

ICONOGRAFÍA DE LOS OFICIOS ARTÍSTICOS EN EL ROMÁNICO. ALGUNAS REPRESENTACIONES EN LA ESCULTURA MONUMENTAL

M. LUISA MELERO MONEO

Tal y como han dejado claro diversos historiadores del arte, la concepción del artista como un ser intelectual y genial es algo que comenzó a desarrollarse en el Renacimiento y fue cimentándose progresivamente después, especialmente con el romanticismo. Por ello, es evidente que hemos de valorar y analizar al artista medieval a través de un modelo diferente.¹ Nosotros intentaremos aproximarnos a un grupo específico de artistas medievales: el de los escultores románicos, concretamente, al escultor que realiza lo que llamamos *escultura monumental*, es decir, a aquellos trabajadores que realizaron la escultura arquitectónica. Afortunadamente, para ello no partimos de cero, puesto que nos han precedido importantes

1. El texto que aquí se presenta es la versión castellana del que presenté en el Coloquio Diskurse zur Geschichte der Europäischen Bildhauerkunst. Colloquien Skulptur des 12. und 13. Jahrhunderts, realizado en Frankfurt en noviembre de 1991 y que se publicó en alemán en las actas del citado coloquio que fueron editadas por el Museo de Escultura Liebieghaus de Frankfurt. Los datos de dicha publicación son M. MELERO MONEO, «Überlegungen zur Ikonographie des *Bildhauers* in der romanischen kunst. Einige Beispiele der Bauplastik auf der Iberischen Halbinsel», en *Diskurse zur Geschichte der Europäischen Bildhauerkunst. Colloquien Skulptur des 12. und 13. Jahrhunderts*, Frankfurt 1994, vol. I, p. 163-174 y vol. III, p. 59-63. Por tanto, desde el punto de vista de la bibliografía sólo se encontrarán referencias hasta 1991.

Tan sólo se han variado algunos datos referentes a algunos estudios que se habían incluido en la publicación original como *en prensa* y que hoy día ya están publicados. También me gustaría añadir el artículo de E. CASTELNUOVO, «El artista», *El hombre medieval*, ed. de J. LE GOFF, Madrid, 1990, p. 221-251; I. LORÉS, «Le travail et l'image du sculpteur dans l'art roman catalan», *Cahiers de Saint-Michel de Cuixà*, xxvi, 1995, p. 27-33, trabajo en el que, sorprendentemente, no se hace ninguna referencia a mi artículo monográfico del mismo tema, publicado en Frankfurt y reseñado al inicio de esta nota. Finalmente, debo hacer también alusión a la reciente obra de A. ERLANDE-BRANDENBURG, *Le sacré de l'artiste: la création au moyen âge*, París, 2000.

estudios de diversos historiadores.² A partir de estos trabajos nos acercaremos a la representación del escultor románico en la escultura monumental e intentaremos comprender cuál fue su postura respecto a la propia obra y oficio.

Para J. Owens, el artista medieval se veía a sí mismo como un servidor de Dios y un practicante de su oficio, oficio que aprendía en el taller mediante la práctica y el contacto directo con los materiales. Es decir, a diferencia del artista del Renacimiento, no necesitaba una formación intelectual específica y, por tanto, hemos de considerarle no como artista, sino como artesano.³ X. Mura-

2. Entre los pioneros en el tema, cuyos resultados siguen siendo válidos en muchos aspectos, podemos citar a G. G. COULTON, «Artist life in the Middle Ages», *Burlington Magazine*, XXI, 1912, p. 336-344; E. PRIOR y A. GARDNER, *An account of medieval figure-sculpture in England*, Cambridge, 1912; D. KNOOP y G.P. JONES, *The medieval Mason. An economic history of english stone building in the late Middle Ages and early modern times*, Manchester, 1933; L. F. SALZMAN, *Building in England down to 1540 (A documentary history)*, Oxford, 1952, p. 1-29; P. DU COLOMBIER, *Les chantiers des Cathédrales. Ouvriers-Architectes- Sculpteurs*, París, 1973 (1ª ed. París, 1953); y J. GIMPEL, *Les bâtisseurs des Cathédrales*, París, 1958.

También otros muchos autores han tratado el tema con posterioridad, entre ellos M. AUBERT, «La construction au Moyen Âge», *Bulletin Monumental*, 118,4 (1960), p. 241-259, 119-1 (1961), p. 7-42, 119,2 (1961), p. 81-120, 119,3 (1961), p. 181-209, 119,4 (1961), p. 297-323; L.R. SELBY, «The role of the master mason in mediaeval english building», *Speculum*, xxxix (1964), p. 387-403; A. MARTINDALE, *The Rise of the Artist in the Middle Ages and Early Renaissance*, Londres, 1972, en realidad este texto fue editado por primera vez en 1966, ya que fue extraído de la obra *The flowering of the Middle Ages*, dirigida por J. EVANS y publicada en Londres en 1966, y que fue traducida al castellano con el título *Historia de las Civilizaciones. Vol. 6: La baja edad media*, Madrid, 1988, edición que será la que citaremos en distintos momentos; V. W. EGBERT, *The mediaeval artist at work*, Princeton, 1967; WITTKOWER, *La escultura: procesos y principios*, Madrid, 1980 (1977); E. ARMI, *Masons and Sculptors in Romanesque Burgundy. The New Aesthetic of Cluny III*, Pen State University Press, 1983; E. CASTELNUOVO, «Il cantiere: la scultura», *Lanfranco e Willigermo. Il Duomo di Modena*, Modena, 1984, p. 294-297; C. R. DODWELL, «The meaning of <sculptor> in the romaneseque period», *Romanesque and Gothic: essays for George Zarnecki*, Neil Stratford, Londres, 1985, p. 88-110; R. RECHT *et al.*, *Les batisseurs des cathédrales gothiques*, Strasbourg, 1989; y N. COLDSTREAM, *Medieval craftsmen. Masons and sculptors*, Londres, 1991. No obstante, la mayor parte de estos trabajos estudian al artista o escultor gótico, y se hacen escasas referencias a la etapa románica.

Lo mismo puede decirse de F. P. VERRIÉ, *La vida de l'artista medieval*, Barcelona, 1953; y J. YARZA, «El pintor en Cataluña hacia 1400», *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, Rennes, 2-6 mayo 1983, X. BARRAL I ALTET, París, 1986, vol. I: *Les hommes*, p. 381-405, publicado también en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, xx (1985), p. 31-57. Finalmente, de J. YARZA, puede verse «Artista-artesano en el gótico catalán I» en *Lambard*, 3 (1985-1986), p. 160-164. Estos últimos estudios se refieren al artista o pintor gótico de Cataluña.

