

LA EMERGENCIA DE LA CONSCIENCIA ARTÍSTICA EN LOS TALLERES DEL ROMÁNICO HISPÁNICO A TRAVÉS DE LA FIRMA Y EL RETRATO

Carles Sánchez Márquez

Universitat Autònoma de Barcelona

LA INVISIBILIDAD DEL ARTISTA

La invisibilidad del artista ha sido tradicionalmente atribuida, en primera instancia, a la concepción de la obra de arte como una ofrenda anónima y colectiva a Dios.¹ Por ello, firma y retrato raramente acompañan al objeto de creación, y cuando lo hacen, a menudo el artista aparece representado humildemente y postrado a los pies de Cristo, invocando el Temor y la Sabiduría de Dios.²

No obstante, sería un error atribuir la renuncia del artista a firmar su obra únicamente a la expresión de su humildad. A este respecto, podemos aducir tres razones más para explicar el fenómeno del anonimato. En primer lugar, su condición de 'iletrado' fue un obstáculo para ejercer la escritura e inmortalizar su nombre. En segundo lugar, el artista fue visto generalmente como un artesano, indigno de vincular su nombre de forma perenne a su obra. Al hilo de este razonamiento, no podemos olvidar que según el esquema proporcionado por Hugo de San Víctor en el *Didascalion* (siglo XII),³ la arquitectura (*architectonica*) y otros oficios que hoy consideramos artísticos como la escultura formaban parte de la segunda de las artes mecánicas: la *armatura*. Dentro de la *architectonica* se incluían, a su vez, diversas actividades como la *caementaria*, la *carpentaria* y la *venustatoria*. En esta última se encontraban los escultores y lapicidas (*quae pertinet ad polientes, dolantes, sculpenes, limantes, compingentes. Unientes, in qualibet materia: luto, latere, lapide, ligno, osse, sabulo, calce, gipso*). La distinción entre artes liberales y artes mecánicas debió pesar en la consideración social de los artistas medievales, cuyo trabajo manual estaba visto en un estadio inferior respecto al trabajo de filósofos y músicos.

En tercer lugar, más allá del estatus de los artistas en el medievo, no podemos olvidar que su anonimato se debe en gran medida a la concepción de la obra de arte como creación única del comitente.⁴ Para perpetuar su rol como autor intelectual de la obra, el comitente se valió generalmente de

tres fórmulas: la firma y la memoria epigráfica; la imagen;⁵ y la apropiación de términos con un claro simbolismo bíblico (*devotus architectus, fidelis architectus, sapiens architectus* o *prudens architectus*) con los que pretendía subrayar su rol como 'autor intelectual' de la construcción, equiparándose así al Cristo Demiurgo, arquitecto último.⁶ En este sentido, cabe pensar que en los siglos XI y XII existió una cierta reticencia por parte de los comitentes a reconocer la identidad de los profesionales que estaban al frente de la construcción y sobre todo, a conceder a los artistas el uso de un término, *architectus*, con unas connotaciones muy concretas. Como es bien sabido, las Sagradas Escrituras hablan de Cristo como el arquitecto de Iglesia (*architectus ecclesiae*)⁷ y de San Pablo como el sabio maestro constructor (*sapiens architectus*)⁸ que puso los cimientos de la fe cristiana.

Tanto la Carta de San Pablo a los Corintios como otros textos que refuerzan la imagen de Dios como arquitecto refinado de la Iglesia (*elegans architectus*), estaban muy presentes en las mentes de obispos y abades. Tal es el caso del obispo compostelano Diego Gelmírez (1070?-1140), recordado en la *Historia Compostelana* como *sapiens architectus*.⁹

En este sentido, la usurpación del término arquitecto muy probablemente justifica la presunta arbitrariedad terminológica para designar a los maestros de obra medievales, que suelen aparecer documentados como *fabricator, lathomus, capudmagister, magister operis*, pero raramente bajo el apelativo de *architectus*. De hecho, en el ámbito hispano tan sólo se documenta un caso: se trata de arquitecto Fedancio (*Fedantius*), responsable de la construcción del monasterio de Sant Cugat del Vallés, que según un documento del cartulario del monasterio, fechado en el año 1010, fue arquitecto y maestro de obras: «*Signum Fedantius, architectus et magister edorum*».¹⁰

Esta distinción entre el comitente como autor y el artista/artesano como ejecutor aparece en un relieve del claustro de la catedral de Girona,



1. Girona, catedral, claustro, el obispo Ramón Guissall (?) supervisando la construcción del claustro (foto del Autor).

donde podemos ver canteros escuadrando sillares y a un escultor labrando un capitel, justo delante de la figura de un obispo, probablemente Ramón Guissall, prelado de Girona entre 1179 y 1196 [1]. La escena de Girona está marcada de un claro simbolismo bíblico, ya que el obispo adquiere el mismo rol que los monarcas y profetas del Antiguo Testamento, en tanto que supervisa, e incluso parece que dirige, la evolución de los trabajos constructivos, perpetuándose como ‘artífice único’ y ‘autor’ de la obra.

Por último, cabe pensar también que el anonimato del artista medieval fue una de las principales consecuencias de la sujeción de los diversos oficios artísticos a un sistema de producción y control vinculado al ámbito eclesiástico, del que maestros de obras, escultores y pintores no se emanciparán plenamente hasta finales del siglo XII.

En relación a esta última idea, hay suficiente indicios para sospechar que durante los siglos XI y XII un porcentaje significativo de artífices fueron ‘hombres de Iglesia’. Algunos habían adquirido sus conocimientos en el seno de las comunidades monásticas o catedralicias; eran por lo tanto, *clericus*. Otros, en cambio, ingresaban como *conversus* en las comunidades eclesiásticas, donde podían adquirir o completar sus conocimientos.¹¹ En el caso de la Península

ibérica, contamos con ejemplos bien documentados que confirman la existencia del perfil del artista-eclesiástico. Sin duda, uno de los casos más reveladores es el de Pere de Coma, maestro de obras converso de la Seu Vella de Lleida, cuya actividad se remonta al inicio de la construcción de la catedral en el año 1193. Su nombre es conocido gracias a un contrato que firmó en 1193 con el Capítulo de la Seu Vella, mediante el cual Pere de Coma ofrecía sus servicios al obispo y promotor de la obra de la catedral Gombau de Camporrells.¹² A cambio, el maestro de obras renunció a todos sus bienes y a sus pertenencias, consistentes en 6 sueldos censales que recibía de una tenencia situada en la torre de Grealo y su casa ubicada en la parroquia de San Juan, y fue admitido como converso en la canónica para dirigir las obras de la catedral.¹³ Cabe pensar que Pere de Coma gozó de un cierto prestigio entre los miembros de la comunidad, ya que su nombre quedó inmortalizado en la conmemoración epigráfica de la colocación de la primera piedra de la Seu Vella de Lleida, del 22 de julio del año 1203, situada en el muro norte del presbiterio. En ella se recuerda la memoria del maestro de obras («*PETRUS DECUMBA MAGISTER ET FABRICATOR*»),¹⁴ y del *operarius* Berengarius Obicionis u Opiç («*BERENGARIO OBICIONIS OPERARIO EXISTENTE*»),



2. Lleida, catedral de la Seu Vella, muro norte del presbiterio, conmemoración epigráfica del inicio de las obras de la catedral (Consorti del Turó de la Seu Vella de Lleida).

encargado de la administración financiera de la construcción [2].

Fuera del ámbito hispano, merece la pena mencionar el caso de algunos artistas eclesiásticos bien documentados: el monje Ponce, constructor (*aedificator*) del monasterio de Saint-Jean de Montierneuf en Poitiers;¹⁵ o el de Guinamandus, monje de la Chaise-Dieu, «*in architectura et sculptura peritissimus*», el cual hacia 1077-1082 esculpió admirablemente («*mirabiliter sculpsit*») la tumba de Saint-Front de Périgueux.¹⁶ En el campo de la pintura, los estudios más recientes sobre la cuestión de la formación del pintor en la primera mitad del siglo XII¹⁷ sugieren una formación eclesiástica para este gremio, que pasaría por un progresivo aprendizaje en el seno de las grandes instituciones eclesiásticas. Me remito a dos noticias que evidencian esta hipótesis. La

primera, fechada entre los años 1052 y 1076, recuerda que Geoffroy de Champ-Aleman, obispo de Auxerre, estableció tres prebendas para eclesiásticos artistas, un orfebre, un pintor y un vidriero: «*Aurifabrum mirabilem, pictorem doctum, vitrearium sagacem*».¹⁸ La segunda, de alrededor del año 1100, recoge el descontento del Capítulo de la Catedral de Notre-Dame des Doms (Avignon), con los canónigos de Saint-Ruf por retener a un joven que había instruido a un canónigo de la catedral en el arte de la pintura: «*Quem ille suscipiens diligenter nutrit et artem suam pictoriam edocuit*».¹⁹

Con respecto a los casos citados, la existencia del perfil del artista-*clericus* sugieren que muy probablemente la Iglesia tuvo un papel protagonista en el control de la actividad artística antes de la reglamentación de las grandes

corporaciones del Gótico. A ello hay que añadir las noticias que recogen la concesión de beneficios y prebendas a los artífices medievales, una prueba para pensar que la construcción de una iglesia, monasterio o catedral suponía para los miembros del taller entrar a formar parte de un sistema de control eclesiástico, quedando sujetos a sus designios y jurisdicción. No podemos olvidar que muchos de ellos recibieron prebendas u otros beneficios (exención del servicio militar, imposibilidad de ser juzgados en tribunales civiles, ventajas o exenciones en el pago de impuestos) que les confería un estatus comparable al de los canónigos, y que incluso algunos artistas conversos ingresaron en la comunidad.²⁰ Al hilo de este razonamiento, creo que la progresiva desvinculación del artista del ámbito de control monástico, que se produjo a finales del siglo XII, tuvo como consecuencia el inicio de la toma de consciencia profesional. De ahí que, como veremos, firmas y retratos emerjan con una fuerza inusitada en este momento, coincidiendo con la consolidación de la actividad gremial en las ciudades.

