

De Románico y *románicos*: una aproximación a la doble naturaleza del *románico popular*

About Romanesque an romanesques: an approach to the double nature of popular romanesque

José Manuel RODRÍGUEZ VÁZQUEZ Y Óscar GARCINUÑO CALLEJO

Departamento de Arte Medieval.
Universidad Complutense

RESUMEN

El mundo románico, y más concretamente sus manifestaciones artísticas y culturales, presentan tal riqueza que difícilmente pueden englobarse todas bajo los mismos parámetros de análisis y estudio. Por esta razón este trabajo trata de reflexionar sobre una de esas múltiples manifestaciones, el *románico popular*, para a partir de su doble naturaleza como obra artística y objeto de la cultura material, tratar de definirlo y adaptar la metodología de su estudio; al tiempo que reivindicarlo como materia de investigación científica y abogar por su necesaria puesta en valor.

PALABRAS CLAVE

Románico Popular
Definición
Metodología de estudio
Valoración

ABSTRACT

The Romanesque world, and particularly its artistic and cultural implications, includes such richness that it would be extremely difficult to include all of them under the same criteria of analysis and research. It is for this reason that the present work tries to make a considerations about one of these different expressions, *popular Romanesque*. From the starting point of its double essence, as an art piece and material culture object, we try to define it and to adapt the method of such study; at the same time we vindicate it as scientific subject and defend its important role.

KEY WORDS

Popular Romanesque
Methodology of study
of study

SUMARIO 1. Problema conceptual y terminológico. 2. Problema metodológico. 3. Valoración.

El presente trabajo no es exactamente el resultado de una investigación específica en aras de solventar las cuestiones que aquí se van a examinar. Es ante todo el fruto de una serie de reflexiones planteadas como consecuencia de nuestra experiencia directa y personal en este campo concreto. Siempre a partir de dos premisas básicas. Por un lado, la búsqueda de una validez general para los criterios que se manejarán, aun asumiendo la subjetividad que implica la selección de esos criterios y no de otros. Así, se pondrá especial cuidado en seleccionar aquellos rasgos del objeto de estudio —el *románico popular*— que sean comunes a todos aquellos lugares en los que floreció, prescindiendo de localismos que poco o nada aportarían a los fines perseguidos. Y por otro lado, su aplicabilidad a todas las manifestaciones artísticas del Románico y no sólo a una de ellas —como podría ser la arquitectura—, puesto que nuestra óptica de estudio concibe a aquél como una manifestación genuina de la cultura que trasciende la materialidad concreta del objeto artístico.

Los problemas surgen cuando el investigador se enfrenta a un material o género que no reúne en principio todas las características propias del objeto tradicional de estudio de la historiografía artística. Dicho de otra manera, la Historia del Arte, en cuanto disciplina científica, se ha visto generalmente constreñida por cierto prejuicio en virtud del cual aquellas manifestaciones culturales ajenas a la opción estética de las capas sociales dominantes no reunían el interés suficiente como para ser estudiadas en profundidad¹.

Consecuencia de ello es la relativa 'orfandad' conceptual y metodológica del investigador que trata de acercarse a este estudio específico, el cual, a la ausencia de material documental coetáneo del objeto investigado, tiene que sumar la dificultad en la aplicación a este objeto concreto de las técnicas tradicionales de análisis desarrolladas por su disciplina.

Estos mismos problemas, además, han venido dando lugar a dos hechos en cierto modo paradójicos con respecto a este *románico popular*:

– La proliferación reciente de todo tipo de publicaciones en los más diversos formatos, y de resultado más o menos satisfactorio según los casos. Esto podría hacer pensar al profano no solamente que esta manifestación artístico-cultural está valorada —o hasta sobrevalorada—, sino incluso que se trata de un asunto en cierto modo agotado. Sin embargo, un examen más selectivo de todo este material lleva a conclusiones totalmente distintas, aun con excepciones: suele tratarse de aproximaciones escuetas y casi siempre superficiales, generalmente reitera-

¹ Pese a lo que pueda parecer, este prejuicio permanece aún muy acentuado en determinados ámbitos digamos «conservadores» de la historiografía, que tienden a despreciar el estudio en profundidad de determinadas manifestaciones artísticas consideradas menores, como es el caso del *románico popular*. Pero han existido excepciones entre los historiadores del arte tradicionales. Podemos citar en este punto a J. A. Gaya Nuño, cuya obra, con todos los altibajos propios de un investigador marginado del ámbito académico-universitario y en parte autodidacta, está todavía pendiente de una justa y merecida reivindicación. O entre los hispanistas, cabría nombrar a E. Lambert, que, a propósito del mudéjar, distinguió un 'mudéjar de corte y lujo' y un 'mudéjar popular', una forma al menos cualitativa de poner de manifiesto tal variante o manifestación («L'art mudéjar», en *Gazette des Beaux Arts*, IX (1933). Recopilado en *La Péninsule Ibérique*, tomo III de *Études Médiévales*. Toulouse 1957).

tivas y de escaso rigor científico aun reconociendo que casi nunca es este su principal propósito. De hecho, responden más bien a una línea de divulgación turística en clara correspondencia con las actuales tendencias de dinamización en el medio rural, y en este sentido, a un plausible intento de puesta en valor a la búsqueda de una 'rentabilidad comercial' para este patrimonio.

– La omisión por buena parte de la comunidad científica de esta manifestación *popular* del Románico, al ser considerada como subalterna con respecto a la *oficial* o *culta*. Tal consideración ha llevado, en nuestra opinión, a su tradicional infravaloración por parte de esa misma comunidad científica, que, cuando se ha ocupado de lo que aquí trataremos de definir como *románico popular*, lo ha hecho casi siempre exclusivamente a propósito de su vinculación mediata o inmediata con ejemplares del románico *oficial* o *culto*, y en definitiva, con los grandes centros de creación e irradiación. Así, ciertamente, se han estudiado con alguna profundidad aspectos o elementos del *románico popular*, pero bajo una óptica que se separa de su realidad histórica en cuanto tal manifestación popular, y que entronca en mayor o menor medida con lo que de *culto* u *oficial* pueda rastrearse en ella². Esto, a nuestro juicio, además de suponer una descontextualización de esos aspectos o elementos con respecto al todo del que forman parte, implica desnaturalizar la esencia de la obra, que no admite escisiones con la excusa de una pretendida depuración científica en el planteamiento. Pero es que, sobre todo, «quedarse con lo bueno» es en definitiva un ejercicio de discriminación que conlleva implícitamente la condena de aquello que no se selecciona al más profundo olvido.

Todo ello hace necesario un replanteamiento de la cuestión a partir de tres líneas fundamentales de reflexión: la primera se encaminaría a concretar su definición, es decir, qué es lo que caracteriza esta variedad del Románico y cuál es la denominación que mejor se ajusta a su naturaleza; la segunda trataría de clarificar cuál o cuáles son los modos o recursos más idóneos para su estudio; y la tercera consistiría en examinar la valoración que estos monumentos reciben hoy de la comunidad científica en particular y del público en general. Se planteará por tanto un triple problema: de concepto, de metodología y de puesta en valor³.

² Basta rastrear el «fondo editorial» sobre la materia para encontrar un número no escaso de trabajos dedicados a tal o cual edificio o parte de un edificio. Estos trabajos, sin embargo, suelen centrarse casi siempre en aquellos detalles de esos monumentos que por una u otra razón destacan especialmente, brillan con luz propia y son susceptibles de estudio con arreglo a las pautas metodológicas tradicionales del historiador del arte (por ejemplo iconografía, talleres escultóricos, etc.).

³ No pretendemos en absoluto ser originales en esta estructura expositiva. De hecho, un acercamiento al objeto del presente ensayo bajo la misma estructura formal fue llevado a cabo ya por I. Ruiz Montejo («Concepto y método del románico rural», en *Anales de Historia del Arte*. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia, 1 (1989), pp. 21-32) con el innegable mérito de dejar planteado el asunto.

1. Problema conceptual y terminológico

La Historiografía del Arte, fundamentalmente cuando parte desde un punto de vista socio-lógico, ha atestiguado en diversas ocasiones una doble manifestación de éste. Así, en todos los momentos históricos puede detectarse por un lado una vertiente artística que se desarrolla al amparo de las capas privilegiadas de la sociedad, la cual puede denominarse *arte culto*⁴; y por otro lado, un testimonio, en la mayor parte de los casos considerado de menor entidad o relevancia, desarrollado para, y a veces por, el pueblo, al que por tanto podríamos llamar *arte popular*⁵.

