

# EL ESTUDIO DEL ARTE MEDIEVAL ESPAÑOL EN LOS ALBORES DE UN NUEVO MILENIO

Marta Cendón Fernández  
Universidad de Santiago de Compostela

## RESUMEN

No es fácil plantear el estado actual de las investigaciones sobre el arte medieval español sin tener en cuenta los pasos previos que han ido conformando una aproximación científica a una disciplina propia del campo de las Humanidades. Por ello se plantean desde los prolegómenos de lo que fue la historia del arte medieval español hasta los últimos investigadores. Para eso se tiene en cuenta el papel fundamental que ha supuesto la Universidad como centro catalizador de la investigación y como núcleo de formación de las diversas generaciones a lo largo del siglo xx. Empleando el esquema de maestros-discípulos, se intenta establecer una estructura generacional que permita resumir las circunstancias en las que se desarrolla su trabajo y sus aportaciones más relevantes.

**PALABRAS CLAVE:** Arte medieval, España, investigación, historiadores españoles.

## ABSTRACT

It is not an easy task to explain the current conditions of researches on Medieval Spanish Art. Previous steps undertaken with the aim of granting this specific field within the Humanities a scientific profile should be taken into account. This entails paying attention to the whole process, including the early moments of the History of Medieval Spanish Art as well as to the last approaches. It is important to emphasize the role of the University as a catalyst of research and as training centre for several generations throughout the twentieth century. Following the Teacher-Fellows' scheme, we try to establish a generational structure allowing us to summarize the circumstances in which researchers develop their work and their most relevant contributions.

**KEY WORDS:** Medieval Art, Spain, research, Spanish researchers.

## INTRODUCCIÓN

En la Península Ibérica, en lo que tradicionalmente denominamos Edad Media, nos encontramos durante el mismo período con diversos tiempos y espacios: los territorios musulmanes, los condados catalanes volcados hacia el Mediterráneo, y Aragón y los reinos noroccidentales, con una fuerte impronta hispano-mozárabe,



que hacia 1100 se renuevan en torno al Camino con la tradición cultural francesa. ¿Qué es entonces más correcto: hablar de «arte español» o de «arte en España»? No olvidemos que en la mayoría de los casos el concepto nacional del arte es una categoría creada *a posteriori*, tras la que se esconden herencias y tradiciones diversas. Del mismo modo, quiénes son los sujetos de nuestro estudio: ¿los historiadores del arte español, o los historiadores españoles que han investigado sobre arte medieval? Para delimitar nuestro trabajo, optaremos por estos últimos, pero no podemos olvidar la tradición de importantes hispanistas de otros países<sup>1</sup>.

En cuanto a las periodizaciones históricas, estas no son tampoco parámetros inamovibles, sino en continuo cambio. Aunque la subdivisión interna de la narración histórica constituye uno de los objetos fundamentales de la historia del arte, no es fácil encontrar un modelo ideal. Conviene, no obstante, establecer una premisa necesaria: las divisiones históricas no tienen obligatoriamente que coincidir con las periodizaciones artísticas.

Tampoco las metodologías aplicadas son las mismas. Para los formalistas de la primera mitad del siglo xx, B. Berenson, C. Bell, H. Focillon, R. Longhi y H. Wölfflin, la categoría histórico-artística básica era el estilo, entendido este como una lengua que se iba transformando en su gramática y sintaxis, según los distintos modos de emplearla en los diversos lugares. Para la descripción de ese desarrollo se utilizaban términos como tradición, continuidad, mutación, hiato, ruptura o dinamismo. En la actualidad, resulta muy útil el recurso a la teoría de los paradigmas de T.S. Kuhn para entender el devenir histórico-artístico. Según dicho autor, existen una serie de «paradigmas» —traducidos por Moxey en concepto de belleza, funcionalidad, valor social, etc.— que varían en cada época y provocan la conformación de un nuevo «proceso»<sup>2</sup>. A este respecto, M. Foucault ha señalado que la historia tiende a hacer discursos de continuidad sobre el tiempo, mientras que la historia de las ideas, de la ciencia y del pensamiento tiende a la discontinuidad y a la búsqueda de rupturas. Por ello, frente a esa historia tradicional continua, habría que reclamar la noción de discontinuidad<sup>3</sup>. De hecho, la historia es, en realidad, la historia de una dispersión de objetos individuales, en la que, no obstante, es posible crear tipos de encadenamientos, los cuales tienden a conformar unidades discursivas, aunque siempre haciendo patente la diferencia y dispersión de esos objetos.