ARNAU CADELL, MICAELIS Y LA REIVINDICACIÓN DEL OFICIO DE ESCULTOR

A partir del primer decenio del siglo XII las inscripciones que celebran la capacidad de arquitectos, escultores, pintores y orfebres emergen con una fuerza inusitada, desafiando las bases de la teología medieval sobre la humildad y el anonimato del artista. Este fenómeno fue especialmente relevante en Italia, donde encontramos un importante número de firmas que exaltan la figura del artista y su obra.²¹ Además de los archiconocidos ejemplos de Wiligelmo y Lanfranco,²² es obligado citar el caso de la catedral de Pisa, que concentra un número excepcional de firmas que elogian la figura de sus artífices. Tal es el caso del célebre Buscheto (†1110) – en cuyo sarcófago se conserva una inscripción en la que es comparado con Ulises y Dédalo – así como el de Bonanno Pisano o Rainaldus.²³ El caso italiano es especialmente singular, ya que además del abundante y variado corpus de firmas conocidas, se documenta una importante y larga tradición de retratos de artífices, como el del orfebre Volvinius representado en el altar de San Ambrosio de Milán (824-859) o el arquitecto Guidetto en la fachada de San Martín de Lucca (1204).²⁴

Contrariamente a lo que sucede en Italia, donde en la duodécima centuria contamos con diversos ejemplos que constituyen auténticos ‘elogios’ por parte de la comunidad al artista, en España, firma y retrato no aparecen en la escena artística hasta finales del siglo XII.²⁵ Firma y retrato se dan cita en el monasterio de Sant Cugat del Vallés, donde el escultor Arnau Cadell se representó tallando un capitel corintio en uno de los capiteles de la galería oriental del claustro [3]. El célebre autorretrato de Arnau Cadell presenta toda una serie de características que merecen la pena ser comentadas. Se trata de un personaje sentado en un taburete, viste saya corta (que revela su condición laica) y sostiene un mazo con la mano derecha. Además, todo parece indicar que el escultor sostenía un cincel con la izquierda (hoy mutilada), una herramienta que requería una gran precisión y que generalmente se reservaba para la talla escultórica.

La figura está acompañada del copero, un personaje con hábito monacal que ofrece la bebida al escultor, en alusión al descanso necesario durante el trabajo.²⁶ Es un elemento sumamente singular, que no aparece en otras representaciones que muestran al escultor trabajando, como es el caso de la Puerta de los Príncipes de la Catedral de Módena (1120-1130) en la que el escultor labra las hojas de un capitel corintio, o la imagen del escultor de la puerta de bronce de San Zenón de Verona (c. 1100).

Junto al capitel, en el pilar nororiental del claustro, se conserva la lápida en la que Cadell proclama de forma soberbia la paternidad de la obra: «*HEC EST ARNALLI SCULPTORIS FORMA CAPELLI QUI CLAUSTRUM TALE CONSTRUXIT PERPETUALE*» (Esta es la figura del escultor Arnau Cadell, que construyó este claustro para la posteridad).²⁷ Son cuatro los aspectos que me gustaría destacar de la firma de Sant Cugat. En primer lugar, me parece significativo que en el epígrafe Cadell renuncie a utilizar la mención lacónica «*me fecit*» (me hizo), un recurso utilizado frecuentemente en el período que nos ocupa para proclamar la autoría de la obra. Se trata de una fórmula que todavía suscita el recelo por parte de la historiografía artística debido a su ambigüedad, ya que puede remitir de forma implícita al comitente o al artista.²⁸ No obstante, a partir de comienzos del siglo XII, la fórmula «*fecit*» fue empleada sobre todo en el sentido de ‘ha hecho materialmente’, mientras que para inmortalizar la labor del comitente, es decir,



aquél que ordenó su realización, se recurrió a la expresión «*feri iussit*» (la llevó a cabo).²⁹ Probablemente se trata de una precaución moral del firmante, haciendo figurar la obra en primer lugar. En este caso, Cadell renunció al recurso de la ‘obra parlante’, y optó por un dispositivo textual más amplio, en el que insertó su nombre (al inicio del epígrafe), acompañado de su apellido («*CATELLI*»), un calificativo que revela su oficio («*SCULPTORIS FORMA*»), la acción («*CONSTRUXIT*») y la obra («*CLAUSTRUM TALE*»).

En segundo lugar, creo que la historiografía no ha subrayado mercedamente la importancia del uso del término *sculptor*³⁰ que encontramos en la inscripción de Sant Cugat. Se trata de un cultismo que nos remite al mundo clásico, mediante el que determinados artífices de los talleres de cantería muy probablemente deseaban destacar su rol como ‘imagineros’, es decir, su especial pericia en la labra de figuras, diferenciando su trabajo de aquellos canteros ocupados únicamente de la labra de sillares y otros elementos

de aplique arquitectónico. Se trata de un término raramente empleado en la época. Además del mencionado caso de Wiligelmo en Módena, conocemos el caso del escultor Pelegrinus, que hacia 1120-1130 dejó constancia de su trabajo como ‘escultor’ en una arcada procedente del mobiliario litúrgico de la catedral de Verona, en la que proclamó, en hexámetros leoninos, su satisfacción por la ejecución de la obra: «*SUM PELEGRINUS EGO QUI TALIA SIC BENE SCULPO; QUEM DEUS IN ALTUM FACIAT CONSCENDERE*» (Soy yo, Pelegrinus, el que ha esculpido bien estas cosas. Que Dios me haga ascender a lo alto del cielo).³¹ Igualmente importante – no tanto por su datación alta sino por la similitud terminológica – es la célebre inscripción de la lastra con la Deposición de Cristo procedente del baptisterio de Parma, en la que Benedetto Antelami, *SCVLPTOR*, proclama la paternidad de la obra: «*ANNO MILLENO CENTENO SEPTVAGENO / OCTAVO SCVLTOR PAT(RA)VIT M(EN)SE SE(C)V(N)DO // ANTELAMI DICTVS SCVLPTOR FVIT HIC BENEDICTVS*» (En el año

3. Sant Cugat del Vallés, monasterio, pilar nororiental del claustro, inscripción con la firma del escultor Arnau Cadell (fotos del Autor).



4. Girona, catedral, capitel del claustro, escultor tallando un capitel corintio (foto del Autor).

1178 (mes de abril) el escultor realizó (esta obra); este escultor fue Benedetto llamado Antelami).³²

El empleo del término *sculptor* como calificativo del artista y el elogio que acompaña las inscripciones de estos maestros inducen a pensar que existió una división del trabajo en los talleres de escultura, en el que determinados artífices del arte de la piedra quisieron destacar su mayor habilidad respecto al resto de canteros.

A pesar de la aparente arbitrariedad en la terminología utilizada en relación a los oficios de la piedra, el análisis de los términos permite establecer que efectivamente existió una cierta distinción profesional en el taller de cantería. Así, del mismo modo que *sculptor* se utilizó como cultismo por lo canteros especializados en la talla figurativa, otros vocablos como *caesor lapidum*, *lapicaesor* y *tailliator petrae* probablemente se emplearon para aludir a operarios especializados en la talla de sillares. Más ambiguos resultan los vocablos *lapiscida*, *lapidicida* o *lathomus*, que debieron utilizarse para aludir tanto a canteros encargados de la labra de piezas arquitectónicas (molduras, basas, columnas, etc.) como a aquellos que se ocupaban de la talla de sillares.³³

Volviendo al caso de Sant Cugat, no cabe duda de que Cadell firma y se autorretrata como un escultor que reivindica su poder creador. Sobre la emergencia de la consciencia artística del escultor, como ya he sugerido antes, creo que la progresiva independencia del sistema de control monástico favoreció el inicio del orgullo profesional. A este respecto, cabe recordar que en la clasificación tipo-cronológica de las firmas establecida por Claussen, el período comprendido entre 1150-1200 es, según el investigador, el de la 'afirmación artesanal'.³⁴ Por lo tanto, Cadell muestra el orgullo de su profesión como escultor y proclama que él, desde el conocimiento de la escultura, también puede asumir un rol directivo («CONSTRUXIT») en el seno de un taller.