3. Schaefer J. OWENS, «Saint-Luke as painter: from Saint to artisan to artist», *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, Rennes, 1983, París, 1986, vol. I, p. 413-430, especialmente p. 413. Respecto al artista del Renacimiento, que diferencia claramente del artesano medieval, el autor cree que los aspectos técnicos del oficio ya no son lo más importante de la práctica artística, y se necesitaba además una formación intelectual en la cual debía incluirse el estudio de los clásicos.

tova, por el contrario, parece abogar por una revitalización del artista medieval, ya que indica que su imagen romántica se apoya tanto en las fuentes escritas medievales como en las propias obras de arte.⁴ Su razonamiento se basa en la creencia de distintos autores cristianos (San Agustín, San Anselmo, Santo Tomás y San Buenaventura) sobre la determinación divina del trabajo del artista. Ello implica una cierta analogía entre la actividad creadora del artista y la actividad creadora de Dios o de la naturaleza, dirigida también, en último extremo, por Dios. De acuerdo a ello, X. Muratova cree que se llegó a forjar una imagen idealizada del artista ya en la Edad Media y que dicha imagen (todavía presente en el tratado del monje Teófilo, donde se indica que la sabiduría del artista es heredada de Dios), comenzará a desaparecer cuando el artista deje el medio monástico y se integre en una realidad social nueva ligada a la ciudad. Para la autora, ello supuso una cierta degradación del concepto del artista, esencialmente desde el punto de vista de su moralidad y rectitud, pero también el inicio de la toma de conciencia y orgullo profesionales, así como de un cierto culto a la personalidad, que, por tanto, parece ubicarse en los inicios del gótico.⁵ En un sentido similar parece caminar la hipótesis de J. Leclercq, quien identifica *artista* y *artesano*; pone de relieve la idea, sacada de los textos sagrados, que presenta a Dios como el *artista de los artistas* y el *artesano de los artesanos*; y resalta que la creación artística supone siempre un cierto orden de significado y composición del material, que, en último extremo, es un don especial de Dios otorgado al artista creador.⁶ Frente a ello, sin embargo, creemos que habría que plantearse hasta qué punto el artista medieval fue realmente un ser creador o un ser cuyo trabajo de creación estuvo totalmente mediatizado por los patronos, los teólogos o sus programas teológicos y los modelos plásticos que circulaban y que, por distintas causas, podían llegar a imponerse al artista. Quizá éste, y más concretamente el artesano románico, pudo reducir su libertad a los aspectos meramente técnicos y estéticos.

El profesor A. Martindale cree que antes del siglo xv no hubo ningún tipo de mística respecto a la figura del artista. Los autores de lo que nosotros llamamos grandes obras de arte fueron considerados en su época como simples artesanos. Por otro lado, este autor piensa que no todos los oficios artísticos medievales tu-

4. X. MURATOVA, «Vir quidem fallax et falsidicus sed artifex praelectus». Remarques sur l'image sociale et littéraire de l'artiste au Moyen Âge», *Artistes, artisans y production artistique au Moyen Âge*, Rennes, 1983; París, 1986, vol. I, p. 53-72, especialmente p. 55-56.

5. X. MURATOVA, *op. cit.*, p. 56, 70-72.

6. J. LECLERCQ, «*Otium monasticum* as a context for artistic creativity», *Monasticism and the Arts*, Timothy Gregory Verdon, Syracuse University Press, 1984, p. 63-80, especialmente p. 69-71.

vieron la misma consideración y estatus social, y que se pueden establecer distintos niveles en este sentido. Así, el artista más reconocido debió ser el arquitecto, encargado no sólo de los aspectos técnicos y artísticos de la edificación, sino también de la coordinación y de otros aspectos de tipo administrativo y financiero.⁷ Evidentemente, el escultor románico debía estar, desde el punto de vista del nivel y consideración social, por debajo del arquitecto, ya que, en definitiva, la escultura monumental estaba vinculada y subordinada a la arquitectura. El escultor fue, al menos en muchos casos, un trabajador bajo las órdenes del arquitecto, quien, no obstante, también pudo dominar la técnica de la escultura.

Así pues, debemos situar el trabajo del escultor románico en el marco más amplio de las empresas constructivas o canterías encargadas de realizar *ex novo* o de restaurar en parte determinados edificios. En estas empresas trabajaban un amplio número de artesanos entre los cuales creemos se puede individualizar, al menos en parte, el grupo de aquellos que realizaron la escultura adosada a los distintos elementos arquitectónicos. Este grupo, que nosotros conocemos como el de los *escultores* aparece pocas veces calificado como tal en la documentación. Para P. du Colombier, la palabra *sculptor* fue bastante rara; salvo en Italia, sólo apareció en escasos textos de carácter culto, y ocurrió lo mismo con términos como *imaginier*, *imagineur* o el inglés *imager*.⁸ Ello implica que hemos de buscar al escultor románico entre los integrantes de un grupo menos específico: el de los albañiles, y más concretamente en el grupo de los canteros o

7. A. MARTINDALE, *op. cit.*, ed. castellana de 1988, p. 372-374 y 380-381. En la página 373 se cita un texto de 1323 en el que Jean de Jandun habla sobre los artesanos manuales, y valora de manera similar a los fabricantes de imágenes (esculpidas, pintadas o en relieve), los constructores de instrumentos de guerra, los forjadores de vasijas de metal, los panaderos, los fabricantes de pergaminos, los escribas, los iluminadores... Ello sirve al profesor Martindale para reafirmar su hipótesis sobre el bajo nivel social de aquellos individuos que realizaron las obras de arte anteriores al siglo XV. Dicha hipótesis es completada con una alusión a las listas de impuestos de la ciudad de París a fines del siglo XIII, en las cuales se ve que los pintores, miniaturistas, realizadores de imágenes, etc. no debían disponer de una situación económica demasiado próspera.

En cuanto a la idea de la superioridad del arquitecto o albañil jefe respecto al resto de los integrantes de las empresas constructoras o canterías, creemos que también puede ser válida para las canterías románicas, a pesar de que el estudio del profesor Martindale se enfoca esencialmente hacia el período gótico. Por otro lado, aquí no trataremos los problemas planteados por el grupo de oficios artísticos no relacionados directamente con el oficio de escultor y, por tanto, con las empresas constructivas. Por ello dejamos de lado a los miniaturistas, orfebres y otros oficios artísticos, que para algunos autores gozaron de un estatus social alto, tanto por su origen, ya que en muchos casos pertenecieron a la clase culta del monacato, como por la riqueza de los materiales que utilizaban y la importancia de encargos y clientes que sus obras requerían.