---

<sup>1</sup> A modo de ejemplo, valga el artículo de G. BARBÉ-COQUELIN DE LISLE, «El arte medieval español visto por los historiadores del arte franceses en el siglo xx», en M. CABAÑAS BRAVO (coord.), *El arte español fuera de España*, Madrid, Biblioteca de Historia del Arte, CSIC, 2003, pp. 453-457. Por lo que respecta a los norteamericanos, cabe recordar a J. Williams (University of Pittsburg), E. Valdez del Álamo (Montclair State University), James d'Emilio (University of South Florida), Jerrilynn Dodds (City University of New York), Therese Martin (de la universidad de Arizona, se ha incorporando recientemente al Instituto de Historia del CSIC), Pamela Patton (Southern Methodist University), o la británica Rose Walker (Courtauld Institute of Art). Todos ellos colaboran con investigadores españoles en *Spanish Medieval Art. Recent Studies*. Princeton University, Colum Hourihane, 2007.

<sup>2</sup> K. MOXEY, «Motivating History». *The Art Bulletin*, vol. LXXVII, núm. 3 (1995), pp. 392-401.

<sup>3</sup> M. FOUCAULT, *La arqueología del saber*. México 1979, pp. 8-13 (1ª ed., París, 1969).



Al escribir, el historiador hace una elección del tema objeto de su discurso: estilo, iconografía, entorno político, social o cultural, etc. La elección de estos temas suele ser fruto de la propia realidad del autor: la historia depende de la historia, la condiciona, y la elección de temas históricos está siempre relacionada con el propio presente<sup>4</sup>.

En principio, una obra del arte podría apreciarse sin tener en cuenta el conocimiento histórico, simplemente por su belleza en sí. Sin embargo, si queremos llegar a entenderla, es necesario plantearse esta serie de preguntas: ¿quién?, ¿qué?, ¿cuándo?, ¿dónde?, ¿cómo? y ¿por qué? Al tratar de responderlas ya estamos haciendo historia del arte. Un aspecto vital de la filosofía de la historia, sobre el cual muy pocas veces se repara, es su concepción de la naturaleza del tiempo y de su cambio. Para restaurar el orden y significado de un conjunto de obras es necesario clasificarlas de acuerdo con unas unidades cronológicas y geográficas que encarnamos en un estilo. El historiador debe, además, ser capaz de reconstruir el contexto histórico de una obra para poder comprenderla en su totalidad: las Cantigas de Santa María no se entienden sin contar con las características del reinado de Alfonso X. A su vez, la obra de Arte es un hecho histórico, al igual que la política de Alfonso X, o la llegada a la península de los musulmanes, y, como indica Borrás, la obra de arte es un componente constitutivo de un sistema cultural y existe una relación entre los problemas artísticos y los generales de una época<sup>5</sup>; aunque la obra no siempre actúa como un espejo y no tiene por qué reflejar la problemática de una época. Es más, en ocasiones hay que indagar en qué medida una época afecta a las cuestiones específicas del Arte.

## 1. DELIMITACIÓN DEL ARTE MEDIEVAL EN ESPAÑA

Dentro de la historia se han establecido cuatro grandes períodos: Antigüedad, Edad Media, Edad Moderna y Edad Contemporánea. Cada período consta a su vez de subdivisiones, si bien en su periodización existen grandes contradicciones. El establecimiento de divisiones cronológicas constituye una cuestión difícil y a menudo resulta algo arbitrario. Los sistemas lineales y evolutivos no son las únicas vías para la articulación temporal de la historia del arte. La historia del arte no se compone de una sino de miles de secuencias: una obra no puede ser analizada desde una única perspectiva temporal sino desde muchas; el tiempo tiene muchas formas, muchos compartimentos.