En relación a esta aseveración, me interesa resaltar, por último, el valor del término *construxit*. Sorprendentemente, Cadell aparece en el epígrafe no solo como escultor sino que además emplea el término 'construyó', con el que se adjudica el rol de director de obras, aunando en una misma persona al autor material (*auctor materialis*) y al intelectual (*auctor intellectualis*), una terminología para la cual remito a las obras de Enrico Castelnuovo.³⁵ Por ese motivo, creo que su efigie no puede considerarse como un 'retrato de humildad', sino que nos encontramos ante una verdadera reivindicación del oficio de escultor. En este sentido, si bien es verdad que arquitectura y escultura formaron parte de las artes mecánicas según el esquema de Hugo de San Víctor, cabe pensar que el arquitecto ocupó un nivel social más alto en comparación con el resto de artesanos medievales.³⁶ En mi opinión, el conocimiento del diseño y lo que ello comporta, la capacidad de creación, es uno de los aspectos que distinguió al arquitecto del escultor y le confirió tanto un rol preeminente en el seno del taller como una mayor consideración social. Al hilo de todo ello, probablemente las numerosas firmas de escultores que se documentan a partir de la segunda mitad del siglo XII también deben ser interpretadas como un cierto deseo de promoción por parte de este colectivo, subordinado a la fama y prestigio del arquitecto.³⁷

Antes de asumir los trabajos constructivos en Sant Cugat, el taller de Arnau Cadell dirigió las obras del claustro de la catedral de Girona, ciudad en la que el escultor fallecería más tarde, en el año 1221.³⁸ En el claustro gerundense, Cadell volvió a dejar una prueba perenne de su



labor como escultor mediante la mencionada representación de una escena colectiva de taller, presidida por el obispo Ramón Guissall. Junto a los canteros que tallan sillares, en Girona se incluyó una imagen del escultor sentado en un taburete [4], muy similar a la de Sant Cugat del Vallés [5]. Sin embargo, en Girona debemos hablar de la imagen del escultor en el contexto de una escena de taller y no de un autorretrato. Ambos capiteles presentan una sorprendente similitud con un capitel de características similares conservado en el Museo de los Agustinos de Toulouse, que procede de la iglesia de La Daurade de la misma ciudad.³⁹ Soberbio ejemplo por su similitud con el retrato de San Cugat es también la pila bautismal de St. Bridekirk (Cumberland), del tercer cuarto del siglo XII en la que el escultor se retrató e incluyó su firma: «RIKHARTH HE ME IWROKTE AND TO THIS MERTHR GERNR ME BROKTE» (Rickard me hizo y alcanzó este esplendor).⁴⁰

En cualquier caso, la manifestación del orgullo de Cadell en Sant Cugat entra en plena contradicción con el sistema de valores medieval, que condena esta actitud. En relación a esta última idea, creo que la inscripción nominal de Sant

Cugat también debe ser leída en una clave cristiana. Mediante la vinculación de su nombre a la obra, el escultor manifiesta sus méritos desde una perspectiva escatológica: la participación en la edificación material del claustro es un testimonio visible y perenne de su fe.⁴¹ A mi modo de ver, esta voluntad salvífica justifica el uso del término *perpetuale* por parte de Cadell, que se proclama como único autor del claustro.

El caso de Sant Cugat no es aislado; frecuentemente las firmas o conmemoraciones epigráficas presentan fórmulas muy parecidas a las que encontramos en epitafios; concretamente el término «*orate pro eo*», mediante el cual se pide la oración para el difunto. Tal es el caso de la inscripción conservada en la portada de Nogal de las Huertas (Palencia), en la que se exhorta a rezar por el alma de Xemenus, artífice y escultor del pórtico de la iglesia: «*HOC FECIT XEMENUS: FECIT: SCULPSIT ISTAM: PORTICM: ORATE PRO: EO*».⁴² Con la misma finalidad escatológica debemos entender la inscripción situada en la jamba derecha de la portada de Santa María de Yermo (Cantabria), del año 1203, en la que leemos: «*ERA MCCXLI/ DE SANTA MARIA/ ESTA IGLESIA / PETRO QUINTA / NA ME FECIT/ PATER NOSTE / R POR*

5. Sant Cugat del Vallés, monasterio, detalle del autorretrato de Arnau Cadell (foto del autor).



6. *Revilla de Santullán (Palencia), iglesia de los Santos Cornelio y Cipriano, detalle de la arquivolta de la portada, representación del Maestro Micaelis (foto del Autor).*

SU ALMA».⁴³ En ambos casos, la firma adquiere la misma significación que las inscripciones funerarias que conmemoran la memoria de los difuntos, de manera que el firmante aspira a que la comunidad dirija sus oraciones a él en favor de la remisión de sus pecados terrenales. Ello explicaría la ubicación de las firmas: lugares de gran visibilidad a ojos de los fieles o bien en un espacio privilegiado desde un punto de vista litúrgico como es el presbiterio, tal y como sucede con la lápida fundacional de la Seu Vella de Lleida [2].

La relación entre firma y retrato cuenta con otro ejemplo singular en el caso hispano: la efigie y firma del escultor Micaelis, conservadas en la arquivolta de la iglesia de los Santos Cornelio y Cipriano de Revilla de Santullán (Palencia), de inicios del XIII. En este caso, el escultor aparece sentado sobre un banco, se presenta ataviado con saya y bonete, y sujeta cincel y maza con los que parece llevar a cabo un trabajo escultórico. Sobre la escena, una inscripción reconoce la identidad del artista: «MICAELIS ME

FECIT» [6]. A pesar de la existencia de algunas analogías formales con el autorretrato de San Cugat, la escena de Revilla de Santullán posee una singularidad que la convierte en un *unicum* en la tradición de retratos del artista románico. El escultor se representó tallando los pliegues del mantel sobre el que tiene lugar la escena del arco central: la Última Cena. Así, como si se tratase de un apóstol más, Micaelis se integra en el episodio evangélico y proclama su cometido como ‘creador’ de la imagen sacra que ocupa la arquivolta. Un retrato totalmente excepcional, mediante el cual el escultor proclama su originalidad y poder creativo.

En relación a esta idea, tanto Beatriz Mariño como Marisa Melero sugirieron muy acertadamente que el escultor no solo se representa a sí mismo trabajando, sino que muestra además su sistema de trabajo mediante la copia de un libro situado a su derecha, que bien podría identificarse con el libro de modelos.⁴⁴

Más dudas ofrece la interpretación de la figura situada en el otro extremo del arco, haciendo



pendant con Micaelís [7]. Se trata de una figura de barba frondosa, sentado con un libro abierto, y que algunos estudios identifican como el comitente que dicta el programa al escultor.⁴⁵ En este sentido, creo que podría establecerse un paralelismo entre la escena de Revilla de Santullán y el relieve del claustro de Girona, en el que el obispo se presenta como *sapiens architectus* supervisando los trabajos constructivos. De aceptar esta hipótesis, en la iglesia palentina nos encontraríamos por lo tanto ante la figura del comitente, presentado como *auctor intellectualis* de la escena que tiene lugar en la arquivolta.

LA GLORIA DE MATEO: ARQUITECTO

Junto a los referidos retratos de Arnau Cadell y Micaelís, contamos con un tercer ejemplo hispano que resulta clave a la hora de entender el ascenso en la escala social del artista a finales del siglo XII. Se trata del caso de Maestro Mateo de la Catedral de Santiago de Compostela, uno de

los protagonistas, sin duda alguna el más conocido, del debate crítico sobre la escultura románica hispana en sus fases más tardías. Desde que a finales del siglo XIX diversos estudiosos como Antonio López Ferreiro⁴⁶ prestaran atención a la genial figura de Mateo, son numerosas las contribuciones que han intentado dar respuestas a algunas de las incógnitas más relevantes sobre su perfil biográfico (origen, procedencia) y su trayectoria profesional (formación, estatus, rol profesional).

De toda la documentación que ha sido relacionada con Maestro Mateo, únicamente dos evidencias pueden vincularse de forma incontestable con él. La primera es la famosa concesión del 23 de febrero de 1168, por la que el rey Fernando II otorgó una pensión vitalicia de cien maravedís anuales a Mateo por su cargo como ‘director de la obra’ de la catedral compostelana.⁴⁷

Dos décadas después de su primera mención, encontramos la segunda: el nombre de Maestro Mateo aparece cincelado en el granito de los dinteles sobre los que descansa el tímpano

7. Revilla de Santullán (Palencia), iglesia de los Santos Cornelio y Cipriano, detalle de la arquivolta de la portada (foto del Autor).