8. P. DU COLOMBIER, *Les chantiers des cathédrales...*, *op. cit.*, p. 116-117. La primera edición de esta obra fue realizada en París en 1953, pero aquí se citará la realizada en 1973 por ser la edición utilizada.

trabajadores encargados de la talla y acabado de las piedras utilizadas en la construcción. De hecho, tal y como indica P. du Colombier, parece que los *escultores* de iglesias y catedrales fueron canteros con una mayor habilidad y destreza en la talla de la piedra. Ello les pudo permitir una cierta especialización en la realización de los elementos esculpidos, tanto fuesen meramente decorativos como figurativos, y diferencias de sueldo respecto a los simples albañiles.⁹

En este mismo sentido discurría la hipótesis de J. Gimpel, ya que este autor creía que el «escultor medieval» era un tipo concreto de cantero.¹⁰ Así, mientras el último cortaba los bloques de piedra, el primero realizaba en ella un trabajo más delicado de talla, para lo cual, además, podía, en ocasiones, utilizar piedra de mejor calidad. En relación con ello, el autor indica que en Chartres o Vezelay se utilizó una piedra distinta para los elementos escultóricos y para el resto del edificio. Es decir, que el uso de una calidad concreta de piedra y la destreza necesaria para dominar el grado de dureza de ésta constituyeron una forma de diferenciación entre los canteros más especializados, que nosotros llamamos escultores, y los dedicados a tareas menos específicas como la de cortar las piedras con precisión.¹¹ Sin

9. P. DU COLOMBIER (*op. cit.*, p. 117) se refiere a las cuentas de la catedral de Praga en las que se ve que algunos obreros reciben más sueldo por haber realizado fragmentos decorativos.

Este autor (p. 44-47) interpreta la división de la arquitectura realizada por Hugo de San Victor a mediados del siglo XII como la posibilidad de que existiesen dos profesiones u oficios diferentes: el *latomus*, que se encargaría de dar forma a la piedra, y el *cementarius*, que colocaría las piedras en su lugar y se encargaría también de unirlas entre sí mediante mortero. Sin embargo, el propio autor reconoce que la documentación utiliza ambos términos de forma poco precisa, y se pueden identificar los dos, en ocasiones, con el sentido de albañil (*maçon*). A pesar de todo, Colombier mantiene dos tipos de artesanos dentro del grupo de los albañiles: el albañil superior, capaz de tallar la piedra y que, al menos potencialmente, era también escultor, y el albañil inferior, que se dedicaba esencialmente a colocar las piedras y no tenía la formación o la habilidad y práctica necesarias para tallarlas.

10. J. GIMPEL, *Les bâtisseurs...* Aquí se ha utilizado la edición inglesa (*The Cathedral builders*) realizada en Londres en 1988, por lo que remitimos a sus p. 80-84.

11. También M. AUBERT, «La construcción...», 119,4 (1961), p. 297, cree que los escultores fueron canteros especializados en la talla. El profesor A. MARTINDALE (*op. cit.*, p. 379) indica que el escultor era un albañil especializado en el trabajo de la piedra, y que existían además otros muchos grados de especialización en el grupo de los albañiles.

Un buen ejemplo de esta diferenciación o individualización del escultor en el seno de la cantería o fábrica constructiva es el caso inglés estudiado por C. R. DODWELL, («The meaning of <Sculptor>...», p. 88-110 y especialmente p. 88), quien resalta que las escasas citas de escultores recogidas por MORTET (*Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et la condition des architectes en France au Moyen-Âge*, París, 1911-1929, 2 vol.) están relacionadas con el grupo de los albañiles. Lo mismo ocurre en el caso del *Livre de Métiers* de É. DE BOILEAU, redactado tardíamente (posterior a 1258) pero que recoge una tradición bastante anterior. En esta obra, tanto los albañiles como los canteros y otros grupos de trabajadores estaban asociados entre sí por ser integrantes de las fábricas constructoras. Dodwell comprueba que, de acuerdo a la documentación conservada, dicha asociación fue un hecho relativamente frecuente y que la función del escultor, como cantero especializado, era tallar la piedra con precisión para los trabajos de construcción.

embargo, no estamos de acuerdo con J. Gimpel cuando afirma que el cantero (*stone-cutter*) para convertirse en escultor (*master mason of freestone*) debía formarse intelectualmente en círculos de teólogos, donde aprendería el contenido espiritual de sus tallas.¹² En realidad, creemos que los programas, en su contenido iconográfico y doctrinal, fueron impuestos por los teólogos. Respecto a ello hay que tener presente que los errores iconográficos que encontramos en ocasiones pueden indicar una falta de comprensión temática por parte del artesano. Éste (escultor, pintor, miniaturista, etc.) se limitó casi siempre a representar aquello que se le pedía, generalmente según unos modelos iconográficos y compositivos preexistentes y concretos sobre los que sólo se le permitían escasas variaciones formales.

Así pues, si admitimos que el escultor románico formó parte del grupo de los canteros hemos de pensar que su estatus social fue el de un mero artesano, es decir, no muy alto.¹³ Sin embargo, no nos cabe duda de que, en el seno de las canterías de la época, su especialización y su sueldo debieron proporcionarle uno de los niveles sociales más altos en comparación a los otros artesa-

En este sentido, ya D. KOOP Y G. P. JONES, *The Medieval Mason. An Economic History of English Stone Building in the Lates Middle Ages and Early Modern Times*, Manchester, 1933, p. 86-89, supusieron que los canteros especializados o *freemasons*, que integraban el grupo más amplio de los albañiles o Masons, se denominaron así por el tipo de piedra de buena calidad que utilizaban y en la cual se podían esculpir motivos decorativos. Según estos autores, dichos obreros también tenían entre sus funciones el corte preciso de las piedras, por lo que podrían ser considerados tanto artistas (por su capacidad de realizar decoración) como artesanos (por la precisión del corte que realizaban en los sillares, necesario para que éstos encajasen entre si).

R. WITTKOWER, *La escultura. Procesos y principios*, Madrid, 1980 (1977), p. 49, indica que en la Inglaterra medieval podemos distinguir varias categorías de canteros, entre las cuales cita: el *roughmason* o cantero de labores toscas, que se encargaba de cortar las piedras con útiles que no permitían sutilezas (hacha y martillo) y de colocarlas; y el *freemason* o cantero especializado, que realizaba molduras, capiteles y otros elementos decorativos y trabajaba con el hacha, cincel y mazo. No obstante, el autor indica que a pesar de estas diferenciaciones dentro de los oficios relacionados con la construcción, todos los artesanos eran considerados como trabajadores manuales y, por tanto, no les corresponde el apelativo de artistas. En el mismo sentido se había expresado G. G. COULTON, «Artist life in the Middle Ages», *Burlington Magazine* XXI, 1912, p. 336-344, concretamente p. 342-343, quien decía que según la documentación el *freemason* se diferenciaba del *roughmason* tan sólo por su mayor destreza como trabajador y que lo que nosotros llamamos «artista medieval» no tuvo un estatus más alto que cualquier otro artesano.

