

Concepto y método del románico rural

Inés RUIZ MONTEJO

I. EL ARTE RURAL EN EL MARCO DE LAS «ARTES POPULARES»

A lo largo de los siglos XII y XIII se percibe con claridad la coexistencia de dos manifestaciones artísticas paralelas correspondientes a dos estratos sociales de la época: una producción directamente relacionada con el orden señorial —en su vertiente monacal o «cortesana»— que podría denominarse «arte oficial»; y otra que, siguiendo fielmente sus pautas, presenta un tipo de arte más rudimentario generalmente designado «arte rural»¹.

En efecto, frente a las expresiones artísticas del románico del siglo XI, eminentemente señorial, aparece en la siguiente centuria un utilitarismo que condicionará en muchas ocasiones la producción artística del siglo XII, especialmente en sus últimos años, y la del siglo XIII. Surge un arte que centra sus manifestaciones en la arquitectura y en las artes plásticas y muestra como constantes su proliferación, dotación económica reducida y una mano de obra poco experta; aspectos todos que presuponen o imponen la *necesidad* de producir un arte predominantemente *útil*, aunque conforme a la moda imperante, para llenar las exigencias de la población.

Sin embargo, resulta muy problemático definir con exactitud el concepto de «arte rural». Por una parte, su disparidad respecto al «arte seño-

¹ HAUSER aprecia en la Edad Media un «arte del pueblo» junto al arte elevado del clero y de la Corte. Cfr. A. HAUSER: *Introducción a la historia del arte*. Madrid, 1969, p. 366.

rial» predispone a introducirlo o catalogarlo en el ámbito de las «artes populares». Por otra, no se identifica plenamente con ninguno de los diversos tipos de arte encuadrados en el marco popular. Por esto, para delimitar lo que es «arte rural» dentro del marco que mejor se aviene a sus formas de expresión —el popular— se impone como método el análisis de aquellos aspectos que le asemejan o diferencian con dichas artes.

Cuando el sociólogo A. Hauser intenta profundizar y a la vez aclarar el concepto de «artes populares» ofrece unas definiciones cuyo análisis permite una aproximación útil al problemático concepto de «arte rural»².

Hauser designa como *arte del pueblo* la actividad poética, musical y plástica de estratos sociales carentes de ilustración y no pertenecientes a la población industrial y urbana³. Aunque en determinados momentos afirma que en el arte del pueblo productores y consumidores apenas se diferencian entre sí, amplía este juicio posteriormente al hablar de profesionales que, aun procediendo del pueblo y trabajando para el pueblo, ya no pueden ser considerados como parte integrante de la comunidad⁴.

Entiende como *arte popular* la producción artística o pseudoartística que reponde a las exigencias de un público predominantemente urbano, semiilustrado y tendente a la masificación». En el *arte popular* existe «una producción profesional orientada estrictamente a la demanda»⁵.

Hauser juega en ambas definiciones con dos factores clave, productor y receptor del arte; factores que a veces se perfilan concomitantes con los del románico rural, especialmente en el plano de los productores. En cambio la sociedad receptora del arte rural en los siglos XII y XIII ofrece una imprecisión de límites muy difícil de concretar y resbaladiza a la hora de buscar comparaciones.

Los productores del «arte rural» y «arte del pueblo», por ejemplo, presentan paralelismos interesantes. Los artífices del románico rural, originarios del pueblo, al constituirse en maestros de la construcción, acaban separándose del contexto social de su comunidad, sin menoscabo de que su producción esté normalmente destinada a comunidades similares.

Otra semejanza entre ambos tipos de artífices podría radicar en su incoscienza como creadores del «arte»; aun cuando existan matices diferenciales en sus respectivos planteamientos ante la obra:

² Sociólogos del arte como READ o FISCHER, además de hacer alusiones excesivamente ambiguas y sucintas al tema, no matizan ninguna diferencia entre las artes populares. Cfr. H. READ: *Arte y sociedad*. Barcelona, 1970, pp. 112-115; E. FISCHER: *La necesidad del arte*. Barcelona, 1973, pp. 73-80; A. HAUSER: *Introducción...*, ya citado, pp. 363-477; *Idem: Sociología del arte*. II. Madrid, 1975, pp. 297-341.