8. Santiago de Compostela, catedral, dinteles del pórtico de la Gloria, firma de Maestro Mateo (foto M.A. Blázquez).

del Pórtico de la Gloria, donde se conmemora el asentamiento de los mismos el 1 de abril de 1188.⁴⁸ Según el epígrafe, *magister Matheus* dirigió las obras desde los cimientos de los mismos portales [8]:

«ANNO AB INCARNATIONE DOMINI MCLXXXVIII
ERA ICCXXVI
DIE KALENDAS / APRILIS SUPER LIMINARIA
PRINCIPALIIUM
PORTALIIUM / ECCLESIE BEATI IACOBI SUNT
COLOCATA PER
MAGISTRUM MATHEUM / QUI A FUNDAMENTIS
IPSORUM PORTALIIUM
GESSIT MAGISTERIUM»

(En el año de la Encarnación del Señor 1188, era 1226, a 1 de abril, fueron asentados los dinteles del pórtico principal de la iglesia del Bienaventurado Santiago, por el Maestro Mateo, quien dirigió la obra de este portal de sus cimientos).

La inscripción del Pórtico es doblemente excepcional. Por un lado, la originalidad de la firma

radica en su ubicación en un lugar tan significativo como los dinteles de la puerta principal de la iglesia – lugar de paso obligado para los fieles – un recurso que explicita el protagonismo de Mateo en la obra.

Colocando su firma en el Pórtico de la Gloria, Mateo parece querer situarse al mismo nivel que los grandes comitentes y administradores de la obra de Santiago, como Diego Peláez, Alfonso VI, el tesorero Bernardo y el obispo Gelmírez, afianzando así su protagonismo como autor material de la obra. No podemos olvidar, a este respecto, que la fundación de la basílica compostelana en 1075 es evocada mediante dos capiteles conmemorativos situados en la entrada de la capilla del Salvador, que acogen las efigies de sus promotores, el obispo Alfonso VI y el rey Diego Peláez, con sendas inscripciones que los identifica como patronos de la obra: «REGNANTE PRINCIPE ADEFONSO CONSTRVCTUM OPUS» (Reinando el Príncipe Alfonso se hizo esta obra); «TEMPORE PRESULIS DIDACI INCEPTVM HOC OPUS FVIT» (En tiempo del prelado Diego se comenzó esta obra).⁴⁹ Algunos decenios después, el tesorero Bernardo y el obispo Diego Gelmírez



afianzarían también su protagonismo como autores. El primero inmortalizó su nombre sobre la columna central de bronce de la Fuente del Paraíso. Por su parte, en 1105-1106 Gelmírez había hecho grabar el suyo en el frontal del Altar Mayor de Santiago.⁵⁰ Mateo, como artífice de la construcción de la catedral románica de Santiago en su etapa final, no fue ajeno a esta constelación de referencias simbólicas a los promotores, puesto que a ellos se atribuía la autoría intelectual de la obra.

Partiendo del indicio epigráfico y documental, desde los primeros estudios de López Ferreiro se estableció un arduo debate sobre el perfil de Maestro Mateo, intentando dilucidar, sobre todo, cuál fue su perfil profesional. Así, mientras que algunos lo calificaron como escultor,⁵¹ estudios recientes sugieren un perfil más próximo al gestor o director de obras, que entre los años 1168 y 1188/1211 llevaría a cabo la finalización del cuerpo occidental de la catedral de Santiago.⁵²

Para intentar dar respuesta a esta encrucijada, creo que resulta obligado establecer una distinción entre lo que sabemos y lo conjeturable. Sa-

bemos que tanto la pensión vitalicia concedida en el año 1168 como la inscripción epigráfica de los dinteles atribuyen a Mateo el magisterio de la obra, es decir, un rol directivo al frente del gran taller de la catedral. Lo conjeturable es que, para ejecutar esta labor de gestión y dirección de un proyecto artístico de gran envergadura como es la catedral de Santiago, Mateo contó con una amplia formación en el ámbito de la arquitectura y la estática de la construcción.

En este sentido, me inclino a pensar que el rol de Mateo en la catedral compostelana fue doble: intelectual y de gestión. Por un lado, debió ser el maestro mayor responsable de la fase final de la construcción de la catedral compostelana, que culminó con la célebre consagración del 1211. Entre sus competencias estaría la de diseñar, ejecutar y supervisar el proyecto; sería, por lo tanto, *designator* además de *architectus*. A favor de la consideración de Mateo como arquitecto-proyectista creo es importante subrayar que el Pórtico de la Gloria es un ambicioso y desafiante proyecto arquitectónico que supuso una importante dificultad técnica – salvar el desnivel del terreno con respecto al cuerpo de

9. Santiago de Compostela, catedral, basamento del pórtico de la Gloria, efigie arrodillada del Maestro Mateo (?) (foto Jaime Mera, Fundación Catedral de Santiago).

10. Santiago de Compostela, catedral, basamento del pórtico de la Gloria, efigie arrodillada del Maestro Mateo (?), detalle de la inscripción «FEC(it)» (foto del Autor).



naves –, solo a la altura de un artífice con amplios conocimientos en el campo de la geometría y la estática de la construcción.⁵³ Al novedoso y complejo juego de bóvedas y soportes de la cripta hay que añadir que el proyecto de Mateo como maestro de obras habría incluido, además del Pórtico de la Gloria y su fachada exterior, la terminación de las naves del templo, la remodelación parcial de las fachadas del crucero, la fachada exterior, así como la monumental estatua entronizada de Santiago del Altar Mayor de la catedral.⁵⁴ No obstante, en relación con la intervención de Mateo, es importante subrayar que para Christabel Watson, Bernd Nicolai y Klaus Rheidt,⁵⁵ este habría trabajado a partir de un macizo occidental previo, de época de Gelmírez, el cual habría sido desmontado y reaprovechado para su obra. Haya sido de una u otra manera, nadie duda, sin embargo, de la genialidad de su intervención y la calidad de su obra.

Junto a los referidos testimonios escritos, una tercera evidencia nos permite valorar en su justa medida el rol de Mateo como arquitecto en Santiago de Compostela. Se trata de la imagen arrodillada situada a los pies de la cara anterior del basamento del parteluz del Pórtico de la Gloria [9], que tradicionalmente ha sido leída como la efigie de Maestro Mateo. Se la conoce como *Santo dos croques* (santo de los coscorriones), ya que según la tradición los niños golpeaban la cabeza de las figura para que este les transmitiera su sabiduría así como «grandes y elevados pensamientos en la salvación de las almas».⁵⁶

La identificación de la figura no ha estado exenta de polémica, ya que su primigenia identidad ha sido objeto de conjeturas. En el año 1849 Antonio Neira de Mosquera publicó el cuento *Estudios artísticos. Historia de una cabeza. Tradición popular. Año de 1188*, en el que identificó la imagen con el supuesto retrato de Mateo que, de cara al altar, ofrecía humildemente su obra como arquitecto al apóstol Santiago.⁵⁷ No obstante, si bien esta última es la hipótesis más aceptada, es preciso recordar que la primera referencia documental a esta escultura aparece en una anotación al margen en el sermón *Veneranda Dies* del *Códice Calixtino*, fechada hacia el año 1400, en la que la efigie se identificaba con la ‘Matrona Compostela’, y se especificaba que esta estaba junto a la cabeza del monumento funerario de Pedro Muñiz (1207-1224): «*De muliere nomine Compostela cujus imago in poste ad caput patri moniz archiepiscopi*».⁵⁸ Villamil dio a la imagen un segundo nombre ‘Santa de

la Memoria’, que conecta con la leyenda medieval recogida en el *Liber Sancti Iacobi* sobre el olvido de la Matrona Compostela, y que, según algunos autores, justificaría mejor el rito de la cabezada.⁵⁹ Por otro lado, un estudio publicado recientemente por Alfredo Vigo ha vuelto a cuestionar la veracidad del retrato de Mateo, proponiendo una nueva identificación. Apoyándose en dudosos argumentos – la ausencia de los atributos del arquitecto, así como en el hecho de que los estudios anteriores al siglo XIX no mencionan al citado orante, ni tampoco la palabra «*ARCHITECTUS*» –, el autor propone identificar la figura con «una especie de figura epónima de un nuevo y joven Pueblo de España y Galicia».⁶⁰ Por su parte, Claussen ha sugerido que por su vestimenta cortesana, el Mateo arrodillado podría ser una efigie del monarca Fernando II.⁶¹

No obstante, en mi opinión contamos con una serie de rasgos que llevan a pensar en la identificación de la imagen con Mateo, responsable material de la catedral compostelana. En primer lugar, la figura se representa ricamente vestida con túnica larga, una indumentaria que corresponde más bien a un hombre acomodado, que habría alcanzado un cierto estatus como director del proyecto constructivo de Santiago. En segundo lugar, se representa arrodillado, siguiendo la manera en la que los patronos y artistas del ámbito monástico se representaban en el seno de su propia obra humildemente ante Dios, con el fin de asegurarse un lugar en el Más Allá. Debe incluirse, por lo tanto, en la serie de retratos medievales de humildad, de los que conversamos notables ejemplos como el del célebre abad Dunstan (943-960). En tercer lugar, la figura sostiene con su mano izquierda una cartela hoy borrada en la que, según algunos autores se leía la palabra *architectus*,⁶² que deberíamos vincular con la inscripción «*FEC(it)*» todavía hoy conservada en el propio basamento sobre el que descansa [10].