12. J. GIMPEL, *Les bâtisseurs...*, p. 85.

13. También el profesor J. YARZA («Artista-artesano...», p. 157), mantiene una opinión similar al hablar de *artistas* catalanes del gótico tardío, ya que dice textualmente:

«Con la terminología moderna calificamos de artistas a todos los profesionales de la pintura y de la escultura, así como a los arquitectos, orfebres, etc. Pero es evidente que es un término que no les conviene, ni desde el punto de vista legal, ni mental. Se consideraron artesanos y no hay nada que permita pensar que sintieron la necesidad de modificar su “estatus”, pidiendo que se valorara la parte intelectual que su trabajo requería [...] El pintor, el escultor, el miniaturista de los siglos góticos es un artesano [...].»

nos de la misma cantería. Además, como se ha dicho, hemos de suponer que posiblemente el arquitecto debía dominar las técnicas más específicas utilizadas en la construcción, por lo que seguramente debía ser capaz de esculpir.¹⁴ Ello también pudo ser un factor que influyese en una valoración más alta del *escultor* o cantero especializado respecto a otros oficios de la construcción. En definitiva, parece evidente que en relación con el conjunto de la sociedad de la época el escultor no tuvo un lugar muy destacado, ya que era un mero artesano al cual se encargaba materializar los programas de teólogos y otros hombres de iglesia. Pero, desde el punto de vista del entorno social en el que se desarrollaba su trabajo, la cantería, su estatus pudo ser de los mejores. Ello parece probable si comparamos al escultor con otros artesanos menos cualificados, como podían ser los albañiles encargados de transportar y colocar las piedras, etc.

Quizá sea esta especificidad e individualización dentro de la propia cantería lo que nos explique, y de algún modo justifique, la aparente contradicción entre el bajo estatus social del *escultor románico* y su orgullo personal o profesional evidenciado en las firmas y representaciones de escultores trabajando que hemos conservado. En este sentido, pueden citarse diversos ejemplos de firmas de escultores románicos y estos casos indican que el grado de satisfacción del autor hacia su propio trabajo debió ser suficientemente alto como para vincular su nombre a una obra concreta. Algunos de los ejemplos más conocidos son los de Guildeuinus, que firma la mesa de altar de Saint-Sernin de Toulouse; Gilabertus, cuyo nombre está inscrito en una de las piezas procedentes de Saint-Etienne de Toulouse; Gislebertus, el célebre escultor de Autun; Arnau Cadell, que realiza al menos parte del claustro de Sant Cugat del Vallès; y tantos otros.¹⁵

14. No obstante, creemos que también pudo darse el caso del *escultor-jefe* que trabajase bajo la coordinación del arquitecto y que tuviese sobre sí tan sólo la responsabilidad y dirección del trabajo escultórico.

15. Aquí no pretendemos ser exhaustivos en la recopilación de las firmas conservadas, porque más que el número en sí nos interesa el hecho de que dichas firmas se hayan realizado y lo que ello supone desde el punto de vista de la autosatisfacción del autor.

Diversos autores han realizado un trabajo de recopilación e interpretación de estas firmas, así como su comparación con los textos que las acompañan. Estos últimos son muy breves en el caso de la mayoría de los países de la Europa Occidental (Francia o España serían dos ejemplos) y bastante extensos, así como con un sentido claramente más laudatorio, en Italia. Sobre ello puede verse E. PRIOR y A. GARDNER (*An account...*, p. 95), quienes citan algunas firmas y resaltan el caso excepcional de las inscripciones italianas, tales como la que en Siena califica a su autor de «Magister Doctissimus Peritissimus»; P. DU COLOMBIER, *Les chantiers...*, p. 113-116, recopila varios ejemplos de obras firmadas en Francia, Italia y España y resalta en este último caso el hecho de que Arnau Cadell (que firmó en el claustro de Sant Cugat) se presente como escultor («sculptoris»), denominación poco frecuente en Francia pero que se utilizó en varios de los casos italianos recogidos por el autor; y A. MARTINDALE (*op. cit.*, p. 415-417), quien también se hace eco de alguna de las firmas francesas e italianas.

En cuanto a las representaciones del propio escultor, creemos que pueden tener un significado similar al de las firmas. Es decir, nos parecen una muestra de la satisfacción por el trabajo realizado; un modo de individualización; y también una forma de poner de relieve el lugar destacado, y en parte privilegiado, que poseyó el escultor en el seno de la cantería, lo cual no se daba en el ámbito más amplio de la sociedad de su época.¹⁶ Sin embargo, habremos de tener en cuenta que tanto las firmas como los *retratos* de escultores no aparecen en todas las obras conservadas y que, en una obra firmada, se suele hacer referencia tan sólo a uno de los diversos escultores que pudieron integrar el mismo taller, de acuerdo al sistema de trabajo de éstos en la Edad Me-

Más recientemente han estudiado las firmas de artistas medievales H. Klotz, «Formen der Anonymität und des Individualismus in der Kunst des Mittelalters und der Renaissance», *Gesta* xv (1976), p. 303-313 y P. C. CLAUSSEN, «Früher Künstlerstolz. Mittelalterliche Signaturen als Quelle der Kunstsoziologie» en *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter*, editado por C. Clausberg, Gießen 1981, p. 7-35 y del mismo autor «Künstlerinschriften», *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, editado por A. Legner, Colonia, 1985, vol. I, p. 263-276. Este autor ha relacionado el fenómeno de las firmas de artistas con el desarrollo urbano y el ascenso social del artesanado, explicación que puede ser válida para ciertas obras tardías pero no creemos que sirva en el caso de las firmas de obras románicas. En el seno de una sociedad fuertemente clericalizada, jerarquizada y bastante inmovilista no consideramos viable que el artesano románico reivindique su prestigio social, fenómeno que quizá sí fuese posible algo más tarde, cuando la evolución urbana y el consiguiente ascenso del artesanado eran un hecho. Más bien nos parece que la firma, especialmente en el caso de escultores románicos, pero probablemente también en el de otros artistas de la época, supone un cierto derecho en cuanto a la posibilidad de individualización del escultor dentro de la propia cantería. Ello pudo ser posible gracias a su situación ventajosa respecto a los otros artesanos menos cualificados que participaban en el mismo proyecto constructivo.

La hipótesis de P. C. CLAUSSEN sobre la reivindicación profesional del artista en los siglos XII y XIII es seguida por B. Mariño, (*Contribución a la iconografía del trabajo urbano en el arte medieval hispánico, siglos XI-XIII*, tesis de doctorado presentada en la Universidad de Santiago de Compostela el año 1990 y editada en formato de microficha, Santiago de Compostela, 1991, p. 59-60, quien la aplica a las representaciones de escultores estudiados por ella. Esta autora cree que con dichas representaciones, el escultor reivindica un lugar equivalente al que desde el principio habían tenido otros oficios artísticos más nobles, como era el caso de los orfebres o los miniaturistas. Pero, en realidad, como indicaba el profesor MARTINDALE (*op. cit.*, p. 372-374 y 380-381) no debía ser muy alto el estatus de estos últimos cuando se les compara con otros artesanos tales como los panaderos, constructores de instrumentos de guerra, fabricantes de pergaminos, etc. Sobre ello véase nuestra nota 6.