³ A. HAUSER: *Introducción...*, ya citado, p. 363.

⁴ «Este es especialmente el caso —explica HAUSER— en lo que se refiere a las artes plásticas... La mayoría de las representaciones figurativas, las tallas y grabados que el pueblo adquiere, las figuras piadosas y los santos que adornan sus habitaciones, los objetos de culto en las iglesias rurales y en los santuarios proceden, sin embargo, en su mayoría de productores profesionales...». Cfr. *Introducción...*, pp. 377-378.

⁵ A. HAUSER: *Introducción...*, p. 363-364.

«El arte del pueblo —continúa Hauser— sólo es entendido como «arte» por las gentes ilustradas; el pueblo mismo lo crea sin conciencia de producir algo que encuentre fuera del ámbito de sus formas de vida, de sus costumbres y necesidades prácticas...»⁶.

El artífice del románico rural debe tener un conocimiento reflexivo de la obra creada mucho mayor que el productor del arte del pueblo por dos razones fundamentales:

1. Porque sus realizaciones no se imbrican en las costumbres o formas de vida de la comunidad, como esos objetos de uso diario que constituyen la producción básica del «arte del pueblo».

La arquitectura y las artes plásticas del románico rural son formas culturales extrañas a su idiosincrasia que le fueron impuestas por un orden social superior⁷. Sólo adoptarán un carácter popular cuando confluyan el «determinismo» de una cultura con las necesidades prácticas —concretamente religiosas— de la población.

2. Cuando el maestro rural se forma en un taller artístico y luego por su cuenta intenta plasmar los saberes adquiridos, necesariamente ha de ser consciente de que su obra se remite a trabajos de calidad. Esto no presupone que considere su labor como una «obra de arte»; pero debe apreciar en todo aquello que ha aprendido y quiere reproducir un valor extrínseco a lo puramente utilitario, de nebuloso significado para el hombre de hoy.

Sin embargo, tal valoración se ha de ir perdiendo a medida que los conocimientos se trasvasan a artesanos cada vez más ajenos a los medios donde se realiza y se enseña la buena construcción. Ellos edifican, tallan o pintan ateniéndose sin más a una «moda» imperante, y es entonces, al convertirla en algo tan degenerado respecto a las formas artísticas originarias, cuando le imprimen un sello de utilitarismo social.

Aquí se acentúa el nexo entre artífices del románico rural y productores del «arte del pueblo»: ni unos ni otros son conscientes de estar elaborando «arte»; es decir, algo ajeno a las necesidades que plantea su entorno social.

Hasta cierto punto el artista también se identifica con el productor del «arte del pueblo», cuando se analiza a éste bajo la perspectiva que ofrece la «teoría de la recepción», es decir, como un sujeto que, en vez de crear, copia⁸. Pero aun suponiendo la aceptación de tal teoría, debe quedar claro

⁶ A. HAUSER: *Ob. cit.*, p. 384. READ coincide en su planteamiento similar. Cfr. H. READ: *El significado del arte*. Madrid, 1974, p. 80.

⁷ «El arte del clero —corroboraba HAUSER— deviene un medio eficaz de propaganda eclesiástica, pero sólo poniendo a las masas de la población en un estado de ánimo religioso solemne... Con hacerse más sencillas... las formas del arte románico no se hicieron en modo alguno más populares y fáciles de retener. La significación y estilización no implica en absoluto ninguna concesión al gusto y al juicio de las capas bajas, sino más bien una mayor aproximación a la concepción artística de la clase señorial...». Cfr. *Sociología del arte*, II, p. 336.

⁸ A. HAUSER: *Introducción...*, p. 383. Según FISCHER, la teoría de la recepción es tan unilateral como la romántica. Cfr. *La necesidad...*, p. 75.

que son distintos los condicionantes que en uno y otro campo limitan o anulan la creatividad del artesano. La decisiva impronta religiosa en la cultura de la Edad Media es factor básico de esta cualidad de los maestros del románico rural. La falta de imaginación del maestro rural no indica tanto semejanza con los productores del «arte del pueblo» como una «disposición de ánimo» moldeada por la cultura medieval.