Una cuestión previa al respecto llevaría a plantearse incluso si ambas expresiones o solamente una de ellas son calificables propiamente de *artísticas*. Desde luego, la cuestión no es en absoluto nueva, más bien al contrario, ha suscitado muchas reflexiones en las que no vamos a entrar ahora. Simplemente, partiendo del presupuesto de que efectivamente ambas son *arte*, intentaremos razonar que, además de ello, un estudio lo suficientemente completo requiere también su análisis desde otros puntos de vista no estrictamente *artísticos*. Máxime en lo que se refiere a la vertiente que llamaremos *popular*, donde la línea divisoria entre funcionalidad y estética⁶ es demasiado sutil.

Desde luego, la variante *culta* del arte no ha suscitado dudas acerca de su carácter de tal. De hecho, ha constituido —en la visión tradicional de la historiografía— el paradigma del arte. Esto lleva implícitos unos caracteres propios que lo definen como tal: ser patrimonio de los estratos sociales más elevados, que lo promueven y disfrutan; constituir el resultado de una opción estética ejercitada por su promotor —opción que presupone necesariamente una capacidad y unos medios—; marcar pautas y surtir de modelos al resto de la sociedad.

Todas estas notas concurren, por supuesto, en el Románico. Nadie negaría que ejemplares como, por ejemplo, la catedral de Santiago de Compostela o Saint-Sernin de Toulouse, entre otros muchos, responden fielmente a las mismas. Se trata de su versión *culta* u *oficial*⁷. Ahora bien, es precisamente en el Románico donde esa doble vertiente creadora mejor apare-

4 Hemos preferido optar por la denominación de *arte culto* como contraposición a *arte popular*, como modo de insistir en el abismo sociológico que suele mediar entre ambas manifestaciones en cuanto a promoción, opción y función. Sin embargo, nos parecen igualmente significativas otras denominaciones que se han manejado para determinar al mismo concepto, como la de *arte oficial*.

5 Insistimos en que el criterio empleado en nuestra terminología es de carácter sociológico y cultural. Por ello, como más adelante se razonará, preferimos la calificación de *popular* frente a la de rural (que es la que más se ha manejado) u otras que también analizaremos y matizaremos. Por otra parte, A. Hauser introdujo un sutil matiz distintivo entre *arte popular* y *arte del pueblo*. Sobre la cita concreta y su contenido, véase nota núm. 11.

6 Esta sutileza distintiva se ha planteado también desde la metodología etnográfica a propósito de objetos de estricta cultura material (objetos etnográficos). En este sentido y como mero ejemplo, puede citarse por su carácter revelador, plenamente expresado en su título pero también en su contenido, la tesis doctoral de A. M. Liste Fernández (*Funcionalidad y estética en el Museo Etnográfico Liste*. Excm. Dip. Prov. de Pontevedra 1991).

7 Versión *culta* u *oficial* que puede estudiarse a su vez bajo diversas realidades en función de su patrocinio: así, puede distinguirse un románico *dinástico* (en terminología de García Guinea, M. A. «El estilo románico en España. Perspectivas». *Iniciación al Arte Románico*. Fundación Santa María La Real-C. E. R. Aguilar de Campoo 2000, pp.9-25), un románico *monástico*, un románico *episcopal*...

ce representada. Consideramos que, de entre todos los 'estilos' en que tradicionalmente se ha dividido a la Historia del Arte (al menos en el mundo occidental), es éste el que de forma más nítida y tangible muestra, a la vista de lo conservado, esa dualidad intrínseca, dada la importancia que en él reviste la vertiente *popular*⁸, y que sin duda revistió también en el momento de su creación.

Centrándonos definitivamente en el *románico popular* —que al fin y al cabo es el objeto fundamental de este artículo—, lo primero que habría que abordar es la cuestión terminológica: la validez o no de esta denominación que hasta aquí hemos utilizado de forma única.

Un repaso de las publicaciones alusivas a esta materia pone de manifiesto que la denominación más utilizada, hasta el punto de haber adquirido carta de naturaleza en los últimos tiempos, es la de *románico rural*, un auténtico tópico terminológico a día de hoy. Sin embargo, creemos que tal denominación constituye en cierta medida un 'falso histórico', dado que en absoluto se adapta a la realidad sociológica del tiempo en que floreció el Románico. De hecho, sólo cabría hablar de *rural* desde una perspectiva actual, en la que la dicotomía campo-ciudad está bien perfilada. Desde luego, en los siglos medievales, además de no existir tales conceptos, podría decirse que incluso los núcleos de población más desarrollados estaban revestidos de un marcado carácter ruralizante. No es necesario en este punto, por conocidas, citar las descripciones que ciertos viajeros de la época dejaron escritas sobre algunas ciudades de entonces⁹. Por tanto, el término, si no incorrecto, sí nos parece cuando menos inexacto, y no sólo desde una perspectiva sociológica sino también geográfica o ambiental; de hecho, el románico monástico, en líneas generales, constituye quizá la versión «más rural» de todo el Románico.

⁸ En ello, no obstante, existe un paralelismo con el Barroco, puesto de manifiesto, entre otros, por Ruiz Montejo, I. «Concepto y método...», pp. 25-26. Por otra parte, cabría plantearse la contingencia de nuestro razonamiento en virtud precisamente de los testimonios llegados hasta hoy. Es decir, si solamente se hubieran conservado catedrales y monasterios y no «iglesias de pueblo», las conclusiones seguramente serían otras. Pero en este punto, habría que reflexionar también sobre las causas de que sea precisamente en el Románico donde los testimonios «modestos» conservados sean mayoritarios en número abrumador. La idea que tratamos de expresar en este último inciso ha sido magníficamente formulada en los siguientes términos: «Un aislamiento técnico, cultural y económico-social puede producir la pervivencia y estancamiento de determinadas fórmulas de construcción, y como consecuencia, la incapacidad de adoptar otras nuevas, aunque sean conocidas: esto es lo que provoca la *ruralización* y permanencia fuera de su tiempo, de determinados modelos artísticos, siendo el más conocido el caso de los medios constructivos románicos, cuyas razones tectónicas eran tan sencillas y estaban tan bien asimiladas por el pueblo que un nuevo estilo constructivo, como el Gótico o el Renacimiento, no dejaban de ser lujos eruditos a los que los lugareños de ciertas zonas no alcanzaban a encontrar sentido cuando sus condiciones socio-económicas y espirituales seguían una línea horizontal sin variación» (Borrás Gualís, G. M.; Esteban Lorente, J. F. y Álvaro Zamora, I. *Introducción General al Arte. Arquitectura. Escultura. Pintura. Artes Decorativas*. Ediciones Istmo. Col. Fragmentos n.º 64. Madrid 1988, pp. 25-26).

⁹ Se ha convertido en un tópico, aun cuando sigue siendo reveladora, la alusión al geógrafo andalusí Idrisi (*Geografía de España*. Col. Textos Medievales. Valencia 1974). Podría argumentarse que las ciudades a las que se refiere se inscriben en un ámbito geográficamente limitado, de suerte que la percepción según la cual más que de núcleos urbanos propiamente dichos se trataba de varias aldeas más o menos agrupadas, carecería de validez universal. No obstante, entendemos que las conclusiones a las que podría llegarse con respecto a la inmensa mayoría de ámbitos geográficos de Occidente en esta época serían forzosamente similares. Véase en este sentido Pirenne, H. *Las ciudades de la Edad Media*. Alianza Editorial. Madrid 1972.

Y nadie osaría calificar a un monasterio benedictino o agustino de *románico rural*¹⁰. Del mismo modo, existen multitud de edificios religiosos —e incluso civiles en algún caso, como el de la ciudad de Segovia— que no por el hecho de estar situados en lo que hoy consideramos ámbito urbano pierden la connotación de obras modestas, de escasa ambición constructiva y recursos limitados. ¿Estaríamos entonces propiamente ante *románico rural*?

Por todo lo expuesto, hemos de mostrar nuestra preferencia por otro término, escasamente original si se quiere, pero a nuestro juicio mucho más indicativo de la realidad cultural a la que nos referimos. Este término no es otro —como ya en las líneas anteriores hemos anticipado— que el de *románico popular*¹¹, cuyas notas esenciales en seguida trataremos de concretar.