En fin, en este mismo volumen se podrán encontrar diversos trabajos de distintos autores que vuelven sobre el problema de las firmas y la figura del artista.

16. También A. MARTINDALE (*op. cit.*, p. 415 y 417) cree que tanto las inscripciones como las representaciones de escultores debían reflejar una autoestima o reconocimiento del mérito del trabajo individual. R. WITTKOWER, (*Nacidos bajo el signo de Saturno*, traducción de la edición inglesa realizada en Londres en 1963, Madrid, 1982, p. 19) indica que, a través de las firmas de obras fechadas desde el siglo XI, podemos pensar que los artistas medievales no dudaban de su propio mérito.

dia. En relación con ello, nos parece bastante probable que dichas firmas se refieran al escultor-jefe o a uno de los escultores principales de una obra concreta, que pudo coincidir en ocasiones con el arquitecto, pero que, aún en los casos en los que no se diese tal coincidencia, se trataba al menos de uno de los máximos responsables desde el punto de vista escultórico, y no de cualquiera de los subordinados que participasen en la realización de la escultura. Así pues, no sólo nos parece que el escultor como artesano pudo tener un mayor rango social y ciertos privilegios prácticos en el marco de la cantería, sino que, además, el escultor principal quizá tuvo mayores derechos en este sentido. Por tanto, en su caso, sería más lógico el deseo de individualización y de evidenciar un cierto orgullo o satisfacción por los resultados, tanto de su trabajo directo y destreza en la talla como de la coordinación de su equipo.¹⁷

De cualquier modo, si consideramos las representaciones hispanas de escultores en el campo de la escultura monumental de época románica, creemos se pueden establecer diferencias de significado según los distintos grupos temáticos que detectamos en ellas. En este sentido, distinguimos tres tipos o grupos de imágenes del escultor románico:

- 1) Representaciones del escultor dentro de un ciclo más amplio de oficios.
- 2) Representaciones del escultor o taller de escultura por sí mismos, es decir, aquellos casos en los que la representación del escultor no es un medio sino un fin.
- 3) Representaciones en las que el escultor o taller de escultura forman parte de una narración en la que se incluyen escenas de construcción, siendo éstas un medio al servicio de la citada narración.

En el primer caso, no creemos que se pueda hablar de orgullo o satisfacción personal o profesional del escultor, y mucho menos de una reivindicación profesional, para explicar el sentido de la imagen, sino más bien todo lo contrario. Si tomamos el ejemplo paradigmático (fig. 1) del ciclo de oficios presente en los canchillos del alero Oeste de la iglesia de Santa María Magdalena de Tudela (Navarra), podemos comprobar (como ya indicamos en otra ocasión) que el escultor o cantero y el resto de los oficios representados junto a él tienen un signifi-

17. Hemos de tener en cuenta también que, aun en los casos de esculturas firmadas no podemos dejar de hablar del anonimato de la escultura románica, puesto que, aunque conozcamos el nombre del autor, generalmente no sabemos nada más de él, de su personalidad, su formación, etc.



FIGURA 1. Iglesia de Santa María Magdalena de Tudela. Rafe de la puerta Oeste.

cado negativo.¹⁸ Realmente, la presencia del diablo entre los diez oficios representados nos evidencia el carácter negativo del ciclo, en el cual creemos que el trabajo humano en todas sus formas es visto como una de las consecuencias negativas del triunfo de Lucifer ante la caída de Adán y Eva. En definitiva, este ciclo refleja la mentalidad conservadora de la iglesia de la época, reacia a asumir

18. Este alero está situado justo encima de la puerta Oeste de la iglesia o puerta principal, la cual, por otro lado, no tiene excesiva altura. Ello implica que, aún tratándose de los canecillos, no sea un ciclo marginal sino todo lo contrario, ya que es perfectamente visible y evidente para el espectador que llega a la iglesia. Sobre dicho ciclo de oficios véase nuestro trabajo M. MELERO MONEO, «Recherches sur l'icônographie des métiers à Tudela», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1987, p. 71-76.

Para otros aspectos de este conjunto fechado a fines del siglo XII y principios del XIII véanse M. MELERO MONEO, «Estudio iconográfico de la portada de los pies de Santa María Magdalena de Tudela (Navarra)», en *Príncipe de Viana*, 173 (1984), p. 463-483; «La iglesia de Santa María Magdalena de Tudela. Aproximación estilística a su escultura», *Príncipe de Viana*, 178 (1986), p. 347-361; *La escultura románica de Tudela y su continuación*, tesis de doctorado dirigida por el Dr. J. YARZA LUACES, Universidad Autónoma de Barcelona, 1988, cap. IV, p. 502-549; y *Escultura románica y del primer gótico en Tudela (Segunda mitad del siglo XII y primer cuarto del XIII)*, Tudela, 1997.

los cambios socioeconómicos que se estaban produciendo como consecuencia del progresivo desarrollo de las ciudades y del artesanado.¹⁹

Es evidente que, en este caso y otros similares, la representación del escultor o cantero no tiene sentido laudatorio, ni creemos que sea una muestra de la autosatisfacción personal del escultor y tampoco nos parece una reivindicación profesional. Por otro lado, hemos de resaltar que en este ciclo el escultor no está representado en el momento de realizar el trabajo, como ocurre en otras representaciones más típicas del tema, sino que tan sólo aparece con los atributos que le son propios: la maceta y el cincel.²⁰

En el segundo tipo de representación del escultor puede incluirse el caso del claustro de Sant Cugat del Vallès (Barcelona), realizado a finales del siglo XII y principios del XIII.²¹ En él, concretamente en el grupo de esculturas más antiguas, encontramos un capitel, situado sobre el frente Sur del pilar angular Nordeste, en el que se representó un escultor trabajando (fig. 2). Junto a éste, pero realizada sobre el pilar en el que se adosa el citado capitel, hay una inscripción en la que Arnau Cadell se presenta como autor del claustro: «HEC EST ARNALLI/ SCULPTORIS FORMA CATELLI/ QUI CLAUSTRUM TALE/ CONSTRUXIT PERPETUALE».²²

El capitel al que nos referimos presenta un fondo vegetal con hojas y tallos perlados. Sobre él destaca un personaje con túnica corta, sentado sobre un taburete, que está realizando un pequeño capitel corintio actualmente semidestruido,

19. El profesor J. LE GOFF demostró claramente el carácter despreciable y de castigo que tuvieron el trabajo humano en general y el trabajador a sueldo en particular antes de que la mentalidad de la iglesia se viese forzada a cambiar y, como consecuencia, acabase por admitir y considerar positivos tanto el trabajo humano como el artesanado. Para las diversas obras de Le Goff y otros autores que han trabajado sobre el tema del rechazo y condena del trabajo y del asalariado por parte de la iglesia, véase nuestro artículo citado «Recherches sur l'iconographie ...», especialmente en las notas 2, 15 y 17.