Por otra parte, los talleres itinerantes que construyen el románico por villas y aldeas también podrían equipararse al tipo de producción que corresponde al «arte popular»: «producción profesional orientada estrictamente a la demanda». En realidad, tales talleres eran unas corporaciones profesionales gremiales⁹, cuya existencia sólo se explica ante una fuerte demanda de mano de obra para la construcción.

Desde el punto de vista del receptor, la sociedad en la que se desarrolla el románico rural comprende y supera el marco social correspondiente al «arte del pueblo». La estructura de la sociedad en los medios rurales de los siglos XII y XIII presenta una complejidad que rebasa los límites diseñados por unos estratos carentes de ilustración y ajenos a contextos industriales y urbanos, tal como Hauser afirma.

El carácter urbano que define y configura a la sociedad sustentante del «arte popular» parece romper cualquier intento de analogía entre ambos artes; y precisamente por esto, cuando Hauser alude a arte medieval de los estratos inferiores, admite su referencia a un «arte del pueblo», pero difícilmente a un «arte popular»¹⁰.

«Sólo desde finales de la Edad Media —continúa el mismo Hauser— se ceñan de ver los contornos de una producción artística que no pudo tener presente ni las minorías ilustradas ni la población del campo, y que debió responder a las exigencias de una burguesía urbana, sin gran poder adquisitivo, pero sí gozando, en mayor o menor medida, de cierto patrimonio.»¹¹

Ahora bien, la estructura social de las zonas rurales en la España cristiana es demasiado compleja para limitarla a un estrato campesino. Diseminadas entre las aldeas y a pesar de su marcado carácter rural anejo a una considerable masa de campesinado, ciudades y villas acogían y asentaban a comerciantes y artesanos como vía de penetración a ciertos flujos del movimiento económico que se desarrollaba en torno al Camino de Santiago. Caballeros y miembros de la Iglesia formaban parte integrante de la comunidad en relación a sus necesidades de piedad y de defensa.

Así pues, el marco social de las zonas rurales rebasa los límites del puro campesinado. Por una parte, aparecen comerciantes y artesanos como elementos que quizá se pudieran denominar semiurbanos, puesto que mu-

⁹ L. GARCÍA DE VALDEAVELLANO: *Historia de las instituciones españolas*. Madrid, 1970, p. 287.

¹⁰ A. HAUSER: *Introducción...*, p. 366. *Tb. Sociología...* II, p. 336.

¹¹ A. HAUSER: *Introducción...*, p. 366.

chos de ellos provendrían de contextos más «urbanos» de la España cristiano-medieval: las ciudades del Camino. Por otra, coexisten clérigos y caballeros, que, inmersos en la cultura rural, tanto por su condición de privilegio como por su posible acceso a una cierta ilustración, también rebasan los límites de esa masa de campesinado cuya condición esencial, en expresión de Hauser, parece ser la ignorancia ¹².

No se puede olvidar finalmente en este análisis una referencia al *arte provincial*. Para Hauser arte provincial es aquél que desarrollándose en el marco político-administrativo idóneo a su denominación depende continuamente del gusto de la gran ciudad, aunque en modo alguno es un arte de tendencias urbanas ¹³.

Con las salvedades oportunas al marco político-administrativo y en consecuencia al tipo de productores y receptores, el arte románico rural desde el punto de vista de la mimesis es un arte proviciano. Este copia de la gran ciudad; aquél, de Cortes, ciudades y monasterios. Pero quede, claro que en esta homologación sólo se ha considerado el mimetismo como efecto: sus causas podrían matizar grandes diferencias entre un arte y otro.

II. DEFINICION DE «ROMANICO RURAL»

Queda por señalar un rasgo característico del románico rural, también afín al «arte del pueblo» y al «arte popular»: *su conservadurismo*.

En realidad, se trata de un rasgo que presentan todas las artes concomitantes de alguna manera con «lo popular», como resultado de la particular visión del producto artístico que posee un determinado tipo de receptores.