Antes, no obstante, es preciso aludir a otras dos denominaciones. La primera de ellas, que en determinados contextos puede ser muy útil, además de sugerir en sí misma interesantes reflexiones, es la de *arte de tradición románica*. Ciertamente, el *románico popular* asume las pautas marcadas por unos determinados modos de hacer aportados inicialmente por el *románico culto*. En este sentido, el *románico popular* es un arte de tradición románica. Ahora bien, la pregunta que surge inmediatamente es: ¿se sigue haciendo *románico culto* al mismo tiempo que *románico popular*? En definitiva, se trata del problema de la coetaneidad o sincronía entre ambas manifestaciones. A nuestro juicio no habría inconveniente en admitir la coexistencia en un mismo momento y lugar, siempre dentro de una casuística interminable de matices y variaciones. Sin embargo, preferimos reservar la denominación *arte de tradición románica* únicamente para aquel que continúa produciéndose una vez que el foco culto irradiador del que toma su inspiración ha cesado su actividad creadora en ese mismo ámbito geográfico o espacial. Por tanto, todo *arte de tradición románica* sería *románico popular*, aunque no todo el *románico popular* es *arte de tradición románica*, sino sólo, por decirlo así, el más inercial o ahistórico.

Por último, se ha manejado otra interesante denominación, la de *románico local*¹². Denominación útil sobre todo como contraposición a otro tópico, al que sin embargo presupone: el *románico internacional*. De esta forma, el *románico local* se configuraría como un arte enraizado en la tradición de un ámbito definido, impermeable a las corrientes innovadoras difundidas a través de las rutas de peregrinación, y por tanto de evolución lenta y divergente respecto a estas. Ahora bien, parece claro que aunque todo el *románico popular* es *románico local*, no todo el *románico local* es necesariamente *románico popular*.

¹⁰ No traeremos aquí a colación, por sus connotaciones ya protogóticas, a la mayor parte de las casas cistercienses y premostratenses, a pesar de que son seguramente las que mejor ejemplifican el ambiente campestre y retirado.

¹¹ Podría argüirse en contra de nuestra elección terminológica la distinción que A. Hauser (*Introducción a la Historia del Arte*. Madrid 1969) lleva a cabo entre *arte del pueblo* y *arte popular* (recogida por Ruiz Montejo, I. «Concepto y método...», pág. 22), vinculando este último a «un público predominantemente urbano, semiilustrado y tendente a la masificación», frente al carácter estrictamente campestre y preindustrial del primero. Sin embargo, tal distinción no resulta aplicable a un ámbito cronológico como el medieval, en el que la revolución industrial y urbana todavía iba a hacerse esperar unos cuantos siglos...

¹² Esta denominación ha sido adoptada y empleada con profusión respecto del románico de Zamora por Domínguez Herrero, C. *El románico zamorano en su marco del noroeste. Iconografía y simbolismo*. Zamora 2002.

Pero hemos de regresar al núcleo fundamental del problema planteado en este epígrafe: la fijación de una serie de constantes de validez más o menos universal que puedan definir el *románico popular*:

– *Necesidad*

Esta nota es primordial, puesto que en ella es donde se encuentra la verdadera esencia de esta manifestación. Con ello pretendemos destacar el hecho de que tanto el promotor como el ejecutor, más allá de la búsqueda del goce estético, están determinados por la cobertura de una necesidad de primer orden, como es –en el caso, naturalmente, del arte religioso, que es en esencia al que nos estamos refiriendo– el culto de la comunidad. Determinismo que excluye la posibilidad de elección. Dado que toda pretensión estética presupone el ejercicio de una opción, convendremos en que, al no existir esa opción, la estética decae en aras de la funcionalidad.

– *Limitación Financiera*

La promoción del *románico popular* proviene de aquellas instancias político-administrativas que encabezan una comunidad; es decir, de aquellas estructuras de poder ubicadas inmediatamente por encima del pueblo. Ello implica en la mayor parte de los casos la puesta a disposición de unos medios económicos muy ajustados a la necesidad que se pretende cubrir. Sin que ello signifique necesariamente pobreza, dado que tal limitación se plasmó de hecho en la práctica en toda una gradación de resultados, desde obras absolutamente básicas o sumarias hasta otras que, sin dejar de ser populares, se permiten mayores pretensiones.

– *Limitación Técnica*

Es consecuencia directa y lógica de la característica anterior. En las obras arquitectónicas esta limitación se plasma no sólo en las soluciones estructurales adoptadas sino también en los materiales y aparejos empleados. En este punto, la inmediatez física de los mismos es definitiva, y constatable en la simbiosis con el entorno construido. En ello se muestra nuevamente de forma más que palpable esa ausencia de opción: el material o los materiales no se eligen, sino que vienen impuestos por el medio topográfico del asentamiento, lo mismo que ocurre con la arquitectura doméstica¹³. Pero es que además, a este «determinismo en la materia pri-

¹³ La cuestión que surge inmediatamente, a la vista de esta característica, es si no convendría asimilar metodológicamente el *románico popular* a la arquitectura popular ampliamente considerada, e incluso estudiarlo como un capítulo más de la misma. A este respecto, valdrá lo dicho más adelante cuando se hable del concepto de cultura material y de su metodología de estudio. Por otra parte, es evidente que no se conserva arquitectura doméstica de época románica, aunque las técnicas y sistemas de trabajo utilizados hasta no hace muchos años, así como el resultado final, no pueden diferir esencialmente de aquéllas. En este sentido, J. A. Gaya Nuño («Artistas y artesanos del románico español», en *Coya*, núm. 130 (1976), pág. 216) nos recuerda un precioso testimonio de transmutación formal del *románico popular* a la arquitectura popular propiamente dicha: «Hay todavía en pueblos de mi tierra castellana, surgiendo de la trasera de pobres casas, unos como ábsides románicos cuya presencia extraña a los visitantes. No son sino los hornos de cocer pan, supongo que ya en desuso, pero que han venido repitiendo durante doce siglos (sic) la forma esencial y prestigiada de la cabecera de iglesia románica. Es bien posible que lejanísimos nietos

ma» y directamente relacionadas con él, habría que añadir otras dos notas expresadas con mayor o menor profusión, según los lugares, en el *románico popular*: por un lado, la hibridación de aparejos y técnicas en un mismo edificio¹⁴, y por otro, el frecuente reaprovechamiento de materiales procedentes de vestigios arquitectónicos cercanos, prestos a servir de cantera.

Estos rasgos tienen asimismo otra lectura, que es complementaria de la anterior. Es decir, tal limitación técnica se torna en versatilidad y en fácil aplicabilidad. El *románico popular* puede ejecutarse casi en cualquier medio o lugar, y de ahí su éxito. Esto es así porque admite distintas técnicas y sistemas de trabajo, no se sujeta a cánones codificados en tratados teóricos ni a rígidas imposiciones especulativas, y se adapta incluso a las más reducidas disponibilidades materiales. Versatilidad material, pues, determinada por su carácter marcadamente utilitario. Pero versatilidad también funcional, al asumir sin excesivos problemas sucesivas reformas a lo largo del tiempo, con arreglo a las distintas necesidades prácticas existentes en cada momento de su periplo histórico. Por otro lado, tal versatilidad funcional es otra característica compartida con la arquitectura popular de villas y aldeas, de la que se ha dicho que «nace en un momento, se desarrolla sólo en la medida de lo necesario y se destruye a sí misma lentamente, cuando su utilidad ya no es manifiesta»¹⁵. ¿Cuántas iglesias del *románico popular* conocemos que no hayan sido reformadas con mayor o menor profundidad en época moderna, preferentemente barroca?

— *Consideración específica de los ejecutores*

Todo lo manifestado hasta aquí no debe conducirnos sin más al tópico de la obra anónima y colectiva. La cobertura ya reseñada de una necesidad inmediata del pueblo no significa que sea directamente éste, en cuanto sujeto colectivo anónimo, el ejecutor material. Surge aquí el problema de identificar a ese realizador o realizadores, sin duda gente profesional que no necesariamente forma parte del pueblo receptor de su obra, pero que se halla igualmente equidistante de los grandes maestros del *románico culto*. ¿Se trata propiamente de artistas, o más bien de artesanos?¹⁶ Este problema no es exclusivo del *románico popular*, sino que se plantea también

de constructores de aquella época hayan sido los autores. Por otra parte, ecos de semejante continuidad pueden ser hallados en no pocas estructuras populares».