20. Ello nos invita a no ser restrictivos en la identificación de este personaje, que puede verse como un escultor o como un cantero menos especializado.

21. Este claustro fue estudiado por I. LORÉS I OTZET, *Els capitells historiatats del claustre de Sant Cugat del Vallès. Aspectes estilístics i iconogràfics*, tesis de licenciatura presentada en la Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, 1986. Dicho trabajo ha sido completado por la misma autora con *L'escultura dels claustres de la Catedral de Girona i del Monestir de Sant Cugat del Vallès. Formació, desenvolupament i difusió*, tesis de doctorado presentada en la Facultad de Letras del Estudi General de Lleida, Lleida, 1990. En ambos estudios la profesora I. Lorés recoge la bibliografía anterior sobre dicho conjunto y toda la documentación conocida relativa al claustro y al propio Arnau Catell (que aparece como testigo en dos documentos fechados en 1206 y 1207). Además, se establecen las constantes formales de esta obra, así como la filiación del taller escultórico (conectado con lo tolosano) y su relación con otros conjuntos catalanes, como son el claustro de la catedral de Girona, las portadas de Manresa y Santpedor y diversos restos conservados en algunos museos: Vic, Perelada, Cervera y el Museo Cluny de París.

22. Esta inscripción ya fue recogida por P. DU COLOMBIER, (*Les chantiers...*, p. 113) y ha sido reproducida por la mayoría de los autores que han hablado del claustro, aunque no estudiasen la representación del escultor.



FIGURA 2. Sant Cugat del Vallès. Capitel del claustro.

igual que la cabeza y brazo izquierdo del escultor. Como indicó P. Mesplé, existe una relación clara y estrecha entre este capitel de Sant Cugat y un capitel de características similares conservado en el Museo de los Agustinos de Toulouse, que procede de la iglesia de La Daurade de esta misma ciudad.²³ En la otra cara del capitel de Sant Cugat, concretamente la que se orienta hacia el huerto del claustro, encontramos un personaje sentado con una gran copa en la mano (fig. 3). Se trata de un componente iconográfico que puede aparecer en las representaciones del escultor durante el trabajo, como podemos comprobar en la vidriera que el gremio de escultores donó a la catedral de Chartres. En ésta hay un grupo de es-

23. P. MESPLÉ, «Chapiteaux d'inspiration toulousaine dans les cloîtres catalans», *Revue des Arts* (1960), p. 102-108. La conservación del capitel tolosano tampoco es muy buena, ya que el escultor ha perdido la cabeza. En cuanto al esquema compositivo utilizado, puede comprobarse que es el mismo en los dos capiteles, pero usado de forma invertida y MESPLÉ (*op cit.*, p. 104) piensa que debió haber una relación directa entre ellos.

En el claustro de Girona hay también un capitel bastante similar al de Sant Cugat en cuanto a modelo compositivo, aunque, como veremos más adelante, creemos que puede tener un significado algo distinto.



FIGURA 3. Sant Cugat del Vallès. Capitel del claustro.

cultores trabajando y otro grupo descansando, de los cuales uno está bebiendo de una copa. La presencia de este personaje con una copa y su relación con el modelo o esquema compositivo del retrato del escultor, aludiendo al descanso necesario durante el trabajo, fue puesta de manifiesto en el caso de Sant Cugat por el profesor S. Moralejo, quien lo relacionó con el escanciador. Para este autor, ello supone una evidencia de la constancia de modelos y de la codificación de la tradición iconográfica al respecto.²⁴ El episodio de la copa, sin embargo, no aparece en otras representaciones del escultor, como en Módena, Verona, Girona, etc.

En este caso creemos que sí puede hablarse de un intento de autoafirmación e individualización y de un cierto orgullo o satisfacción respecto al trabajo de escultor, por parte de Arnau Cadell. Ello es aún más evidente si tenemos en

24. S. MORALEJO, «Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago», *Compostellanum*, xxx/3-4 (1985), p. 395-430, concretamente nota 30. El autor indica como paralelos la vidriera de Chartres con la representación de los escultores y el artesanado de la catedral de Tübingen, donde tanto carpinteros como pintores son asistidos por el escanciador de vino. Supone, no obstante, que la transmisión del modelo iconográfico siguió cauces distintos en cada una de estas obras.

cuenta la inscripción en la que encontramos la firma del autor, que acompaña la representación tipificada del escultor.²⁵ De acuerdo al texto de dicha inscripción y al mismo hecho de consignar su nombre en la obra, pensamos que Arnau Ca-

25. Creemos con el profesor MORALEJO («Artistas...», nota 30) que en este caso, como en la mayoría, puede hablarse de una representación o retrato tipificado del escultor trabajando. En este caso se trata de un esquema casi exacto al utilizado en La Daurade de Toulouse o en el claustro de Girona. Por otro lado, otras representaciones de escultores trabajando, realizadas en Italia en una fecha más temprana, presentan un esquema similar. Ello puede verse, por ejemplo, en una arquivolta de la Puerta de los Príncipes de la catedral de Módena y en la puerta de bronce de San Zenón de Verona, obras en las que ya se presentaba un esquema iconográfico similar al de Toulouse, Girona y Sant Cugat. No obstante, en el caso de Verona el capitel todavía no ha aparecido, puesto que el escultor comienza a desbastar el bloque cúbico en el cual tallará dicho capitel. Ambos ejemplos son recogidos y reproducidos por el profesor E. CASTELNUOVO («Il cantiere: la scultura...», p. 294-297 y fig. 271-272), quien fecha la Puerta de los Príncipes a principios del siglo XII. Sobre la Puerta de San Zenón, véase R. FASANARI, *Il portale di San Zeno*, Verona, 1964, quien data el plafón del escultor en la segunda mitad del siglo XII y lo relaciona con el que califica de tercer maestro de la puerta y responsable de la recomposición de ésta; A. M. ROMANINI, «L'arte romanica» en *Verona e il suo territorio*, vol. II, Verona, 1964; y MARINO ADAMI, *La porta bronzea di San Zeno in Verona*, Verona 1984, donde se puede encontrar más bibliografía.

B. MARIÑO (*Contribución...*, p. 66) conecta la tipología iconográfica del capitel de Sant Cugat con los escultores que aparecen en la Puerta de los Príncipes de la catedral de Módena y la vidriera de la capilla de San Juan de la Catedral de Rouen (siglo XIII). I. LORÉS (*L'escultura dels claustres...*, p. 111-112) cita los ejemplos de Módena, Verona y la pila bautismal de Saint Bridget de Bridekirk (Cumberland) como paralelos anteriores a los capiteles de Sant Cugat y Girona. Sobre la pila bautismal de Saint Bridget de Bridekirk, fechada por G. ZARNECKI en el tercer cuarto del siglo XII y en la que también aparece una inscripción con la firma del escultor (Richard), véase E. PRIOR y A. GARDNER, *An Account of medieval figure-sculpture...*, p. 94 y G. ZARNECKI, *Later english romanesque sculpture*, 1140-1210, Londres, 1953, p. 59 y fig. 72. El carácter ornamental de una figura muy similar al supuesto escultor en el lado opuesto del registro inmediatamente superior, nos hace dudar sobre este ejemplo, aunque no rechacemos de momento esta interpretación.