«Ni el público del arte del pueblo ni el del arte popular —observa Hauser— son capaces ni están dispuestos a considerar el arte como arte y a juzgarlo según criterios formales. Su posición respecto al arte descansa en relaciones extra-artísticas» ¹⁴. Aquí precisamente, en esta postura, radica el conservadurismo de las artes populares ¹⁵.

Cuando el receptor —y en correlación también con el artifice— encuentra un modelo de producción que satisfaga sus necesidades e intereses lo mantiene, al margen de los nuevos virajes del arte superior. Así debió suceder con el románico, puesto que en el mundo rural es fácil encontrarlo en degeneradas expresiones del siglo XIV e incluso de siglos posteriores. Y

¹² A. HAUSER: *Introducción...*, p. 363.

¹³ A. HAUSER: *Sociología...*, II, p. 306; Tb. *Introducción...*, pp. 381-382.

¹⁴ Postura en la que HAUSER fundamenta más que un conservadurismo el carácter retardatario respecto al arte superior del «arte popular» y del «arte del pueblo». Cfr. *Introducción...*, p. 371.

¹⁵ Resultan superficiales en exceso las causas que alude READ como condicionantes del conservadurismo en el «arte popular»: «... en la mente del pueblo no existe ningún desasosiego que le haga apeteecer novedades: sólo exige que un objeto sea alegre». H. READ: *El significado...*, p. 80.

casi se podría afirmar que el arte románico rural va a enlazar, apenas sin transiciones artísticas intermedias, con el nuevo arte que calará hondamente en los entornos rurales, el arte barroco.

Con todos estos datos cabría concluir que una definición operativa válida del *arte rural* deberá atender a compendiar las siguientes notas y posibles planteamientos:

1. En el marco de una cultura rústica de impronta monacal, aún vigente en plena Edad Media, se observa un estadio cultural anejo a estratos sociales inferiores en los que predomina el campesinado. Aquí precisamente se encuadra el *arte románico rural*.

2. Es un arte que irrumpe con vigor a principios del siglo XIII cuando el románico «oficial», en su expresión plástica, ha alcanzado una madurez, signo inequívoco de transición al nuevo estilo. En este sentido presenta un carácter retardatario en relación con el arte superior, como cualquier otro arte de tipo popular ¹⁶.

3. Generalmente se inspira en el arte de los centros monacales, en cuyo seno se suelen formar los talleres de profesionales laicos que diseminándose por los caminos en busca de trabajo asumen la construcción del románico en las zonas rurales.

4. Como a su paso por los distintos lugares trasvasan su saber a los artesanos locales que desean aprender el oficio, es en estas manos precisamente donde radican las expresiones más «populares» del románico rural: es decir, las más acordes con la necesidad y utilidad de una población fundamentalmente campesina.

5. Arquitectura y artes plásticas constituyen las manifestaciones preponderantes de este románico rural. Esto demuestra que en un arte de características populares también deben tener cabida estas expresiones artísticas superiores, normalmente olvidadas por los sociólogos del arte cuando analizan las formas populares ¹⁷.

6. El arte románico rural presenta una larga pervivencia, indicio claro del conservadurismo tan propio de las artes populares.

III. METODOLOGIA DEL ROMANICO RURAL

La escasez e incluso la carencia de un conjunto documental mínimo y necesario en el románico rural exige la búsqueda de una metodología idónea que permita obtener el mayor número de datos posible.

No se pretende en ningún momento sentar unas bases metodológicas definitivas; el proceso científico obliga a una disposición abierta, de modo que el objetivo de una investigación queda plenamente logrado si abre

¹⁶ A. HAUSER: *Introducción...*, p. 371.

¹⁷ Por ejemplo, solamente HAUSER menciona de pasada la arquitectura campesina. C/í: *Introducción...*, p. 376.

perspectivas o hipótesis a nuevos planteamientos y a la profundización en unos datos y relaciones que siempre continúan preñados de dinamismo.

Lo que interesa ahora es mostrar un proceso metodológico que ha resultado válido y útil para el estudio sociológico y artístico de los talleres de construcción del románico rural de las Comunidades de Villa y Tierra de Segovia; románico pobre, muy deteriorado en ocasiones y sin apoyo documental alguno.