No sabemos si el *architectus* de la cartela fue fruto de la invención historiográfica, si fue añadido en época moderna o si por el contrario existió desde sus orígenes. De aceptar esta última, incluyendo su retrato Mateo se equipararía al Creador, Cristo Demiurgo, como arquitecto del Universo. Lo cierto es que a diferencia de Arnau Cadell (ataviado como un mero artesano), Mateo quiso ser recordado más bien como un *sapiens architectus*, al servicio de Dios. Por lo que se refiere a la interpretación de la

imagen, Prado-Vilar ha insistido en el simbolismo del lenguaje gestual de la figura, relacionando la colocación de la mano en el centro del pecho – donde se situaba simbólicamente el corazón en la Edad Media –, con las teorías contemporáneas del proceso creativo, donde se consideraba que el corazón era el órgano en el que operaba la *phantasia*, es decir, la facultad para generar imágenes mentales.⁶³ Por su parte, para Manuel Castiñeiras, aunque la efigie debe incluirse en la saga de retratos de humildad, Mateo quiso perpetuarse en su condición de ‘autor’, no como trabajador manual sino como un intelectual, sujetando una cartela como si se tratase de un escriba.⁶⁴ Para ello, eligió como modelo la imagen de uno de los autores de prestigio representados en el Pórtico: el evangelista San Mateo.

No obstante, en mi opinión el aspecto más excepcional de la figura es el hecho de que Mateo

se autorretrate dando la espalda a su gran obra, actuando como si fuese un ‘atlante’ que sostiene el Pórtico. Como es sabido, se trata de un tema iconográfico procedente del mundo antiguo que gozó de un gran éxito en la plástica románica, especialmente en el ámbito italiano, donde se documentan notables ejemplos en el claustro de Monreale (finales del siglo XII) y en San Zeno de Verona (c. 1120), donde dos atlantes sostienen el arco del portal.

La imagen de Mateo representado como ‘fundamento de la obra’ nos remite, a pesar de la distancia cronológica, a la efigie del arquitecto Adam Kraft (1455-1509) en la iglesia de Lorenzkirche de Nuremberg, en la que el arquitecto sostiene un púlpito bajo sus hombros. Si aceptamos la identificación de ‘O santo dos Croques’ con la figura de Mateo, la efigie debe incluirse, definitivamente, dentro del catálogo de retratos de género del arquitecto medieval.

NOTES

¹ Este artículo es fruto de la investigación desarrollada en mi tesis doctoral *Bastir la catedral. Organización del taller, estatus y rol del artista en el arte medieval hispano (1000-1230)*, presentada en la Universidad Autónoma de Barcelona y dirigida por el Prof. Manuel Castiñeiras. El trabajo se inscribe a su vez en el proyecto de investigación MICINN HAR2015-6388-P: *Movilidad y Transferencia artística en el Mediterráneo Medieval: artistas, objetos y modelos-MAGISTRI MEDITERRANEI*.

² Así se representa al abad Dunstan, célebre por su habilidad en las artes de la pintura, escritura y la música, inmortalizado en un folio de un manuscrito de la Bodleian Library en Oxford (Ms. F.4/32, f. 1r) (943-960). Recientemente, Manuel Castiñeiras ha insistido en esta idea, sugiriendo que la humildad y el Temor de Dios es una de las claves para entender la recurrencia de la piadosa representación de los artistas medievales. M. CASTIÑEIRAS, *Autores homónimos: el doble retrato de “Mateo” en Entre la letra y el pincel. El artista medieval: leyenda, identidad y estatus*, M. Castiñeiras ed., Almería 2017, pp. 37-52.

³ *Patrologia Latina*, ed. J.-P. Migne, 1844-1855, CLXXVI, cols. 760-763.

⁴ R. FAVREAU, *Commanditaire, auteur, artiste dans les inscriptions médiévales*, en *Auctor et auctoritas: invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, «Actes du colloque de Saint-Quentin-en-Yvelines, 14-16 juin 1999», sous la direction de Michel Zimmermann, Paris 2001, pp. 37-59; M. CASTIÑEIRAS, *La obra de arte como acontecimiento: el comitente como autor*, «Románico. Revista de Arte de los Amigos del Románico», XX (2015), pp. 58-67.

⁵ F. GANDOLFO, *Il ritratto del committente*, en *L'artista medievale*, [«Atti del convegno internazionale di studi, Modena, 17-19 novembre 1999», a cura di M.M. Donato], «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Quaderni», s. IV, XVI 2003 (2008), pp. 69-77.

⁶ Sobre la connotación simbólica del término *architectus* véase: G. BINDING, *Der früh- und hochmittelalterliche Bauherr als sapiens architectus*, Darmstadt 1996.

⁷ «Pues esperaban la ciudad de sólidos cimientos, cuyo arquitecto y constructor es Dios» (Carta a los Hebreos 11, 10).

⁸ «Yo puse los cimientos como buen arquitecto, pues recibí ese talento de Dios, y otro construye encima. Que cada uno, sin embargo, se pregunte cómo construye encima» (I Corintios 3,10).

⁹ *Historia Compostelana*, ed. and trans. by E. Falque, Madrid 1994, I, 78, 2, p. 121.

¹⁰ La identidad de *Fedancio* o *Fedantius* nos resulta conocida gracias a diversos pergaminos recopilados en el cartulario, en el que firma como testigo en cuatro ocasiones en el período comprendido años 1006 y 1010 respectivamente. En el primer documento de donación (1006) firma como: «*Fedancio artificem petre*», es decir, especializado en los oficios de la talla de piedra (J. RIUS, *Cartulario del monasterio de Sant Cugat del Vallés*, II, 1946, pp. 51-54, doc. 407). Cuatro años más tarde (1010), el mismo personaje consta con el título de arquitecto: «*Signum Fedantius, architectus et magister edorum*» (ivi, pp. 72-73, doc. 428).

¹¹ Entre los últimos estudios dedicados al perfil del artista clérigo, véase: M. CASTIÑEIRAS, *Artiste-clericus ou artiste-laïque? Apprentissage et curriculum vitae du peintre en Catalogne et en Toscane*, «Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa», XLIII (2012), pp. 15-30. Remito además al ya clásico estudio de J. LECLERCQ, «*Otium monasticum*» as a context for artistic creativity, en *Monasticism and the Arts*, ed. by T.G. Verdon, J. Dally, Syracuse University Press 1984, pp. 63-80. Sobre el papel de los maestros conversos en el Císter, véase: C. SÁNCHEZ, *¿Arquitectos o administradores? Sobre el mito de los monjes constructores en el Císter*, «Territorio, Sociedad y Poder», XIV (2019), en prensa.

¹² El documento es reproducido por: J. LLADONOSA, *Santa Maria l'Antiga i la primitiva canonja de Lleida (1149-1278)*, en *Miscel·lània Històrica Catalana. Homenatge al P. Jaume Finestres, historiador de Poblet (+1769)*, Poblet 1970, pp. 85-136: 127; y más recientemente en C. SÁNCHEZ, *Reconstruïu el temple: organització i rols professionals en els tallers catedralicis catalans*, «Síntesi: Quaderns dels Seminaris de Besalú», III (2015), pp. 33-51: 51; Id., *Organització y perfils professionals en los talleres catedralicios de la Corona*

de Aragón, en *Entre la letra y el pincel. El artista medieval: leyenda, identidad y estatus*, M. Castiñeiras ed., Almería 2017, pp. 221-238; ID., *Bastir la catedral: organización del taller, estatus y rol del artista en el arte medieval hispano (1000-1230)*, Tesis doctoral presentada en la Universitat Autònoma de Barcelona, 2017, pp. 179-186.