¹⁴ El problema de los materiales y aparejos en la arquitectura medieval enlaza directamente con el habitual debate terminológico degenerado en debate conceptual sobre el *mudéjar*. No es nuestro propósito abordar esta cuestión, a la que por otra parte se han dedicado multitud de estudios específicos, aun sin llegar a conclusiones claras. Simplemente quisiéramos llamar la atención sobre el hecho de que, al menos a propósito del *románico popular*, un prejuicio formal o estético sobre la cuestión en ningún caso puede ser definitorio ni mucho menos recomendable. Como por otro lado es también sintomático que el debate no se suscite en relación con la arquitectura de la Edad Moderna (nadie calificaría de *mudéjares* a edificios de ladrillo renacentistas o barrocos).

¹⁵ Borrás Gualís, G. M.; Esteban Lorente, J. F. y Álvaro Zamora, I. *Introducción General al Arte...*, pág. 25.

¹⁶ J. A. Gaya Nuño («Artistas y artesanos...», pág. 214) señalaba el siguiente criterio distintivo: «El artista será el hombre ejemplarmente dotado para la consecución de belleza plástica, uniendo a sus dones naturales una depurada técnica y un conocimiento de lo hecho por maestros de similar capacidad en otros lugares. El artesano, de menores recursos técnicos, sustituyendo mental y manualmente conceptos de alta entidad estética por otros más rudimentarios —pero en ningún modo despreciables— tenderá a la vulgarización y multiplicación de prototipos vistos o a la creación de otros propios, en cuya tarea puede llegar —en puridad, llega— a resultados muy superiores a los

a propósito del arte medieval culto¹⁷. Ahora bien, consideramos que la pregunta así formulada parte una vez más de una óptica desenfocada, en definitiva, de un criterio excesivamente formalista o esteticista; sólo desde la perspectiva demasiado lejana del tiempo actual puede concebirse tal dicotomía, no exenta de rasgos si no maniqueos sí connotativos o calificativos. Por ello preferimos definir sin más a estos ejecutores con el término de *artífices*, término aséptico y exento de toda connotación, ya despectiva o ya favorable¹⁸.

Estos artífices del *románico popular*, aun estando integrados en una estructura jerarquizada —lo que hoy se suele denominar *el taller*— en la cual el grado de cualificación técnica debía de ser diferente entre unos y otros individuos, según su categoría pero también su habilidad innata¹⁹, no por ello perderían su personalidad en cuanto individuos, ni tampoco el orgullo de la obra bien realizada. El tópico del ejecutor colectivo y anónimo aplicado al Románico admitiría seguramente todo tipo de matizaciones, incluso en el *románico popular*. Por los escasos indicios epigráficos y de otro tipo que nos han llegado, parece que al menos algunos de ellos eran perfectamente conscientes de su capacidad creadora, manifestándola cuando les era posible no solamente con su nombre, sino incluso a veces con su efigie en plena actividad ejecutora²⁰.

que cupiera esperar de su formación». En nuestra opinión, tal distinción, además de constituir un tópico tradicional y no aportar nada metodológicamente hablando, sólo se sostiene desde un prejuicio esteticista perfectamente superable. Puede verse también al respecto: Palomero Aragón, F. «Artistas y artesanos en la Castilla altomedieval (s. XI al XII): claustro de San Pedro de Soria y galería de Rebolledo de la Torre», en *Repoblación y reconquista. Actas del III Curso de Cultura Medieval. Centro de Estudios del Románico. Aguilar de Campoo, septiembre de 1991*. Madrid 1993, pp. 281-294.

¹⁷ El asunto de la consideración social del artista medieval ha suscitado en los últimos tiempos cierto interés, aun sin ser abundantes las investigaciones al respecto, dada su dificultad intrínseca y la escasez de fuentes. No tenemos constancia de que en los siglos del Románico existiese una producción teórica o especulativa llevada a cabo por ciertos artífices como fundamento de sus realizaciones, producción que, en caso de haber realmente existido, en absoluto tendría que ver con el *románico popular*. Por otra parte, los escasísimos tratados de esta época de los que tenemos noticia, son de índole exclusivamente práctica o material. Ahora bien, entre este aserto y el tópico de que hasta el Renacimiento no surge el artista propiamente dicho, con conciencia de tal, creemos que puede mediar todo un mundo de matices. Pueden consultarse a este respecto dos recientes obras: Graciani, A. (Ed.) *La Técnica de la Arquitectura Medieval*. Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones. Sevilla 2001. Cómez, R. *Los Constructores de la España Medieval*. Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones. Sevilla 2001.

¹⁸ Alo sumo, la calificación de *artesanos* podría asumirse siempre y cuando con ella se aluda exclusivamente al carácter eminentemente práctico y escasamente especulativo de su trabajo, pero no a una pretendida torpeza o impericia. En realidad, la «torpeza» del artífice del *románico popular* no es tal: los medios materiales y humanos se adaptan y adecuan en cada caso a una finalidad que es utilitaria, funcional, no estética.

¹⁹ Otra cuestión debatida es la que atañe a si en el Románico existía una separación clara entre los ejecutores de la tectónica y de la decoración, o si por el contrario se trataba de equipos indiferenciados, existiendo tal especialización sólo al nivel de los más grandes e importantes talleres. Nuevamente nos topamos con la ausencia de fuentes al respecto, y la respuesta a esta pregunta basándose exclusivamente en los elementales principios de la lógica siempre será una respuesta hipotética.

²⁰ No es el objeto de este ensayo la recopilación de epigrafía románica donde se aluda a nombres propios de supuestos artífices; baste decir que esta es, si no abundante, sí al menos significativa, echándose en falta un catálogo más o menos amplio (para el románico castellano-leonés véase el escueto pero sustancioso «manejo» recogido por Pedro Luis Huerta en: García Guinea, M. A. y otros. *Perfiles del Arte Románico*. Fundación Santa María La Real-C.E.R. Aguilar de Campoo 2002. pp. 41-51), si bien en algunas ocasiones es posible que estos nombres en el fondo estén aludiendo no al maestro o artífice material, sino al promotor, por lo que su interpretación debe hacerse con

Otro aspecto que merece atención es el de determinar la mayor o menor cercanía de estos *artífices* —y, en consecuencia, de los talleres en que se integraban— al foco irradiador, foco propio del *arte culto*. Somos partidarios de la hipótesis de la cadena transmisora de conocimientos: ciertos artífices secundarios del *arte culto*, ya por imposibilidad de promoción profesional dentro de su taller o ya por cualquiera otra razón, serían a su vez los artífices más avanzados del *románico popular*, trasladando a éste algunos modos de hacer de aquél, algunas de sus novedades, y constituyéndose a su vez en ocasiones en foco irradiador. A partir de aquí, y mediante la misma dinámica transmisora, se va cubriendo el territorio —y por tanto las necesidades litúrgicas de la población— con una densísima red de obras ejecutadas por talleres más o menos lejanos a uno de estos focos principales del *románico popular*, lo que, en la medida en que se va manifestando esa lejanía, daría lugar a otra de sus notas definitorias:

— *Carácter Arcaizante*

Por definición, la cadena transmisora de conocimientos aludida viene a generar inevitablemente esta nota. Es decir, existe en el *románico popular* una relación inversamente proporcional entre la distancia cronológica y la evolución técnica. Hasta llegar a un punto en el que las formas de hacer se enraízan en el acervo social de tal modo que éstas se convierten en ahistóricas, produciéndose por mera inercia, y dando lugar a resultados cada vez más degenerados que se repiten al margen de toda referencia cronológica.

Todas estas características vienen a poner de manifiesto la doble naturaleza del *románico popular*. Parece evidente que se trata de obras de arte en la acepción actual de éste, y así han sido tratadas habitualmente; pero por otro lado, las notas reseñadas llevan inequívocamente a su inclusión también en el concepto de cultura material, y por ende de objeto etnográfico. Podría pensarse que esta afirmación es aplicable en principio a cualquier manifestación artística de cualquier época y civilización, no sólo popular sino también culta. De entrada, es en el *románico popular* donde más claramente se expresa, una vez más, esa doble naturaleza (objeto artístico / objeto etnográfico)²¹. Pero es que además, si nos atenemos a una de las notas menos controvertidas del siempre amplio y voluble concepto de cultura material —del que enseguida nos ocuparemos— según la cual esta es producto colectivo o de la mayoría²², parece claro que el arte

sumo cuidado. Por otra parte, las representaciones, en capiteles o canecillos, de operarios de la construcción enfrascados en las labores más diversas, podrían ser interpretadas como un intento de representación costumbrista, pero también como un modo de reivindicarse a sí mismos y a su oficio. En este sentido, el ejemplar singularísimo de la portada de Revilla de Santullán (Palencia) aúna ambos rasgos de identidad: la representación física del artífice, y su nombre propio.