A) La búsqueda de una iglesia cabeza de taller

Localizar una iglesia como cabeza de taller en la que aúnen facturas de cierta calidad y desde la que sea posible captar tanto la itinerancia de los talleres como la de los maestros de la obra, es la primera exigencia de este proceso.

La Iglesia se revela como modelo y prototipo de taller cuando allí se manifiestan maestros capaces de crear «escuela» entre un grupo de artífices congregados bajo su tutela artística y que posteriormente se diseminan por la región. El templo no suele descollar por su estructura arquitectónica; predomina la nave única con ábside semicircular que sólo en ocasiones presenta cubrición en piedra en forma de bóveda de cañón como indicio de una cierta dignificación de la obra y de una dotación económica menos reducida.

La escultura, en cambio, aditamento esencial de la arquitectura románica por pobre que sea, tiende a destacar en el marco operativo del taller tanto por su riqueza y variedad como por sus calidades técnicas, sin olvidar que la «identidad rural» y la consiguiente pobreza de formación y medios de los maestros limita y reduce, a veces demasiado, su misma pericia.

En los siglos románicos maestros de fábrica y escultores se identifican¹⁸, y los talleres se forman con grupos de artífices donde todos o casi todos mezclan en su saber conocimiento de edificación y labra, en tanto que uno de ellos es el «Maestro de la obra». Según Aubert, suele ser escogido para tal cargo un artífice que haya realizado su aprendizaje junto a un buen maestro¹⁹, hecho que no implica necesariamente una mayor habilidad o instrucción respecto a la de sus subordinados de taller, e incluso no es óbice para que algunos de éstos le superen en calidad²⁰. En las canteras menores «el maestro», además de trazar los planos y dirigir la obra, trabaja como uno más en las diversas tareas que plantea la erección del templo²¹.

¹⁸ J. A. GAYA NUÑO: *El románico asturiano dentro del español*. «Boletín del Instituto de Estudios Asturianos», Año XX, núm. LIX, Oviedo, 1966, p. 12.

¹⁹ M. AUBERT: *La construction au Moyen Age*, en «Bulletin monumental», 1961, p. 12.

²⁰ M. AUBERT: *Ob. cit.*, p. 14.

²¹ M. AUBERT: *Ob. cit.*, pp. 29 y 34.

Así pues, ante la anonimidad característica de este período y la dinámica interna de taller aludida, resulta prácticamente imposible reconocer al «Maestro de la obra» en estas iglesias-cabezas de taller, adivinando tan sólo que se ha de encontrar entre los artífices más capaces. Pero sin duda a él se deben los criterios arquitectónicos, estilísticos e iconográficos que imperan en el templo.

Se manifiestan, en cambio, indistintamente y con bastante nitidez los principales maestros de la fábrica procedentes de un centro, más o menos próximo, que por diversas circunstancias religiosas, económicas o sociales se ha convertido en el foco creador o irradiador del «arte oficial» de la zona. Suelen proceder del mismo centro, puesto que, una vez finalizadas aquí las obras y paralelamente su aprendizaje, se reúnen para constituir un nuevo taller, más pequeño, también menos cualificado, que emprenda en común las tareas que la demanda constructora de las zonas rurales les depare. Precisamente las fórmulas foráneas llegan al mundo rural gracias a la existencia de estos centros transmisores de las corrientes culturales y artísticas vigentes en el «arte oficial».

De este modo, *la búsqueda de un centro de irradiación* es el nuevo paso metodológico que permite captar y comprender mejor formas arquitectónicas y estilísticas, así como iconográficas, que, ajenas a un contexto artístico concreto, carecen de sentido e incluso a veces resultan inexplicables.

Muchos artífices rurales se hacen, pues, a la sombra de los grandes artistas o artistas cualificados de los centros de irradiación, con un estilo imitativo al máximo que plasman invariablemente en todas sus realizaciones. Por ello se puede conocer con cierta facilidad su filiación y más tarde su itinerancia, puesto que la institucionalización de las técnicas se hace permanente y visible tanto en la iglesia-cabeza del nuevo taller como en los enclaves sometidos a sus directrices artísticas.