¹³ Sobre el perfil biográfico de Pere de Coma véase: G. ALONSO, *Los Maestros de la Seu Vella de Lleida y sus colaboradores. Con notas documentales para la Historia de Lérida*, Lleida 1976 pp. 17-18; C. ARGILÉS, *Contracte de Pere çà Coma*, en *La Seu Vella de Lleida. La catedral, els promotors, els artistes*, s. XIII-XV (cat. de l'exposició, Lleida, Sala Gòtica de l'Institut d'Estudis Ilerdencs, març 2001), a cura de F. Español, E. Ratés, Barcelona 1991, p. 33; F. FITÉ, *Els mestres d'obra d'època medieval*, en *La Seu Vella. L'esplendor retrobada* (cat. de l'exposició commemorativa del 800 aniversari de la col·locació de la primera pedra de la Seu Vella, Lleida, 2003), a cura de M. Macià, M. Busqueta, Barcelona 2003, pp. 51-66; C. SÁNCHEZ, *Artificem petre: organización del taller y rol del artista en el arte románico*, «Románico: Revista de arte de amigos del románico», XX (2015), pp. 122-131; ID., *Organización y perfiles*, pp. 221-238: 227-228.

¹⁴ J.R. GONZÁLEZ PÉREZ, *Làpida commemorativa de la col·locació de la primera pedra (22 de juliol de 1203)*, en *La Seu Vella de Lleida*, pp. 243-250.

¹⁵ «S. Poncii monachi, ejusdem monasterii aedificatoris». Noticia recogida por E. MINEO, *L'artiste, l'écrit et le monument. Signatures épigraphiques en France au Moyen Âge central*, Thèse de doctorat en Histoire et Histoire de l'art des mondes anciens et médiévaux, dir. Cécile Treffort, Poitiers, Université de Poitiers, 13 décembre 2016, p. 257.

¹⁶ «Guinamandus, monachus Casa Dei, sepulchrum sancti Frontonis mirabiliter sculpsit». V. MORTET, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au Moyen Âge, XI-XII^e siècles*, Paris 1911, p. 243; P. DU COLOMBIER, *Les Chantiers des cathédrales: ouvriers, architectes, sculpteurs*, Paris 1973, p. 113.

¹⁷ CASTIÑEIRAS, *Artiste-clericus*, p. 25.

¹⁸ MORTET, *Recueil de textes*, p. 93.

¹⁹ Ivi, p. 307.

²⁰ Contamos con algunas noticias documentales que recogen los privilegios de los que gozaron los oficiales de la obra en el siglo XII. Una noticia del 8 de marzo del año 1131 contiene el privilegio concedido por el rey Alfonso VII de León mediante el cual el monarca contribuía a la construcción de la catedral de Santiago otorgando un privilegio a los maestros y servidores (*magistris et criationi*) de la obra de la basílica, a los que eximía del pago de ciertos tributos, concretamente del pecho (*pectum*) y fonsadera (*fossadariam*) (A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, IV, Santiago 1901, apéndice 6, p. 16). Algunos años más tarde, el propio Alfonso VII de León liberaba de pecho y servicio a los 25 operarios que por aquél entonces trabajaban en la obras de la catedral de Salamanca, según un pergamino del 23 de marzo del 1152 (J.L. MARTÍN MARTÍN ET ALII, *Documentos de los Archivos Diocesano y Catedralicio de Salamanca (siglos XII-XIII)*, Salamanca 1977, pp. 103-104, doc. 17.

²¹ A partir de la década de 1980 la escuela italiana focalizó su atención en el estudio de la firma como medio para avanzar en el conocimiento de la formación, condición social y estatus del artista. En este campo es obligado subrayar las investigaciones de Enrico Castelnuovo sobre el estatus de los artistas medievales, así como los estudios de Maria Mónica Donato sobre la firma-anonimato, llevados a cabo en el marco del proyecto 'Opere Firmate'. Véase: E. CASTELNUOVO, *El artista, en El hombre medieval*, dirigido por J. Le Goff, Madrid 1990, pp. 221-251; ID., *Introduzione*, en *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, a cura di

E. Castelnuovo, Roma-Bari 2004, pp. 5-15; M.M. DONATO, *Le opere e i nomi: prospettive sulla 'firma' medievale. In margine ai lavori per il Corpus delle opere firmate del Medioevo italiano*, con la collaborazione di M. Manescalchi, Pisa 2000; EAD., *Il progetto Opere firmate nell'arte italiana/Medioevo: ragioni, linee, strumenti. Prima presentazione*, en *L'artista medievale*, pp. 365-413. Entre las aportaciones recientes véase: D. BOFFA, *Artistic Identity Set in Stone: Sculptors' Signatures in Italy, c. 1250-1550*, PhD diss., Rutgers University 2011. Para el estudio de la firma en Francia: R. FAVREAU ET ALII, *Corpus des inscriptions de la France médiévale: Pyrénées-Orientales, Poitiers-Paris 1975* [25 volúmenes publicados hasta el 2014]; MINEO, *L'artiste, l'écrit*.

²² S. LOMARTIRE, *Duomo, abside maggiore. Epigrafe ricordante la fondazione del Duomo e l'architetto Lanfranco, en Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena. Quando le cattedrali erano bianche. Mostre sul Duomo di Modena dopo il restauro*, a cura di E. Castelnuovo et alii, Modena 1984, pp. 374-377; ID., *Wiligelmo/Nicolò. Frammenti di biografie d'artista attraverso le iscrizioni*, en *L'artista medievale*, pp. 269-282; A.C. QUINTAVALLE, *Wiligelmo e Matilde: l'officina romanica*, Milano 1991; ID., *Nomen et imago. Officine e riforme al tempo della riforma gregoriana*, en *L'artista medievale*, pp. 251-268.

²³ Sobre las inscripciones de la catedral Pisa véase el estudio de C. FRUGONI, *L'autocoscienza dell'artista nelle epigrafi medievali del Duomo di Pisa*, en *L'Europa dei secoli XI e XII fra novità e tradizione: sviluppi di una cultura*, «Atti della X Settimana di Studi, Mendola, 25-29 agosto 1986», Milano 1989, pp. 277-304. Para el caso concreto de Bonanno: A. MILONE, *Bonanno Pisano. Il mondo e la scultura*, en *Artifex bonus: il mondo dell'artista medievale*, a cura di E. Castelnuovo, Roma 2004, pp. 82-89.

²⁴ P.C. CLAUSSEN, *Nachrichten von den Antipoden oder der mittelalterliche Künstler über sich selbst*, en *Der Künstler über sich in seinen Werk*, ed. M. Winner, Weinheim 1992, pp. 19-54: 23-25, figs. 5 y 8. Sobre el caso específico de Volvinius: M. PETOLETTI, 'Urbs nostra': *Milano nello specchio delle epigrafi arcivescovili dell'Alto Medioevo (sec. VIII-IX)*, en *Milano allo specchio. Da Costantino al Barbarossa, l'auto-percezione di una capitale*, a cura di I. Foletti, I. Quadri, M. Rossi, Roma 2016, pp. 13-37.

²⁵ Sobre el retrato del artista medieval y la iconografía de los oficios artísticos en el caso hispano, véase: B. MARIÑO, *Contribución a la iconografía del trabajo urbano en el arte medieval hispano (siglos XI-XII)*, Tesis doctoral presentada en la Universidad de Santiago de Compostela, 1990; M. MELERO, *Überlegungen zur Ikonographie des Bildhauers in der romanischen Kunst. Einige Beispiele der Bauplastik auf der Iberischen Halbinsel*, en *Diskurse zur Geschichte der Europäischen Bildhauerkunsts. Colloquien Skulptur des 12. und 13. Jahrhunderts*, herausgegeben von H. Beck, K. Hengvoss-Dürkop, Frankfurt 1994, vol. I, pp. 163-174 y vol. III, pp. 59-63; ID., *Iconografía de los oficios artísticos en el románico. Algunas representaciones en la escultura monumental*, «Lambard. Estudios d'Art Medieval», XIII (2001), pp. 61-79; I. LORÉS, *Le travail et l'image du sculpteur dans l'art roman catalan*, «Cahiers de Saint-Michel de Cuxa», XXVI (1995), pp. 23-33. Fuera del ámbito hispano, merece la pena citar los estudios sobre la iconografía de la construcción publicados por V.W. EGBERT, *The Medieval Artists at Work*, Princeton 1967; F. GANDOLFO, *Convenzione e realismo nella iconografia medievale del lavoro*, en *Lavorare nel Medio Evo. Rappresentazioni ed esempi dall'Italia dei secc. X-XVI*, «Atti dei convegni del centro italiano sul Basso Medioevo, Todi, 12-15 ottobre 1980», 1983 [rist. Spoleto 2017], pp. 398-399; C. VANDEKERCHOVE, *L'iconographie médiévale de la construction*, en *Les batisseurs des cathédrales gothiques*, sous la direction de R. Recht, Strasbourg 1989, pp. 61-80.

²⁶ Serafín Moralejo relacionó este personaje con el escancia-

dor: S. MORALEJO, *Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago*, «Compostellanum», XXX (1985), 3-4, pp. 395-430, nota 30.