²¹ Ya se ha sugerido con anterioridad el cierto paralelismo en este sentido con el barroco popular (Véase nota núm. 8). Pero frente al carácter total u omnicompreensivo del Románico como corriente artística, el barroco popular derivó hacia el revestimiento y búsqueda escenográfica, utilizando y encubriendo, la mayor parte de las veces, estructuras previas románicas. Por ello, su trascendencia no es comparable, a nuestro juicio.

²² Característica señalada por R. Bucaille y J.-M. Pesez en «Cultura Material» (*Enciclopedia Einaudi. Volume 16. Homo-Domesticacao. Cultura Material*. Imprenta Nacional, Casa da Moeda. Lisboa 1989, pp. 11-47), a su vez citada y extractada por Mingote Calderón, J. L. (*No todo es trabajo: Técnicas agrícolas tradicionales*. Diputación de Salamanca, Centro de Cultura Tradicional. Salamanca 1995, pág. 22).

culto queda al margen de tal concepto. El arte culto, por su propia esencia, es reflejo de lo singular, del interés individual, y en cuanto tal, opuesto a lo colectivo. Por ello, tal doble naturaleza es solamente predicable del *románico popular*, y es reflejo de su clara distinción respecto al culto, abriendo entre ambos una brecha mucho mayor de la que puede existir en principio entre dos manifestaciones solamente artísticas.

En realidad, y como es sabido, el concepto de cultura material es acuñación de la historiografía marxista, de modo que el mismo aparece, en origen, vinculado a la investigación histórica (y no a otros sectores de conocimiento como la antropología cultural o la propia arqueología, que con el tiempo han acabado por asumir o hacer suyo el estudio del contenido de la cultura material, aunque procurando superar tal denominación y sustituirla por otras, digamos, más asépticas o más específicas) y, en concreto, al materialismo histórico. Ahora bien, con el transcurso del tiempo, la propia evolución del concepto —con independencia de la denominación o nomenclatura que quiera aplicársele— acabó por generalizarlo y desligarlo de sus raíces marxistas²³, al tiempo que ha pasado a caracterizarse por su polivalencia y capacidad de adaptación, admitiendo tantas definiciones como autores se han ocupado de él²⁴, y situándose en la intersección entre un conjunto de disciplinas de muy distinto cariz y método: la Historia (tanto la que más adelante llamaremos *Historia General o macrohistoria* como las que caracterizaremos como *Historias Particulares o microhistorias*²⁵), la Arqueología, la Etnografía en particular o la Antropología Social y Cultural en general, pero también la Geografía, la Sociología, la Economía, la Historia del Arte... A día de hoy, por tanto, la esencia de los estudios sobre cultura material reside en su carácter integrador y multidisciplinar, sin que ello suponga en absoluto rebajar el rango científico de esas diversas disciplinas por el hecho de compartir objeto de estudio.

Tal concepto de cultura material, a nuestro juicio, es perfectamente aplicable al *románico popular*. Consideramos que su adscripción al ámbito de la cultura material es no sólo incontable desde un punto de vista conceptual, sino absolutamente fructífera desde la óptica de su estudio, investigación, y puesta en valor. Y ello, a pesar de que, ni la Historia del Arte por un lado, ni las disciplinas propiamente 'antropológicas' por otro, han querido asumir abiertamente hasta ahora tal planteamiento. Pero insistimos, desde nuestro punto de vista el *románi-*

²³ Sobre la evolución histórica del concepto de cultura material véase: Mazzi, M. S. «Civiltà, cultura o vita materiale?». *Archeologia Medievale* (Florenca), XII (1985), pp. 573-592.

²⁴ Mingote Calderón, J. L. *No todo es trabajo...*, pp. 21-22.

²⁵ El término ha adquirido ya una cierta carta de naturaleza, y aparece recogido con toda normalidad en tratados teóricos sobre historiografía. En este sentido puede verse: Burke, P. (Ed.). *Formas de hacer historia*. Alianza Editorial. Madrid 1993. (A su vez citado por Seseña, N. «La historiografía del arte popular en el siglo XX». *Historiografía del Arte Español en los siglos XIX y XX. VII Jornadas de Arte*. C.S.I.C., Centro de Estudios Históricos, Departamento de Historia del Arte 'Diego Velázquez'. Editorial Alpuerto. Madrid 1995, pp. 449-457). Ha habido quien ha definido este concepto, por su parte, como 'historia no eventográfica' (Carandini, A. *Arqueología y cultura material*. Editorial Mitre. Barcelona 1984, pág. 58) por oposición a la historia de los grandes acontecimientos, a la que califican como verdadera 'microhistoria' en cuanto historia de corto recorrido, de breves y continuos lapsos de tiempo, de mero relato, en definitiva.

co popular es ante todo cultura material. Máxime si se examinan los rasgos que comúnmente han servido para definir la cultura material, aun dentro del ya citado carácter genérico y polifacético del concepto, y se comprueba la aplicabilidad de los mismos al *románico popular*. Hemos visto como la cultura material constituye el conjunto de objetos propios de la colectividad, del conjunto humano de un determinado ámbito. En tal sentido, todas aquellas manifestaciones utilitarias del pueblo —entre las que no podemos por menos que incluir la necesidad espiritual o religiosa de cada núcleo de población medieval, al margen de lo que pudiesen opinar al respecto los acuñadores del concepto que nos ocupa²⁶— concretadas en un objeto, ya sea este mueble o inmueble, son cultura material. Ya hemos referido como en el *románico popular* se produce una síntesis entre funcionalidad y estética con predominio neto de la primera sobre la segunda, que en todo caso se concibe como subalterna o subordinada a aquella. Y ello partiendo del prejuicio de que la estética como tal sea una categoría mental de los ‘productores y consumidores’ del *románico popular* y no una superposición ideológica añadida desde la perspectiva actual, prejuicio que consideramos combatible²⁷. A diferencia además, de lo que ocurre en el arte culto, expresión no de una necesidad colectiva sino de una opción singular, y en este sentido ajeno al concepto de cultura material.

2. Problema metodológico

Esa doble naturaleza que desde el punto de vista del concepto caracteriza al *románico popular* tiene una inmediata consecuencia en la metodología que ha de utilizarse en su estudio. En

²⁶ En este sentido Pounds, N. J. (*La vida cotidiana. Historia de la Cultura Material*. Ed. Crítica. Barcelona 1999. Ed. original: *Heath and Home. A History of material Culture*. Indiana University Press. Bloomington 1989), pone de manifiesto el carácter amplio del concepto de necesidad. «Pero es imposible trazar una línea definida de separación entre la satisfacción de las necesidades corporales y el desarrollo de conceptos intelectuales e incluso espirituales. Ambos se hallan íntimamente entrelazados, y eran una sola y misma cosa para el pensamiento ‘primitivo’. El concepto de cultura popular los abarca a ambos, y si se encuentran separados en los estudios de historia de la cultura y de etnología, suele deberse únicamente a necesidades de exposición» (pág. 13). Y más adelante: «... se ha definido de modo genérico la cultura material como los distintos modos en que se han satisfecho las necesidades humanas elementales de comida, cobijo y vestido. Esta definición puede servir para la cultura material de los pueblos más simples y más ‘primitivos’, pero las necesidades humanas suelen irse haciendo cada vez más diversas y complejas por la propia naturaleza del progreso: lo que en una época se consideraba un lujo preciado como residencia, alimento, o menaje doméstico, se convierte en una necesidad a la siguiente. La simple categoría de necesidad ya no es adecuada, pues la satisfacción de una carencia facilita la satisfacción de otras» (pp. 22-23). Es cierto que el concepto marxista de cultura material vincula éste a la *infraestructura*, a las relaciones de producción. Pero no es necesario insistir en la posterior evolución del concepto, y la cita de Norman Pounds sobre este extremo creemos que es suficientemente clarificadora.