B) El fenómeno de la itinerancia

Ahora bien, este sometimiento a las fórmulas aprendidas no impide concretar y personalizar el trabajo de ciertos maestros del templo-cabeza de taller.

Un número elevado de artífices queda en la penumbra de un proceso de colaboración y ayuda que no tiene reflejo plástico concreto en la iglesia. Pero otros muestran de manera específica su labor sin que fidelidades, tradición o rutina anulen o difuminen improntas personales.

Se perciben claramente matizaciones cuando los centros de formación han sido distintos; pero aun con un punto de partida común se aprecian manifestaciones individuales debidas a aprendizajes con distintos maestros del centro o a condicionantes económicos, de materiales, de tiempo, etcétera, que proporcionan un carácter singular al trabajo de cada artífice, especialmente acusado en las artes plásticas.

Concretar y en cuanto sea posible identificar el mayor número de maestros es el mejor camino o medio de profundizar en la itinerancia del taller, en su complejidad y en su delimitación geográfica.

Muchas localidades más o menos cercanas o vecinas contratan a los maestros de la iglesia-cabeza de taller para edificar sus templos. Son obras más sencillas, asequibles, por tanto, a equipos de trabajo reducidos donde se observa cómo el primitivo taller se ha disgregado en pequeños «sub-talleres». Los maestros más cualificados, ya separados, continúan la dirección de las obras y llevan consigo a las nuevas canteras aprendices y ayudantes —artesanos locales casi todos— que en la obra precedente debieron estar especialmente ligados a su tarea.

Tampoco estos pequeños talleres permanecen invariables en su dinámica interna. Se pueden seguir sus huellas en diversos templos; pero pronto surge la aparición de nuevos talleres en los que se diversifican manos en otros momentos agrupadas, independizadas en muchas ocasiones de los artífices más cualificados, que difunden el estilo de sus maestros en versión cada vez más rústica. Aquí estriba la complejidad que dificulta la *captación y comprensión de la itinerancia*.

Las marcas de cantero podían ser pieza clave en el seguimiento de los distintos maestros²². Se manifiestan, sin embargo, poco útiles en el momento en que un gran número de sillares ocultan a la visión del investigador la señal pertinente. El método comparativo, en cambio, permite seguir la itinerancia de los talleres de construcción e incluso separar y personalizar manos que, aglutinadas en el edificio donde se configuraba el taller y oscurecidas allí por la personalidad artística de los mejores maestros, quedaban muy desdibujadas.

Facilita este proceso de búsqueda el ya consabido tradicionalismo de temas y técnicas. La escasa capacitación del artífice rural le impide, sin duda, liberarse de las enseñanzas aprendidas y le encadena, por el contrario, a una dependencia de dichas formas, a veces excesivamente rígida, en el desarrollo posterior de su actividad. Y esta manifestación se hace extensiva a todo tipo de artífices rurales, del más al menos cualificado.

C) Delimitación del taller rural

Variabes diversas determinan y en ocasiones confluyen en la itinerancia y operatividad del taller. Variables geográficas como las cuencas de los ríos o los caminos pueden aglutinar en un marco delimitado y concreto las obras más representativas de un grupo de artífices.

Las cuencas, por ejemplo, determinan muchas veces el emplazamiento de las ciudades, siempre deseosas del abrigo y seguridad vital que puede

²² J. GIMPEL: *Les Bâisseurs de Cathedrales*. París, 1958, p. 83.

proporcionar la fertilidad del valle. Desarrollan el comercio propiciando así hasta la misma existencia de la ciudad; y son también cauce de corrientes culturales que encuentran en desfiladeros y valles un medio de expansión tan válido como cualquier ruta o camino formado por la iniciativa humana ²³.

Los caminos medievales, continuadores en muchos casos de las antiguas calzadas romanas, propician también la creación de asentamientos estables que ven en el mismo camino el medio de subsistencia e instrumento de posibles y previsibles corrientes culturales.