²⁷ Todo parece indicar que sus trabajos en Sant Cugat se inscribirían en una importante reforma de las dependencias del monasterio llevadas a cabo durante el gobierno del abad Guillem d'Avinyó (1174-1205). Según un pergamino del 1190 del cartulario de Sant Cugat, las obras del claustro vallesano se estaban llevando a cabo en la década de los años noventa. Resulta muy significativo a este respecto un testamento del 27 de abril del 1190, en el que Guillem de Claramunt legaba mil sueldos a la obra del claustro: «*Dimito corpus et animam meam domino Deo et monasterio S. Cucuphatis cum mille sol. barchinonensibus ad opus ipsius claustrum quod facere ibi promisi, et cum meo lecto et uno milo qui corpus meum portet*». RIUS, *Cartulario*, p. 319 (doc. 1182). Sobre la figura de Arnau Cadell véase: F.P. VERRIÉ, *La vida de l'artista medieval*, Barcelona 1953, pp. 21-23; S. CARDÚS, *L'escultor Arnau Cadell y el seu claustre de Sant Cugat del Vallès*, Ponencia leída en la sesión plenaria del día 4 de mayo de 1957, Sabadell 1957, p. 11 y ss.; I. LORÉS, *L'Escultura dels claustres de la catedral de Girona i del monestir de Sant Cugat del Vallès: formació, desenvolupament i difusió*, Tesi doctoral presentada a la Universitat de Barcelona, Barcelona 1990; EAD., s.t. *El monestir de Sant Cugat del Vallès*, en *Catalunya Romànica*, XVIII. *El Vallès Occidental. El Vallès Oriental*, Barcelona 1991, pp. 169-182; EAD., *La catedral (o Santa Maria) de Girona*, en *Catalunya Romànica*, V. *El Gironès. La Selva. El Plan de l'Estany*, Barcelona 1991, pp. 119-131.

²⁸ E. MINEO, *Las inscripciones con me fecit: ¿Artistas o comitentes?*, «Románico: Revista de arte de amigos del románico», XX (2015), pp. 106-112; J. LECLERCQ-MARX, *La signature au Moyen Âge. Mise en perspective historique*, en *Entre la letra y el pincel. El artista medieval: leyenda, identidad y estatus*, a cargo de M. Castiñeiras, Almería 2017, pp. 63-76.

²⁹ Sobre el uso de la fórmula «*feri iussit*»: J. LECLERCQ-MARX, *Signatures iconiques et graphiques dans la région Meuse-Escaut autour du chapiteau d'Heimo (Maastricht O.L.V.-kerk) et de la base de colonnettes de Lambertus de Tornaco (Mons Musée communal)*, «Actes du Colloque Pierres-Papiers-Ciseaux. L'architecture et Sculpture romanes (Meuse-Escaut), 8-9 décembre 2009», Namur 2012, pp. 217-229.

³⁰ C.R. DODWELL, *The Meaning of "Sculptor" in the Romanesque Period*, en *Romanesque and Gothic. Essays for G. Zarnecki*, Woodbridge 1987, pp. 49-59.

³¹ E. NAPIONE, *Notice III.5. Pelegrinus, Traditio legis et clavium*, en *Matilde di Canossa, il Papato, l'Impero: storia, arte, cultura alle origini del romanico* (cat. della mostra, Mantova, 31 agosto 2008-11 gennaio 2009), a cura di R. Salvaran, R. Castelfranchi, Milano 2008, pp. 300-301.

³² G.P. BOGNETTI, *Una rettifica epigrafica, a proposito dei limiti cronologici dell'opera di Antelami*, «Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte», III (1959), pp. 3-11; A.C. QUINTAVALLE, *Benedetto Antelami* (cat. della mostra, Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta, 31 marzo-30 settembre 1990), Milano 1990, pp. 349-352. Entre los estudios más recientes: E.C. PARKER, *The Politics of the Tunic in Antelami's Deposition in Parma*, «Speculum», XC (2015), 4, pp. 995-1018.

³³ Sobre la organización de los talleres constructivos en el románico véase los ya clásicos estudios de D. KNOOP, G.P. JONES, *The Medieval Mason: an economic history of English Stone buildings in the later middle ages and early modern times*, Manchester 1933; R. WITTKOWER, *La escultura: procesos y principios*, Madrid 1980, pp. 41-64; E. CASTELNUOVO, *Il cantiere: la scultura*, en *Lanfranco e Wiligelmo*, pp. 294-297; N. COLDSTREAM, *Medieval craftsmen. Masons and Sculptors*, London 1991.

³⁴ P.C. CLAUSSEN, *Früher Künstlerstolz. Mittelalterliche Signaturen als Quelle der Kunstsoziologie*, en *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter: anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte*, eds. Karl Clausberg, Deter Kiempel et alii, Giessen 1981, pp. 7-34. Idea seguida por X. MURATOVA, «*Vir quidem fallax et falsidicus, sed artifex praelectus*». *Remarques sur l'image sociale et littéraire de l'artiste au Moyen Âge*, en *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, «Actes du colloque international, Rennes, 2-6 mai 1983», sous la direction de X. Barral, Paris 1986, I, pp. 53-72.

³⁵ CASTELNUOVO, *Introduzione*, pp. 5-15; ID., *I volti dell'artista medievale. Molte domande, poche risposte en l'artista medievale*, pp. 3-10.

³⁶ S. KOSTOF, *El arquitecto: historia de una profesión*, Madrid 1984, pp. 65-97.

³⁷ Sobre el papel de la firma como vía de comprensión del escultor medieval remito al interesante estudio de A. DIETL, *Kunstlerinschriften als Quelle für Status und Selbsterkenntnis von Bildbauern*, en *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jh.*, herausgegeben von H. Beck, K. Hengevoss-Durkop, Frankfurt am. Main 1994, I, pp. 175-191.

³⁸ Su testamento, del 13 de octubre del 1221, se conserva entre los pergaminos de la *Pia Almoina del Pa* de la Seu de Girona. Según las cláusulas del mismo, en el momento de su muerte el escultor poseía diversos bienes inmuebles en Sant Cugat y Girona, así como derechos sobre un caserío, adquirido por vía de un empeño, de manera que además de escultor, habría actuado como prestador. Por otro lado, atendió la formación de un sobrino suyo (*Catello, filio Petri Catelli*) y dotó con importantes legados al monasterio de Sant Cugat, que por cierto, todavía le debía importantes cantidades por la obra del claustro. Contaba con diversos sirvientes, entre ellos un *sarracenum*, que probablemente trabajó para él como ayudante. J.M. MARQUÈS, *L'escultor Arnau Cadell i el claustre de la Seu de Girona*, «Miscel·lània litúrgica catalana», XVI (2008), pp. 163-168.

³⁹ P. MESPLÉ, *Chapiteaux d'inspiration toulousaine dans les cloîtres catalans*, «Revue des Arts», III (1960), pp. 102-108.

⁴⁰ Fechada por Zarnecki en el tercer cuarto del siglo XII: G. ZARNECKI, *Later English romanesque sculpture, 1140-1210*, London 1953, p. 59.

⁴¹ Sobre el valor escatológico de la firma, véase: C. TREFFORT, *Inscrire son nom dans l'espace liturgique a époque romane*, «Cahiers de Saint-Michel de Cuxa», XXXIV (2003), pp. 147-160; ID., *Appels à la priere et oraisons de pierre dans les inscriptions funéraires des VII^e-XI^e siècles*, en *La prière en latin de l'Antiquité au XVII^e siècle. Formes, évolutions, significations*, sous la direction de J.-F. Cottier, Turnhout 2006, pp. 273-289.

⁴² J.L. SENRA, *Iglesia del Monasterio de San Salvador de Nogal de las Huertas*, en *Enciclopedia del Románico en Castilla y León: Palencia, II*, Aguilar de Campoo 2002, pp. 1099-1107.

⁴³ M. GARCÍA GUINEA, *Iglesia de Santa María de Yermo*, en *Enciclopedia del Románico en Cantabria, II*, Aguilar de Campoo 2007, pp. 872-873.

⁴⁴ MARIÑO, *Contribución*, pp. 66-71; MELERO, *Iconografía*, pp. 61-79.

⁴⁵ MARIÑO, *Contribución*, pp. 69-70; MELERO, *Iconografía*, p. 77.

⁴⁶ A. LÓPEZ FERREIRO, *El Pórtico de la Gloria, Platerías y otras puertas de la Basílica*, Santiago 1892.

⁴⁷ «*Concedo tibi magistri Matheo, qui operis prefati apostoli primatum obtines et magisterium*». Entre los autores que recogen el contrato véase: A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la Santa Apostólica Metropolitana Iglesia de Santiago de Compostela*, IV, Santiago de Compostela 1901, apéndice XXXVII, p. 93 y R. IZQUIERDO PEIRÓ, *El Maestro Mateo al*

frente de las obras de la catedral: la concesión de una pensión vitalicia por Fernando II, en *Maestro Mateo en el Museo del Prado* (cat. de la exposición, Madrid, Museo del Prado, 29 de noviembre 2016-26 de marzo 2017), dirigido por R. Izquierdo, Madrid 2016, pp. 88-91.