²⁷ A. Carandini (*Arqueología...*, pág. 45) recoge la cita literal de J. Poirier (*Etnologie générale*, pp. 571-572: «El factor estético, en el contexto arcaico, no está conceptualizado como tal, independientemente de los otros elementos constitutivos de la existencia social; la obra de arte como objeto de la pura contemplación estética no se da: la obra de arte, de hecho, es sobre todo funcional y significativa en un plano distinto al estético (...). En otras palabras y salvando excepciones, la obra de arte no es significativa, para el pensamiento arcaico, por sí misma: sólo adquiere su significado situándola en la cadena técnica de la cual es un eslabón»), poniendo de manifiesto que su enunciado es perfectamente válido para las sociedades «tradicionalistas» entre las que —y esto lo añadimos nosotros— se encontraría la que acogió al románico popular.

paralelo a tal doble naturaleza conceptual y para una comprensión integral del fenómeno, el método no puede ser uno solo, sino que habría que buscar la complementariedad de distintos sistemas de estudio, sin negar que pueda primarse una u otra óptica según cual sea el aspecto del *románico popular* que más interés resaltar: objeto artístico u objeto etnográfico, obra de arte o estricta cultura material.

Previamente ha de tenerse en cuenta que, de por sí, el estudio del *románico popular* presenta una serie de limitaciones que no se dan respecto de otros capítulos de la Historia del Arte, y que condicionan y determinan la metodología a aplicar²⁸.

En primer lugar, la falta de documentación escrita sobre estos objetos. Bien es cierto que esta limitación es común a casi todo el arte medieval, sobre todo el la Alta y Plena Edad Media, pero en el *románico popular* esta ausencia es especialmente acentuada, por no decir absoluta. Ello condiciona su estudio hasta el punto de tener que manejarse siempre con sistemas de cronología relativa a partir de estudios tipológicos comparativos, y sólo por referencia a obras cul-tas fechadas puede atisbarse una siempre incierta y más que problemática contextualización cronológica absoluta.

En segundo lugar, circunscribiéndonos al menos al ámbito español, la falta de catálogos, inventarios y compilaciones de referencia lo suficientemente rigurosos o exhaustivos²⁹. Si en todo estudio histórico-artístico es necesario partir de una previa labor de catalogación e inventariado, en el caso del *románico popular* esto es particularmente insoslayable, por tres razones: la necesidad del estudio comparativo, como en seguida se expondrá; el elevado número y gran dispersión espacial de los ejemplares conservados; y el frecuente enmascaramiento de muchos

²⁸ I. Ruiz Montejo («Concepto y método...») se ha ocupado específicamente de una cuestión tan poco habitual en la historiografía como es esta. No obstante, su diseño metodológico se circunscribe a una sola de las expresiones del *románico popular* como es la escultura monumental. En nuestra opinión, esta es difícilmente desvinculable del marco arquitectónico al que se adapta, por sencillo que sea este, máxime cuando en él es la arquitectura la que actúa de aglutinante con respecto al resto de las artes. Ya hemos apuntado más atrás que no necesariamente los autores de la arquitectura en el *románico popular* tienen porqué ser los mismos que los autores de la escultura, pese a que la lógica pueda apuntar en otra dirección. De hecho, puede detectarse la aparente misma mano escultórica en edificios cuyo cuidadoso análisis arquitectónico demuestra que no son demasiado afines.

²⁹ Como en todos los órdenes, también en esta materia han existido y existen excepciones. Algunos trabajos ya clásicos se encargaron de iniciar el camino en este sentido. No nos estamos refiriendo a la monumental obra catalogadora -para la época en que se hizo y las dificultades de acceso a los distintos puntos o lugares- de Gómez Moreno (Ávila, León, Zamora, Salamanca), sino sobre todo a los que podríamos llamar pioneros en esta materia concreta: Gaya Nuño (Soria), Layna Serrano (Guadalajara), García Guinea (Palencia y Cantabria). A quienes siguieron otros que igualaron o superaron en rigor la tarea iniciada por aquéllos: Yzquierdo Perrín (parte de Lugo), Bango Torviso (Pontevedra), Ramos de Castro (Zamora), Pérez Carmona (Burgos), Gutiérrez Robledo (Ciudad de Ávila), etc. En las últimas décadas, la labor de inventariado del Románico se ha abordado por fin de forma sistemática, por equipos de trabajo multidisciplinar, aunque circunscrita a concretos ámbitos geopolíticos, y por tanto, todavía fragmentaria. Ha sido el caso de Cataluña, donde el Románico, desde los tiempos de Puig i Cadafalch, siempre se aireó como una bandera de identidad. Allí se ha abordado la ingente tarea catalogadora plasmada en los veintiocho tomos de la *Catalunya Romànica* (Ed. Fundació Enciclopedia Catalana). El testigo ha sido tomado en el territorio de Castilla y León -a excepción de Segovia- con la reciente *Enciclopedia del Románico en Castilla y León* (catorce tomos. Fundación Santa María La Real -C.E.R.), y parece que la iniciativa cunde y se propaga también por Aragón, donde la Fundación Uncastillo-Centro del Románico se propone realizar a su vez una *Enciclopedia del Románico en Aragón*.

de ellos o de partes concretas de los mismos, que los distorsionan u ocultan³⁰. Hemos de reivindicar, por tanto, esa labor de catalogación e inventariado, que muchas veces ha pasado por ser un trabajo «menor» y poco propicio para el lucimiento. Con independencia de que tal tarea es dura y en general ofrece poco reconocimiento para sus autores, lo cierto es que su importancia es capital, su carácter es básico y de absoluta preeminencia, y constituye el punto de partida para cualquier análisis científico relativo al *románico popular*, además de exigir grandes conocimientos y preparación por parte de quien o quienes lo aborden.

En tercer lugar, la frecuente y aparente humildad de los testimonios individualmente considerados exige para el buen entendimiento del *románico popular* los estudios de conjunto a partir de un criterio que puede ser espacial o tipológico, aun partiendo del previo análisis monográfico de aquéllos. Estos objetos, sin despreciar en absoluto —como a veces se ha hecho— su valor, es cierto que no tienen ni la complicación ni la trascendencia histórica que justifique en principio una monografía extensa. Por ello, el estudio comparativo se impone.

Asumidas estas limitaciones, y retomando la premisa de la necesidad de métodos de estudio que se adapten a la doble naturaleza del *románico popular*, habrá que examinar en qué medida son aplicables las metodologías tradicionales de la Historia del Arte y también de aquellas otras disciplinas dedicadas al estudio de la cultura material, a nuestro objeto de investigación.

Por lo que respecta a la Historia del Arte, hay que partir de las diversas corrientes que la historiografía ha adoptado para su análisis, las cuales pueden sintetizarse en dos grandes ramas: la que toma como núcleo de su estudio el análisis formal de la obra de arte, y aquella otra que plantea un acercamiento al objeto artístico tomando como punto de partida su contexto histórico³¹.

La corriente historiográfica *formalista*, gestada a mediados del siglo XIX y extendida en su influencia hasta la actualidad, trató de rebelarse frente a cualquier subjetivismo mediante el análisis de la forma como dato objetivo e incontestable; con ello se trataba de elevar la disciplina al rango de ciencia, por considerar sus principales impulsores que sólo el estudio de los datos objetivos pura y simplemente considerados —en este caso, la forma del objeto artístico— revestía verdadero carácter científico, al modo de lo que venían haciendo las Ciencias Naturales. Por ello, esta corriente toma como presupuesto metodológico, por una parte, la divi-

³⁰ No sólo nos estamos refiriendo a la arquitectura y escultura monumental, en la que los ejemplos de distorsión u ocultación debido a la propia historia funcional de los edificios son interminables, con independencia del juicio que nos puedan merecer los diferentes criterios de restauración utilizados. Es también el caso de la escultura exenta y sobre todo de la pintura mural, de la que el inventariado exhaustivo siempre será imposible, por razones obvias.