El escultor de la vidriera de Rouen no está sentado sino de pie, pero también talla un capitel corintio. Este ejemplo ya había sido recogido por V. W. EGBERT (*The medieval artist at work*, Princeton, 1967, p. 44-45), que fecha esta vidriera en la primera mitad del siglo XIII. En esta obra se recogen también otros ejemplos de representaciones de escultores: el relieve en piedra de la tumba de San Vicente de Ávila, donde se supone que un escultor realiza la tumba del santo (p. 36-37); la vidriera de una ventana del ábside Norte de la catedral de Chartres (p. 40-41), fechada hacia 1225 y donada, como se ha dicho, por el gremio de los escultores a la catedral, en la que se reproduce un taller de escultura realizando unas figuras monumentales de reyes, mientras uno de los escultores bebe una copa de vino para reponerse; y la silla de coro (p. 52-53) conservada en la Niedersächsische Landesgalerie de Hannover en la que se representó un escultor en el taller con todos sus utensilios de trabajo, aunque en este caso se trata de un escultor que trabajaba la madera, de acuerdo con las gubias representadas y con el tipo de obra en la que aparece. También se citan otras obras tardías, entre ellas algunos manuscritos del siglo XIV donde se representaron escultores de tumbas y el ejemplo del escultor trabajando que aparece en la torre de Santa Maria dei Fiore de Florencia.

El ejemplo, citado por Egbert y otros autores, de la tumba de San Vicente de Ávila ha sido después identificado por el profesor S. MORALEJO («Artista, patronos...», p. 409-410 y n. 31) con el judío que según la leyenda selló la tumba de San Vicente. Esta identificación nos parece más correcta, por lo que creemos que esta obra se ha de eliminar definitivamente del catálogo de las representaciones de escultores.

dell debía ser el escultor-jefe o uno de los máximos responsables de los trabajos de escultura. Ésto (como hemos indicado más arriba) pudo implicar un estatus social y un puesto dentro del propio taller relativamente alto, ya que al menos los trabajadores encargados de la escultura podían estar bajo su mando. Ello, por supuesto sin olvidar los límites que su calidad de artesano le debió imponer, nos explica que se pudiese permitir la licencia de la autoestima profesional, aunque no creemos que se trate de ninguna reivindicación en dicho sentido.²⁶

Todavía en el segundo tipo de imágenes podemos destacar el caso de una de las arquivoltas de la iglesia de Revilla de Santullán (Palencia), fechada a principios del siglo XIII. En ella se realizó una representación del escultor acabando su obra, que sin duda puede calificarse como uno de los ejemplos hispanos más interesantes y atípicos, como ha puesto de relieve B. Mariño.²⁷ Se trata de una representación de la Última Cena en la que todos y cada uno de los trece participantes (Cristo y los doce apóstoles) están enmarcados por un pequeño arco de medio punto soportado por sendas columnas, y el espacio correspondiente a las enjutas de estos arcos es ocupado por arquitecturas. Además, en cada uno de los dos extremos de la mesa en la que se desarrolla la Cena se añadieron sendos personajes sentados y situados también bajo arcos.

El personaje del extremo derecho de esta arquivolta (según el espectador) se identifica sin problema con el escultor que está acabando su representación de la Santa Cena (fig. 4). B. Mariño indica que dicho personaje aparece sentado; que tiene en sus manos el cincel y la maceta, con los que acaba los pliegues del man-

26. S. MORALEJO («Artistas...», p. 409 y n. 30) califica esta imagen de autorretrato acompañado de la firma del escultor Arnau Cadell y cree que refleja una nueva conciencia individual y profesional.

Por otro lado, este autor (nota 30) indica que tanto en Sant Cugat como en Girona se insiste en el motivo de los portadores de barricas y que este tema, en el caso de Sant Cugat, no puede disociarse de la representación de Arnau Catell, porque originalmente formaban parte del mismo ciclo de escenas de construcción. Siguiendo al profesor Moralejo, I. LORÉS («L'escultura...», p. 112) indica que un capitel de la galería Oeste del claustro de Sant Cugat del Vallès, en el que originalmente había un barril transportado por dos personajes, puede hacer referencia a alguna escena de construcción, concretamente al episodio del transporte de materiales. Nosotros no creemos probable que hubiese intención de relacionar el capitel del barril de la galería Oeste, colocado entre otros de diverso tipo con una cierta inclinación hacia los de tipo vegetal y decorativo, con el capitel del escultor identificado como Arnau Cadell por una inscripción contigua. Ello sólo nos parecería viable si se pudiese comprobar un cambio de ubicación de uno de los dos capiteles: el del transporte o el de la representación del escultor, ya que, de existir una relación temática entre ellos sería bastante lógico que formasen pareja, es decir, que originalmente hubiesen estado colocados en el mismo pilar. Actualmente uno de ellos es un capitel interior (orientado hacia la galería del claustro) del ala Este y el otro es un capitel exterior (orientado hacia el huerto del claustro) del ala Oeste.

27. B. MARIÑO, «Contribución...», p. 66-71. Para la fecha dada véase la p. 66.



FIGURA 4. Iglesia de Revilla de Santullán (Palencia). Detalle de la portada.

tel de la mesa; y que mientras trabaja mira hacia su izquierda donde (casi detrás de él) hay un libro abierto, que la autora identifica con un libro de modelos que el escultor está copiando. Además, encima de esta imagen o retrato del escultor, en el arco que lo cubre, hay una inscripción que dice: «MICHAELIS ME FECIT». Hasta aquí estamos de acuerdo con la hipótesis de dicha autora, pero en el resto de su teoría hay aspectos en los que no creemos. Uno de ellos es la atribución de un cierto carácter simbólico al libro de modelos que utiliza el escultor, gracias a lo cual este artesano se eleva a la categoría de *litteratus*, reforzando así la reivindicación profesional que, según dicha autora, ya había sido expresada por el hecho de incluir el retrato del escultor en la escena de la Santa Cena.

Nosotros no creemos que el libro de modelos utilizado por el escultor tenga un sentido simbólico, sino, bien al contrario, un carácter testimonial de la práctica habitual en los escultores, quienes, como es bien sabido, trabajaban a partir de la copia de modelos. Por ello, esta representación del escultor aún nos parece más interesante, ya que, no sólo se ha representado a sí mismo trabajando, sino que también ha inmortalizado su propio sistema de trabajo, es decir, la copia de modelos de prestigio o moda. Ello es realmente excepcional. En fin, no admiti-

mos que el escultor de Revilla de Santullán deba elevarse a la categoría de *litteratus*, ni que su representación suponga una reivindicación profesional. Más bien pensamos que tanto la imagen como la firma del escultor implican una afirmación de su capacidad artesanal, como consecuencia de un sentimiento de autosatisfacción por la obra realizada.