El surgimiento del cristianismo es un fenómeno «histórico» que tiene un impacto tal en el arte que puede ser perfectamente tomado como punto de partida para una Historia del Arte Medieval; de hecho, algunos investigadores consideran que el arte medieval es inseparable de la cristiandad<sup>6</sup>, sin que sea posible establecer una fecha que vaya más allá de la consideración de un siglo, el III, como límite de comienzo.

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>5</sup> G.M. BORRÁS GUALIS, *Teoría del Arte I*. Madrid, Historia 16, 1996, p. 29.

<sup>6</sup> J. TRILLING, «Medieval art without style? Plato's loophole and a modern detour». *Gesta*, vol. xxxiv, núm.1 (1995), pp. 57-62.

Ello se ve condicionado, por otro lado, por el estado en el que se encuentran, por ejemplo, las excavaciones e indagaciones de la arqueología, y por la dificultad de diferenciar los primeros espacios y las primeras manifestaciones plásticas, cuyo lenguaje continúa anclado en el romano, con una ambigüedad de lectura que impide precisar demasiado. A la dificultad de marcar una coordenada temporal, se une la amplitud de la expansión de un fenómeno que va desde Palestina a Roma, aunque es cierto que nos hallamos en un marco concreto: el Imperio romano. Pero, por el contrario, ese es el espacio característico del período anterior, por lo que la superposición de culturas en el mismo espacio nos introduce en una problemática compleja que ha sido abordada desde múltiples soluciones: desde los que siguen considerando todo ello como mundo romano y por lo tanto de la Antigüedad, hasta quienes marcan tal cesura que parecería que nos encontraríamos en realidades independientes.

Otro tanto sucede con el límite y la bisagra con respecto a la Edad Moderna. La diversidad del gótico y la pluralidad de opciones según los países presentan múltiples escenarios y cronologías que todavía complican más el establecimiento de un final. A ello habría que sumarle la división de aquel escenario de partida —como era el mundo romano— en tres realidades que van adquiriendo su propia dinámica interna: el mundo bizantino, el islámico y el cristiano occidental, con las interrelaciones que entre ellos surgen. Así, la conquista de Constantinopla por los turcos (1453), dada tradicionalmente en muchas historias escolares como fin de la Edad Media, no deja de ser un acontecimiento puntual cuyo impacto directo atañe fundamentalmente al mundo bizantino o al islámico, mientras el descubrimiento de América supone un impacto más directo para Occidente, o el reinado de los Reyes Católicos para la península, sin que ello suponga más que un referente aproximado. En la península, y dentro del reinado mencionado, se hallan contemporáneamente las últimas manifestaciones del gótico y las primeras del renacimiento, todo ello en el último cuarto del siglo xv; pero no se olvide que en Italia, ya el *Quattrocento* se considera renacimiento.

Es preciso tener en cuenta, asimismo, que ese largo período comprendido dentro del arte medieval está dividido en varias fases cuya nomenclatura varía en función de autores y escuelas. Así, las etapas más utilizadas por los historiadores de Alta, Plena y Baja Edad Media, se suelen hacer corresponder con el prerrománico —con los problemas que encierra este término—, románico y gótico. Otros, sin embargo, prescinden de la Plena Edad Media y engloban los dos últimos estilos en la Baja. También hay quienes prefieren englobar en la Alta Edad Media el período desde la caída del Imperio romano hasta 1200, con una subdivisión entre Alta Edad Media Prerrománica y Alta Edad Media Románica<sup>7</sup>. En ese caso se dejaría tan sólo el gótico para la Baja Edad Media<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Véase I.G. BANGO TORVISO, *Alta Edad Media. De la tradición hispanogoda al románico*. Madrid, Historia 16, 1989. I.G. BANGO TORVISO y C. ABAD CASTRO, *Arte medieval I*. Madrid, Historia 16, 1996, p. 7.