³¹ Tal síntesis es sólo a efectos de su rapidísimo repaso, ya que la «historia de la historiografía del arte», como puede suponerse, es mucho más compleja, variada y llena de matices. En este sentido véanse: Hauser, A. *Teorías del Arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*. Ediciones Guadarrama. Madrid 1975 (Editado anteriormente con el título *Introducción a la Historia del Arte*. Ediciones Guadarrama. Madrid 1961); Venturi, L. *Historia de la crítica de arte*. Gustavo Gili. Barcelona 1979; Bauer, H. *Historiografía del Arte*. Taurus. Madrid 1981; Kultermann, U. *Historia de la Historia del Arte*. Akal Arte y Estética. Madrid 1996. Para lo español: Gaya Nuño, J. A. *Historia de la crítica del arte en España*. Ibérico-Europea de Ediciones. Madrid 1975.

sión de la Historia del Arte en una sucesión de estilos, y por otra parte, la sujeción de estos en su desarrollo a un esquema teórico invariable. Fue H. Focillon³² quien, a propósito precisamente del arte medieval, definió y codificó ese esquema teórico que, a su juicio, se venía repitiendo de forma constante en la historia de los estilos artísticos. A una fase arcaica o de formación le seguía una fase clásica o de plenitud, que a su vez daba lugar a una fase manierista. Por último, esta acababa por desembocar en una fase barroquizante o de decadencia, antes de dar paso a un nuevo estilo artístico, en el que se repetiría el ciclo.

En realidad, la escuela formalista parte de un prejuicio deliberado a la hora de acercarse a su objeto de estudio: agota su interés en la obra de arte en sí misma, sin ninguna pretensión de reconstruir la Historia a partir de ella. Con independencia del debate sobre si esta es o no la única vía de emancipación y subsistencia de la Historia del Arte como disciplina independiente y no meramente auxiliar, consideramos que, desde luego, la objetividad aportada por el análisis exclusivamente formal, en realidad no es tal, por cuanto que esa supuesta objetividad, que se agotaría en sí misma, nada aportaría a una disciplina, como la Historia (pero también como la Historia del Arte) que sólo cobra sentido en su dimensión interpretativa. Dicho de otra manera, la tangibilidad o aprehensibilidad del objeto de estudio puede efectivamente otorgar a la disciplina una patente de ciencia, aunque a cambio de unos resultados escasamente trascendentes.

Dicho lo cual, el estudio del *románico popular* desde esta perspectiva muestra claramente la poca o ninguna validez del esquema teórico formalista aplicado a nuestro objeto. Es decir, la invariable sucesión de fases que, en todos los estilos artísticos, definió esta corriente, sólo es aplicable y puede entenderse, una vez más, desde la perspectiva del arte culto, nunca del arte popular, lo cual, por tanto, es trasladable automáticamente al Románico. El *románico popular*, por su propia naturaleza, tal y como ya se expuso al enumerar sus notas definitorias, no evoluciona en sí mismo, sino que parte de un modelo ya codificado y maduro aportado por el románico culto, lo asume y lo repite mecánicamente. Por ello, desde su mismo origen es arcaizante —que no arcaico—, y en esta misma forma queda definido permanentemente. A lo sumo, la evolución es degenerativa dentro del propio arcaísmo.

En todo caso, el análisis formal, aun constituyendo un punto de partida no sólo válido sino además necesario —ya se ha aludido a la necesidad de una labor de catalogación e inventariado, lo cual conlleva tal análisis—, por sí mismo lo consideramos claramente insuficiente en el estudio del arte en general y del *románico popular* en particular. Dicho de otro modo, aunque es cierto que la metodología de análisis tipológico ha de ser común a las vertientes culta y popular del Románico, el contenido concreto de elementos a estudiar, aun siendo igual de sustancioso,

³² Focillon, H. *Art d'Occident - Le Moyen-Age roman et gothique*. Librairie Armand Colin. París 1938 (Edición en castellano: *Arte de Occidente. La Edad Media románica y gótica*. Alianza Editorial. Madrid 1988). *Vida de las formas*. Buenos Aires 1947. En España, un planteamiento muy similar fue adoptado y desarrollado por J. M^a. de Azcárate Ristori (*El Protogótico Hispánico*. Discurso de Ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid 1974).

forzosamente ha de variar en el caso de esta última vertiente. Frente al elenco tipológico habitual y en detrimento de él, en el estudio del *románico popular* adquieren suma importancia otras facetas (estratigrafía y análisis de paramentos, estudio de materiales y técnicas, glíptica) que, aun siendo ciertamente *forma*, se separan de cualquier veleidad esteticista, y se relacionan ya de modo directo con los instrumentos de análisis propios de aquellas disciplinas cuyo objeto de estudio es la cultura material: Arqueología y Etnografía. En esta medida, estamos desbordando ese análisis formal propio de la Historia del Arte para acercarnos a otro tipo de método —también formalista en cierto modo, en cuanto que precisa de un minucioso análisis tipológico como punto de inicio— en el que el objeto estudiado adquiere una dimensión cultural suplementaria y no ya estrictamente artística. Pero esto se analizará con detalle más adelante. Por ahora, basta con manifestar que, a pesar de todo, frente a la aparente simpleza del *románico popular*, un análisis formal verdaderamente riguroso del mismo, incluso bajo los estrictos presupuestos tipológicos que hemos calificado como de «habituales», es capaz de arrojar resultados ciertamente válidos.

La otra gran corriente historiográfica, que admite a su vez múltiples enfoques, es la que se podría denominar *historicista*. Ahora bien, en paralelo con lo que ocurre con la corriente formalista, tal y como se ha planteado tradicionalmente resulta insuficiente y de difícil aplicación al *románico popular* por una razón fundamental: más arriba quedó señalado que la esencia de esta tendencia historiográfica consiste en la atención al contexto histórico del objeto artístico y de su creador o creadores. Pues bien, el contexto histórico del *románico popular* no se atiene precisamente a las pautas de lo que podríamos denominar *macrohistoria*, es decir, la historia de los grandes acontecimientos y personajes, que por otra parte, representa el único modo de entender la Historia hasta tiempos no demasiado lejanos todavía (y que, desde luego, es el modo de entenderla que se manejó por parte de la corriente historiográfica de origen decimonónico a la que nos estamos refiriendo. Modo de entender la historia que, una vez más, sólo ofrece resultados parcialmente válidos en relación con el arte culto). Frente a lo que acabamos de definir como *macrohistoria*, se encontraría lo que podríamos llamar *microhistoria*, definida bien a partir de un criterio sectorial (corriente que se consolidó en Europa gracias a las investigaciones pioneras de un grupo de historiadores franceses que iniciaron su trabajo en el periodo de entreguerras³³) o bien a partir de un criterio estrictamente geográfico o territorial, en cuanto *Historia Local*. Tradicionalmente existe en España un prejuicio de falta de rigor y de verdadero carácter científico hacia esta última vertiente, muchas veces justificado, dado que se

³³ Es obvio que nos estamos refiriendo a la Escuela de los *Annales*, cuyos principales representantes —Braudel, Bloch, Febvre—, inspirados muchos de ellos en el materialismo histórico, tuvieron la lucidez de recuperar el estudio de la cultura material para la disciplina histórica desde una actitud moderna. Es de justicia en este punto citar a Miguel de Unamuno y su idea de la *intrahistoria*, idea precursora de ulteriores planteamientos que han acabado por desembocar en lo que hoy se conoce como etnohistoria. En este sentido, véase: Seseña, N. «La historiografía del arte popular...», pp. 449-457. Es asimismo el planteamiento que late en textos mucho más modernos pero ya clásicos, como *El queso y los gusanos*, del historiador italiano Carlo Guinzburg (Muehnik Editores, Barcelona 1981 —edición original en italiano de 1976—).

ha solido dejar en manos de «eruditos locales», con toda la connotación peyorativa de esta última expresión. A pesar de ello, el acercamiento histórico al *románico popular* —acercamiento que consideramos imprescindible— ha de pasar obligatoriamente por su contexto más cercano, que es el local y el sectorial. Dado que el *románico popular* es un arte local³⁴, el acercamiento histórico al mismo no se entiende sino desde su perspectiva histórico-espacial más cercana. Pero además, sólo desde una óptica sectorial que comprenda la historia de las mentalidades, la historia de la técnica, la historia de la vida cotidiana, la historia de las creencias, etc., puede comprenderse este fenómeno. Esta óptica sectorial nos llevará ineludiblemente y de nuevo, en paralelo con lo que propusimos respecto de la corriente formalista, a un contexto propio no ya del resultado estrictamente artístico sino de la cultura material entendida en sentido amplio. Es en esta medida en la que ha de adaptarse el método historicista, si se quiere extraer de él alguna conclusión útil y válida en su aplicación al *románico popular*.