En el otro extremo de la Santa Cena, justo enfrente del escultor, hay otro personaje sentado con un libro abierto y enmarcado por un arco similar al que cubre al escultor Micaelis. Dicho personaje ha sido identificado con el comitente que dicta el programa al escultor, interpretación que nos parece viable.²⁸ En definitiva, creemos que en este caso de Revilla de Santullán el grado de libertad del escultor fue bastante considerable y que su orgullo o autoestima profesional le llevó a equipararse con el comitente en cuanto a la responsabilidad o papel que ambos tenían en la obra realizada: el comitente aparece como responsable del texto, que ha sacado del libro de los Evangelios que señala con la mano, y el escultor aparece como responsable de la imagen, que procede del libro de modelos que está usando.

En el tercer tipo de representación del escultor podemos incluir tanto algunas escenas de carácter bíblico (construcción del Arca de Noé, de la Torre de Babel, etc.), como las relativas a la construcción de un edificio concreto, aunque, por supuesto, unas y otras no tienen el mismo sentido. En los casos en los que a raíz de un episodio bíblico como los citados se incluye una escena de construcción, en la que puede aparecer un escultor, canteros, etc., no creemos que se pueda hablar de una intencionalidad concreta en favor de la representación de los citados oficios, sino de un modo de contextualizar dicha escena. Por otro lado, puede haber algunos ejemplos de escenas no bíblicas de construcción, en las cuales se destaca la presencia y trabajo del escultor. En el ámbito del arte hispano ello ocurre en el claustro de la catedral de Girona (fig. 5), concretamente en un pilar de la galería occidental realizado en la segunda mitad del siglo XII y anterior al claustro de Sant Cugat del Vallès, con el cual, como se ha dicho, está relacionado desde el punto de vista formal.²⁹ En este caso, la representación del escultor realizando un capitelillo de tipo corintio sigue el mismo modelo que hemos visto en Sant Cugat y que es similar también al capitel procedente de La Daurade de Toulouse. Sin embargo, aquí la imagen del escultor no se utilizó por sí misma, sino que forma parte de un tema más amplio. Se trata de una escena de la construcción de la propia catedral presidida por la figura del obispo

28. Véase B. MARIÑO, «Contribución...», p. 69-70.

29. Sobre este claustro véase la obra citada de I. LORÉS, «L'escultura...», donde, como en el caso de Sant Cugat, se recoge toda la bibliografía anterior del conjunto.



FIGURA 5. Catedral de Gerona. Pilar de la galería occidental del claustro.

comitente y ubicada tanto en el friso como en los capiteles de los ángulos del pilar correspondiente. Es decir, además de la representación del escultor trabajando, se realizaron también distintos episodios relativos a la construcción del propio edificio, como el transporte del agua, el desbastamiento de sillares o la visita a la obra del obispo y sus acólitos.³⁰ Evidentemente, nosotros no podemos ahora entrar en el complejo tema de la representación de construcciones en presencia de arquitectos o patronos, pero si nos interesa resaltar que el papel del es-

30. Este obispo es identificado por S. MORALEJO («Artistas...», p. 409) e I. LORÉS («L'escultura...», p. 112) con el comitente o patrón de la obra, suponiendo por ello que en el conjunto de las escenas representadas dicho personaje es el más importante, en detrimento del papel del escultor que no es en este caso el protagonista de la escena. B. MARINO, «Contribución...», p. 64, recoge este ejemplo y se manifiesta seguidora de la hipótesis ya indicada de S. Moralejo, pero sin mencionar ni valorar la particularidad de la presencia en la escena del comitente.

S. MORALEJO («Artistas...», p. 407-410) identifica en un capitel del interior de San Martín de Frómista una serie de escenas de construcción, entre las que distingue el episodio del transporte de una cuba, el trabajo de desbastar un sillar y el momento de preparar la argamasa constructiva. Además, supone que el origen lejano de los modelos iconográficos de estos episodios está en los antecedentes romanos, que también determinaron algunas obras islámicas. Para el profesor Moralejo

cultor en una escena de este tipo, aún en el caso de que no apareciese el comitente, no tiene la importancia e individualización que la que posee en los casos en los que su representación es un fin en sí mismo y no un medio para explicar o contextualizar otra escena.³¹ Sin embargo, también queremos resaltar que en el claustro de Girona el escultor pudo tener un cierto interés por reflejar e inmortalizar su trabajo, ya que, en el contexto general de los episodios dedicados a la construcción, su imagen ha sido individualizada en un capitel que sigue el mismo modelo iconográfico que fue utilizado en Sant Cugat con clara intención autolaudatoria. En definitiva, creemos que también aquí, aunque de forma más modesta o menos rotunda, se puede hablar de un cierto orgullo profesional y satisfacción por el trabajo realizado.

En conclusión y de acuerdo a todo lo expuesto, creemos que en las escasas representaciones de escultores trabajando que hemos conservado en la escultura monumental hispana de época románica, se puede hablar de un claro sentimiento de autosatisfacción por la obra y orgullo profesional, así como de un deseo de individualización, ratificado en algunos casos por la adición de la firma del escultor. No creemos, sin embargo, que deba hablarse todavía de reivindicación profesional, concepto que implica una serie de factores socioeconómicos que pensamos no deben asociarse a las obras a las que nos hemos referido.

los artesanos representados en estas escenas no poseen todavía conciencia personal como «artistas» u orgullo profesional, y forman parte, más bien, de escenas de género cuyos esquemas serán aprovechados en otros casos para representar oficios agrícolas. La conciencia individual y profesional en las obras escultóricas hispanas aparecerá, según este autor, a fines del siglo XII en los claustros catalanes de Girona y Sant Cugat.

31. Para los paralelos de este tipo de escenas de construcción puede verse la obra de P. DU COLMBIER (*op. cit.*) y CH. VANDEKERCHOVE («L'iconographie médiévale de la construction» en R. RECHT *et al.*, p. 61-80), donde se encontrará una recopilación muy interesante, igual que en la mayoría de las obras citadas en nuestra nota 2. I. LORÉS («L'escultura...», p. 113), a propósito del ejemplo de Girona, cita como paralelos la miniatura de uno de los folios de la «Relatio Translationis Corporis Sancti Geminiani» del Archivo Capitular de Módena, en la que aparecen escenas de construcción de la propia catedral y el arquitecto Lanfranco dirigiendo las obras, así como el capitel del interior de San Martín de Frómista (Palencia) y sus derivaciones posteriores.

