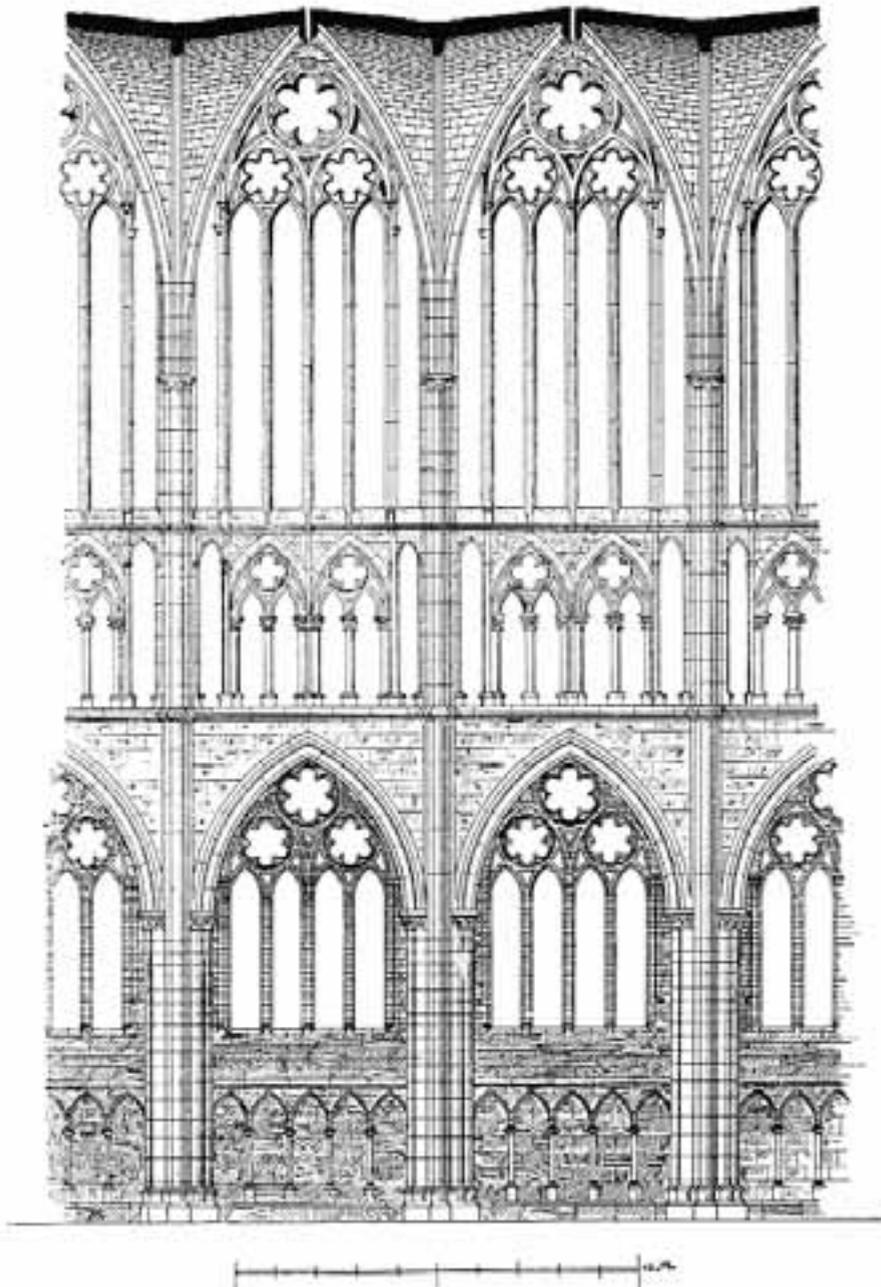


Fig. 27. León, catedral, alcazado según Dehio.



Fig. 28. Châlons-en- Champagne, catedral, fachada norte.