En cuanto a la metodología propia de aquellas ramas de la investigación que tienen a la cultura material como núcleo de su objeto de estudio y que singularizaremos en la Arqueología y la Etnografía, aun tratándose de disciplinas que han ido depurando sus respectivos métodos a medida que iban consolidándose como ciencias —especialmente la Arqueología, dado que la Etnografía como disciplina es mucho más moderna—, tienen sin embargo un rasgo común en sus respectivos métodos, que a su vez es esencial para el estudio del *románico popular*, y del cual ha solido prescindir la Historia del Arte tradicionalmente considerada. Se trata de la importancia concedida al trabajo de campo. Ya hemos tenido ocasión de aludir a la necesidad del contacto directo con la obra por parte del investigador del *románico popular*, por lo que no insistiremos sobre este extremo. Simplemente, se trataba de poner de manifiesto dos cuestiones:

1^a. Una vez más, la necesidad de recurrir a la interdisciplinariedad —no sólo en cuanto a puntos de vista sino también en cuanto a métodos— al acercarnos a fenómenos como el *románico popular*.

2^a. Precisamente la independencia de la Arqueología y su consagración como actividad dotada de verdadero carácter científico, sólo se consiguieron tras la introducción de la metodología basada en el trabajo de campo. Hasta entonces no había sido sino una actividad poco clara, subsidiaria de la Historia del Arte en cuanto que no existía entre ambas un claro deslinde de objetos y métodos, fundamentada en el análisis puramente estético y en el método filológico, y referida a las obras de arte —preferentemente, cuando no exclusivamente escultórico— de la Antigüedad Clásica³⁵. En definitiva, una disciplina 'de gabinete', como la propia Historia del Arte, de la que, insistimos, no se diferenciaba en la práctica. Cosa muy distinta es la actual

³⁴ Ya se señaló anteriormente a C. Domínguez Herrero (*El románico zamorano...*) y su idea de románico local frente a románico internacional.

³⁵ En este sentido, véase Díaz-Andreu, M. «Arte y Arqueología: la larga historia de una separación». *Historiografía del Arte Español en los siglos XIX y XX. VII Jornadas de Arte*. C.S.I.C., Centro de Estudios Históricos, Departamento de Historia del Arte 'Diego Velázquez'. Editorial Alpuerto. Madrid 1995, pp. 151-160. Quien además profundiza en las diferencias y analogías —de concepto y de método— entre Historia del Arte y Arqueología a lo largo de su respectivo desarrollo.

tendencia de acercamiento conceptual y metodológico entre Arqueología y Etnografía, dando lugar a la fructífera síntesis denominada 'Etnohistoria' o 'Etnoarqueología'³⁶, siempre en aras de una mejor comprensión o interpretación de la cultura material, objeto de estudio compartido por ambas.

Naturalmente, el concreto proceso de toma de datos sobre el terreno no será el mismo según la naturaleza del objeto a estudiar, debiendo adaptarse en cada caso según la peculiar naturaleza de aquel. Pero lo que está claro es no sólo la validez, sino la absoluta necesidad del empleo de este método en relación con el objeto de nuestra investigación: el *románico popular*. Ello, por tanto, nos acerca metodológicamente tanto al arqueólogo como al etnógrafo (y por tanto al etnohistoriador).

Por otra parte, es necesario precisar y matizar el alcance de una crítica metodológica que se ha sentido de forma reiterada sobre los estudios referidos a la cultura material: tradicionalmente estos estudios han sido tachados de excesiva y hasta exclusivamente formalistas y descriptivos, como si su último objetivo y finalidad fuese la de establecer clasificaciones tipológicas de los objetos, agotándose con ello. Si se asumiese y reconociese esta crítica, de nada habría servido nuestro 'viaje' en busca de un concepto y de un método propio y específico para el *románico popular*. Es decir, no tendría sentido acercarse a las disciplinas que se ocupan de la cultura material en busca de métodos de investigación si, en el fondo, los métodos utilizados por estas adolecen del mismo formalismo que tanto hemos criticado en la Historia del Arte. En realidad, ese formalismo aparente de Arqueología y Etnografía es sólo su punto de partida. No se pueden aislar los objetos —entre ellos el *románico popular*— del contexto que los rodea, y ya se ha manifestado cuál es la primera labor (catalogación, inventariado y análisis tipológico) a realizar en este sentido. Pero además, el presunto excesivo formalismo de aquellas disciplinas trae su causa de una específica forma de entender la arqueología, que actualmente no es la única, ni siquiera la más importante.

Pero retomando el hilo argumental, habría que destacar aquellas dos vertientes de la moderna Arqueología que más podrían interesar al investigador del *románico popular*, ambas de reciente desarrollo y estrechamente relacionadas. Se trata de la Arqueología Medieval y de la Arqueología de la Arquitectura. Abundando un poco en esta última, la necesidad de una Arqueología de la Arquitectura ya se dejaba notar hace décadas entre quienes han postulado la renovación conceptual y metodológica de la Arqueología y la superación del estricto concepto originario de cultura material³⁷. Hoy, esta disciplina ha adquirido por fin carta de naturaleza,

³⁶ No podemos por menos que destacar, en lo que se refiere al ámbito español, la monumental, y precursora desde muchos puntos de vista, labor investigadora de Julio Caro Baroja, auténtico adalid de la etnohistoria en nuestro país.

³⁷ Se trata de teóricos como A. Carandini, en cuya opinión: «El edificio (con su ornamentación arquitectónica) y el estrato arqueológico (con su conjunto de objetos fabricados) deben convertirse en la estructura ósea de nuestros estudios. No ya por volver a plantear una vez más una jerarquía entre las diversas arte, sino porque es bueno reconocer que existen aspectos sobre todo estructurales y otros más específicamente sobreestructurales en nuestro

y, aun cuando se la ha pretendido en ocasiones dotar de un carácter auxiliar y 'documental' con respecto a las intervenciones restauradoras³⁸, es evidente que sus métodos de análisis han adquirido suficiente desarrollo como para justificarse a sí mismos sin necesidad de constituir un medio para un fin, y constituyendo un potente instrumento de investigación sobre la historia del patrimonio edificado.

3. Valoración

Hasta aquí el conjunto más o menos hilado de reflexiones que nos proponíamos exponer sobre qué debe entenderse, a nuestro juicio, por *románico popular*, y cómo debe enfocarse su estudio al objeto de lograr una comprensión del mismo lo más completa posible. Hemos abogado por un concepto amplio del fenómeno que ponga de manifiesto ante todo su valor añadido como cultura material sin merma de su valor artístico, de modo que tal visión omnicomprendensiva permita el acercamiento y estudio desde una óptica y una metodología pluridisciplinar. En la convicción de que sólo tal visión combinada y libre de prejuicios sectarios permitirá una adecuada valoración del *románico popular* en su conjunto, pero también de cada uno de sus innumerables testimonios materiales individualmente considerados. Máxime cuando su consideración exclusivamente artística, hasta el momento, no ha servido para salvar de la ruina y hasta de la desaparición a tantos y tantos ejemplares. El *románico popular* es ante todo una realidad histórica, por lo que resulta imprescindible una puesta en valor de los testimonios que todavía se conservan desde tres colectivos:

En primer lugar, como se ha señalado en repetidas ocasiones a lo largo de este artículo, por parte de la comunidad científica, que debe considerar los estudios sobre esta materia de la misma categoría que los de las grandes obras de la Historia del Arte Románico, teniendo en cuenta su calidad científica y no la supuesta «relevancia» de los asuntos tratados.

En segundo lugar, por parte de las instituciones que se ocupan de la conservación y restauración de nuestro patrimonio, que siempre anteponen la continua intervención en las grandes obras—labor, aunque necesaria, muchas veces únicamente de carácter «populista»—, a la conservación o salvación de la desaparición total del patrimonio de pequeñas aldeas y despoblados.

Y en tercer lugar, y por contradictorio que pueda parecer, el respeto por parte de sus herederos más directos. Es decir, por las gentes y habitantes de pequeñas poblaciones que, en muchas ocasiones por no ser conscientes de la riqueza de los monumentos que atesoran, «colaboran» activamente en su desaparición o al menos permiten esta con su pasividad y falta de criterio.

campo de estudio. A una tipología arquitectónica de los monumentos—sean urbanos o rurales: estos últimos casi nunca estudiados— debería añadirse su propia tipología social» (*Arqueología...*, pág. 48).

³⁸ Véase Caballero Zoreda, L. y Escribano Velasco, C. (Eds.). *Actas. Arqueología de la Arquitectura. El método arqueológico aplicado al proceso de estudio y de intervención en edificios históricos*. Junta de Castilla y León. Salamanca 1996.