Cuencas y caminos, pues, conjugan factores distintos, generadores todos del impulso y desarrollo vital imprescindible para comprender el auge y la demanda de construcción. Ambos resultan necesarios para la aparición y dinámica de los talleres itinerantes creadores del románico rural

Asimismo los marcos político y religioso-administrativo influyen y coadyuvan en la configuración y delimitación del taller rural. Cuando la administración eclesiástica se organiza en obispados y parroquias, y la administración política comienza a sustentarse en los concejos, unos y otros se ven en la obligación de erigir iglesias para que cumplan la imprescindible función de presencia y actuación religiosa y de «aglutinante social»: centros de culto que satisfagan las necesidades religiosas de la población y lugares de reunión para la comunidad. La repoblación de los concejos se lleva a cabo con gentes procedentes de diversas regiones; gentes separadas de su núcleo geográfico, social y familiar, que tratan de encontrar en la parroquia, encarnada en la iglesia, y en el marco administrativo de la villa o aldea, un nuevo medio y elemento de cohesión.

La concreción de «emplazamiento» y «proximidad» respecto al centro de irradiación es igualmente necesaria y hasta imprescindible a la hora de explicar por qué tal valle, tal camino o tal demarcación, indistinta o conjuntamente, son utilizados por un taller que ha sido requerido por los concejos, parroquias, etc., que allí se ubican, para la construcción de sus templos.

Pero la itinerancia de los talleres rebasa en ocasiones la propia limitación de unas variables. La vida operativa de los maestros es lo suficientemente amplia como para tener que realizar grandes recorridos en busca de trabajo, y surgen casos donde los condicionantes se rompen por la práctica de una itinerancia que no se pliega a factores externos de tipología definida. A veces se difumina la homogeneidad artística capaz de unificar la zona bajo unas constantes de taller con la insólita e imprevista aparición de talleres y maestros ajenos al contexto artístico más idóneo. En estos casos, por encima de razones geográficas o jurídicas, y a veces con fuerza difícil de medir, deben obrar motivaciones económicas de compleja significación o pautas culturales profundamente emparentadas con la imitación y con el encuentro de múltiples formas de hacer.

²³ L. MUNFORD: *La ciudad en la historia*. Buenos Aires, 1966, p. 92 y ss.

D) La decadencia de las formas

La itinerancia, finalmente, en su proceso expansivo y difusor ayuda a explicar la *decadencia paulatina de formas* hasta llegar a la misma degradación, ya que permite la génesis de una «escuela de artífices» en la que los aprendices más inexpertos adquieren los conocimientos mínimos necesarios para actuar como maestros en la construcción de otros templos.

Los artesanos locales que se van adhiriendo a las diferentes construcciones del taller son, en este último estadio, los difusores de fórmulas y modelos cada vez más ajenos a los prototipos fijados en el templo-cabeza de taller. La expresión artística queda, pues, en manos de artesanos ignorantes y marginados que interpretan fórmulas cada vez más degeneradas por las sucesivas transmisiones, aunque en última instancia se remitan a modelos del «arte oficial».

Su impericia es ya patente en la misma estructura de los templos; pero en las artes plásticas a través de unas facturas burdas, ingenuas y de connotaciones realistas, reflejan unas técnicas más enraizadas en el arte popular local que en un arte rural reflejo del arte oficial. Los temas se limitan a las representaciones usuales que parecen prefijadas como adornos y complementos de la arquitectura; aunque en estas manos artesanales varía sustancialmente su enfoque una vez que se alejan de referencias modélicas para aproximarse e imbricarse en la realidad circundante, en el medio cultural al que el artesano pertenece. La escasez de medios y la propia utilidad de la Iglesia imponen una formas de ejecución que responden del modo más idóneo tanto a su necesidad como a su cultura.

De esta forma el románico rural se convierte en un *arte local* que se atiene a una tradición artística enraizada en los medios rurales, pero en versión tan rústica y popular que su entronque con un foco de irradiación a veces sólo llega a adivinarse por formas básicamente comunes a toda la construcción románica ²⁴.

La irradiación de las formas y el proceso paulatino de decadencia en los talleres románicos rurales permite comprender *grosso modo* —nunca precisar— *el desarrollo cronológico del taller*.