⁴⁸ Entre los estudios específicos dedicados a la firma de Mateo en los dinteles del Pórtico, véase: A. MILONE, *Mateo: una firma e una legenda per i Pellegrini di Santiago*, en *Artifex bonus*, pp. 73-81; P.C. CLAUSSEN, *Zu Mateo und seiner Inschrift am Pórtico de la Gloria*, en *Santiago de Compostela: Pilgerarchitektur und bildliche Repräsentation in neuer Perspektive*, ed. by B. Nicolai, K. Rheidt, Bern 2015, pp. 235-252.

⁴⁹ Sobre los capiteles de la capilla fundacional del Salvador: V. NODAR, *Los inicios de la catedral románica de Santiago: el ambicioso programa iconográfico de Diego Peláez*, Santiago de Compostela 2004; M. CASTIÑEIRAS, *La catedral de Santiago de Compostela (1075-1122): obra maestra del románico europeo*, en *Siete maravillas del románico español*, dirigido por P.L. Huerta, Aguilar de Campoo 2009, pp. 227-278.

⁵⁰ M. CASTIÑEIRAS, "Didacus Gelmirus", *patrono de las artes. El largo camino de Compostela: de periferia a centro del románico*, en *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez* (cat. della mostra, Paris, Cité de l'architecture e du patrimoine, Musée de monuments français, 16 mars-16 mai 2010; Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 3 giugno-1 agosto 2010; Santiago de Compostela, Monasterio de San Martiño Pinario, 15 de agosto-15 de octubre 2010), Milano 2010, pp. 32-97.

⁵¹ J. YARZA, *El Pórtico de la Gloria*, Madrid 1984.

⁵² Son de esta opinión: M. CASTIÑEIRAS, *El Maestro Mateo o la unidad de las artes*, en *Maestros del Románico en el Camino de Santiago*, dirigido por P.L. Huerta, Aguilar de Campoo 2010, pp. 187-239; R. IZQUIERDO PEIRÓ, *El Maestro Mateo en la catedral de Santiago*, en *Maestro Mateo en el Museo del Prado* (cat. de la exposición, Madrid, Museo del Prado, 29 de noviembre 2016-26 de marzo 2017), dirigido por R. Izquierdo, Madrid 2016, pp. 19-51.

⁵³ Para una aproximación general a la obra mateana y la organización del taller de la catedral de Santiago, remito a los estudios, todavía vigentes de Serafín Moralejo: S. MORALEJO, *Notas para una revisión crítica de la obra de K.J. Conant*, en J.K. CONANT, *Arquitectura románica de la catedral de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela 1983, pp. 221-236; ID., *Santiago de Compostela: la instauración de un taller románico*, en *Talleres de Arquitectura en la Edad Media*, dirigido por R. Casanelli, Barcelona 1995, pp. 127-144.

⁵⁴ CASTIÑEIRAS, *El Maestro Mateo*, pp. 187-239: 203

⁵⁵ C. WATSON, *The Romanesque cathedral of Santiago de Compostela: a Reassessment*, Oxford 2009; B. NICOLAI, K. RHEIDT, *Santiago de Compostela: Pilgerarchitektur und bildliche Repräsentation in neuer Perspektive*, Bern 2015.

⁵⁶ A. NEIRA DE MOSQUERA, *Monografías de Santiago y dispersos de temas compostelanos (1844-1852)*, Santiago, 1844-1852 (ed. B. Varela Jácome, 1950), pp. 36-38.

⁵⁷ ID., *Estudios artísticos. Historia de una cabeza. Tradición popular. Año de 1188*, «Museo de las Familias», VII (1849), 35, pp. 282-287.

⁵⁸ Santiago, Archivo de la Catedral de Santiago, CF 14, f. 76r. Véase: M. CASTIÑEIRAS, *El Pórtico de la Gloria*, Madrid 1999, pp. 22-23. El sermón *Veneranda Dies (Liber sancti Iacobi, I, XVII)* refiere como una mujer llamada Compostela, embriagada por el vino, se adormentó y no pudiendo avisar por ello a Santiago, que dormía en su regazo, cuando el Señor visitó la basílica el Apóstol maldijo a la tierra de Galicia a no producir más vino en adelante. *Liber sancti Iacobi. "Codex Calixtinus"* (trad. A. Moralejo, C. Torres, J. Feo), Santiago 1951, p. 193.

⁵⁹ J. VILLA-AMIL, *Descripción histórico-artística-arqueológica de la Catedral de Santiago*, Lugo 1866, p. 113.

⁶⁰ A. VIGO TRASANCOS, *Historia de una invención: realidad y ficción del supuesto autorretrato del maestro Mateo en el Pórtico de la Gloria*, «Quintana», XVI (2017), pp. 339-378.

El autor apoya su teoría en la identificación, a mi parecer errónea, de la figura de un hombre entre dos leones representada en lado opuesto del basamento del Pórtico de la Gloria con Hércules. Por el contrario, me inclino a pensar, siguiendo la opinión de otros autores (CASTIÑEIRAS, *El Maestro Mateo*, pp. 187-239) que la figura representada es Daniel.

⁶¹ CLAUSSEN, *Zu Mateo*, pp. 235-252.

⁶² VILLA-AMIL, *Descripción*, p. 113; J. ZEPEDANO, *Historia y descripción arqueológica de la basílica compostelana*, Lugo 1870, p. 18.

⁶³ F. PRADO VILAR, *La culminación de la catedral románica: el Maestro Mateo y la escenografía del Pórtico de la Gloria*, en *Enciclopedia del Románico en Galicia, vol. II: A Coruña*, Aguilar de Campoo 2013, pp. 989-1018.

⁶⁴ CASTIÑEIRAS, *Autores homónimos*, pp. 37-52. Alicia Miguélez ha sugerido que la disposición de la figura convierte a este personaje en un penitente: A. MIGUÉLEZ, *Gesto y gestualidad en el arte románico de los reinos hispanos: lectura y valoración iconográfica*, Tesis doctoral ganadora del Certamen de Tesis Doctorales convocado por Círculo Románico, Madrid 2010, p. 161.

THE RISE OF THE ARTISTIC CONSCIENCE IN ROMANESQUE HISPANIC WORKSHOPS THROUGH SIGNATURES AND PORTRAITS

The appearance of signatures and portraits in the Iberian Peninsula since the end of the 12th century reveals an important change in the concept of authorship. They must be interpreted as an expression of the satisfaction for the materialization of the work, a proof of the rise of the artistic conscience and professional pride. Moreover, signatures and portraits prove that artists wish to have their talent and role as authors publicly recognized, not only from a

social point of view, but also an eschatological one: the participation of an individual in the materialization of an artistic or architectural work is a visible and everlasting testimony of his faith, worthy of being rewarded with spiritual graces.

KEYWORDS

Signature, portrait, artist, Arnau Cadell, Michaelis, Mateo Mateo

LA MANIFESTAZIONE DELLA CONSAPEVOLEZZA ARTISTICA NELLE OFFICINE DEL ROMANICO
ISPANICO ATTRAVERSO LA FIRMA E IL RITRATTO

La comparsa di firme e ritratti nella penisola iberica a partire dalla fine del XII secolo mette in luce un sostanziale cambiamento nella concezione dell'artista. Le firme e le raffigurazioni degli autori devono essere interpretate come l'espressione della soddisfazione per la realizzazione dell'opera, una testimonianza dell'emergenza della consapevolezza artistica e dell'orgoglio professionale. Ma soprattutto rispondono alla volontà dell'artista di mostrarsi pubblicamente affinché si riconosca il suo talento e il suo

ruolo come autore, non solo in una prospettiva sociale, ma anche escatologica: la partecipazione dell'individuo all'esecuzione di un'opera artistica o architettonica è l'attestazione visibile e perenne della sua fede, degna di essere premiata con benefici spirituali.

PAROLE CHIAVE

Firma, ritratto, artista, Arnau Cadell, Michaelis, Maestro Mateo

LA EMERGENCIA DE LA CONSCIENCIA ARTÍSTICA EN LOS TALLERES DEL ROMÁNICO HISPÁNICO
A TRAVÉS DE LA FIRMA Y EL RETRATO

La aparición de firmas y retratos en el ámbito hispano a partir de finales del siglo XII denotan un cierto cambio en el concepto de autoría. Firma y retrato deben ser interpretados como la expresión de la satisfacción por la materialización de la obra, una prueba de la emergencia de la conciencia artística y el orgullo profesional. Pero sobre todo responden a la voluntad del artista por anunciarse públicamente para que se reconozca su talento y su rol como autor, no solo desde una

perspectiva social, sino también escatológica: la participación del individuo en la materialización de una obra artística o arquitectónica es un testimonio visible y perenne de su fe, digno de ser premiado con gracias espirituales.

PAROLE CHIAVE Tradurre titolo

Firma, retrato, artista, Arnau Cadell, Michaelis, Maestro Mateo