De no existir, como ya se ha indicado, el documento directo o indirecto, resulta imposible la concreción idónea para fechar las edificaciones. La cronología del centro de irradiación constituye el único respaldo objetivo y eficaz que permite el recurso de la hipótesis. Este sería el punto de partida para situar las sucesivas realizaciones del taller cuya gradación temporal también se desconoce; pero las más expresivas realizaciones de la deca-

²⁴ Según José María AZCÁRATE, «la fase arcaizante de un estilo corresponde a un período final en su evolución continuada. Así ocurre —continúa AZCÁRATE— en la repetición de las formas románicas en pleno siglo XIII y aún en el XIV, cuando ya las formas góticas no sólo han alcanzado su fase clásica, sino que inclusive su fase manierista está en clara evolución hacia el barroquismo del gótico final». Cfr. J. M. AZCÁRATE: *El Protogótico hispánico*. Madrid, 1974, p. 16.

dencia artística pueden alcanzar incluso un pleno siglo XIV pese a que los focos de irradiación se alejen un siglo o siglo y medio hacia atrás ²⁵.

Es lógico que así se plantee, puesto que para justificar en cierta medida esta falta de concreción cronológica hay que tener en cuenta que la medición temporal en zonas típicamente rurales sólo puede resultar posible cuando han logrado imponerse unas fechas de clara connotación oficial. Mientras tanto, son la tradición y la costumbre las que van generando en el mundo rural esas formas repetitivas, ajenas en la práctica a una concepción racional y exacta del tiempo.

²⁵ J. M. AZCÁRATE: *Ob. cit.*



Lám. I.—*Iglesia de San Miguel de Fuentidueña (Segovia). Puerta. Aves afrontadas se picotean las patas.*



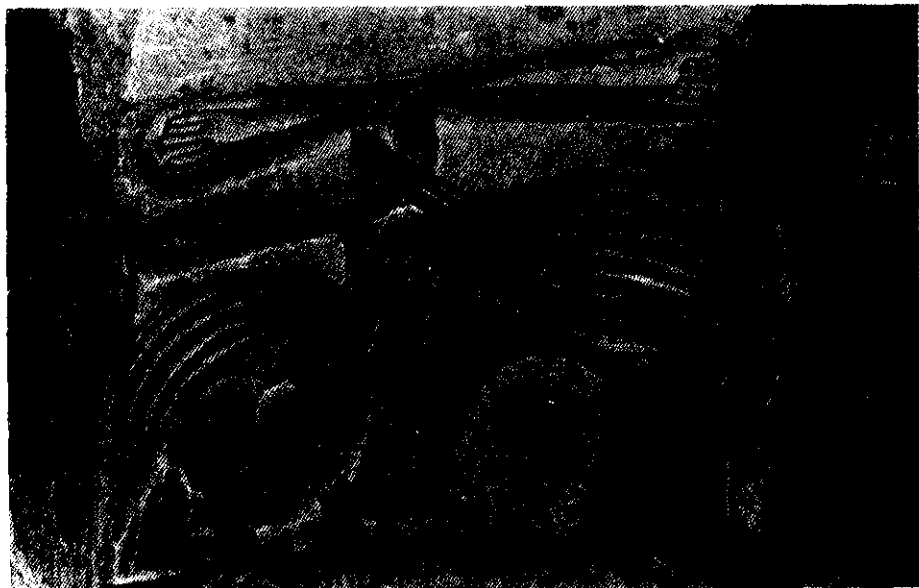
Lám. II.—Iglesia de Vivar de Fuentidueña (Segovia). Puerta. El modelo se repite y difunde.



Lám. III.—Iglesia de Cozuelos de Fuentidueña (Segovia). Puerta. El tema degenera estilísticamente.



Lám. IV.—*Ermita de San Vicente de Fuentesoto (Segovia). Arco triunfal. La ejecución se hace más ruda.*



Lám. V.—*Ermita de San Vicente de Fuentesoto (Segovia). Hemiciclo. La filiación del tema ya resulta ambigua y lejana.*