<sup>8</sup> J. YARZA LUACES, *Baja Edad Media. Los siglos del gótico*. Madrid, Sílex, 1992.



Como se ha indicado, resulta bastante problemática la denominación de la producción artística comprendida entre los siglos III-IV y X, o incluso, si queremos, por su carácter simbólico, el año 1000. El término prerrománico resulta en su aplicación estricta equívoco, ya que se referiría tan sólo a aquel arte que anuncia soluciones románicas, con lo que sería excesivo aplicarlo al paleocristiano e incluso al arte producido en la época de las invasiones, y, de modo especial, al de los pueblos germánicos, cuyas experiencias se anclan en el pasado y apenas se proyectan hacia el futuro<sup>9</sup>. Es más, en muchos casos el arte de estos pueblos se considera el último capítulo de la Antigüedad<sup>10</sup>.

Por todo ello, y teniendo en cuenta que, a su vez, dentro de ese mismo período se produce la separación en el Imperio romano entre Occidente y Oriente: Honorio I en Occidente (395-423) y Arcadio en Oriente (395-408), tendríamos ya en germen lo que llegará a ser el mundo Bizantino, cuyo desarrollo propio, así como el del Islam a partir del siglo VII, marcará la triple realidad que se suele englobar dentro del arte medieval.

Ciñéndonos a Occidente, tendríamos un amplio período que la historiografía suele denominar como *la Europa de las invasiones*<sup>11</sup>. A su vez este bloque sería susceptible de una nueva división, aunque, en este caso, el criterio no sería cronológico sino espacial y casi si se quiere etnológico: los distintos pueblos asentados ya desde el siglo III en los límites del imperio van a ir penetrando en él y acabarán instalándose en diversas áreas de su vasto territorio. Así, habrá que tener en cuenta la Hispania visigoda, la Italia de los ostrogodos y lombardos, la Galia de los francos de la dinastía merovingia y las islas de irlandeses y anglosajones. Cada una de estas áreas vivirá una experiencia diversa, en función de su propia vinculación con el mundo romano y la evolución que estos grupos de población van a tener, por su procedencia, su imbricación con la población existente, la uniformidad o diversidad étnica, etc. Ello llevaría a señalar cuestiones como el hecho de que en Hispania la producción artística más relevante de este período no se pueda calificar propiamente de arte visigodo, sino de arte hispánico de época visigoda (Palol)<sup>12</sup> o arte hispanovisigodo, ya que tras la conversión de Recaredo, refrendada en el III Concilio de Toledo (589), se produce una unidad de la población hispanorromana y visigoda bajo el cristianismo, logrando

<sup>9</sup> I.G. BANGO TORVISO y C. ABAD CASTRO, *op. cit.*, p. 7.

<sup>10</sup> M. BENDALA GALÁN, *La Antigüedad. De la prehistoria a los visigodos*. Madrid, Sílex, 1990. R. CORZO, *Visigótico y prerrománico*. Madrid, Historia 16, 1989.

<sup>11</sup> J. HUBERT *et al.*, *La Europa de las invasiones*. Madrid, El Universo de las Formas, Aguilar, 1968. De modo convencional Bango delimita dicha etapa entre la deposición del emperador romano Rómulo Augústulo por el hérulo Odoacro (476), y el reinado de Pipino el Breve (751-768), padre de Carlomagno y fundador de la dinastía carolingia; I.G. BANGO TORVISO, «El arte prerrománico», en J.A. RAMÍREZ (dir.), *La Edad Media*, tomo II de *Historia del Arte*, Madrid, Alianza, 1996, p. 107.

<sup>12</sup> P. DE PALOL I SALELLAS, *Arte hispánico de la época visigoda*. Barcelona, Polígrafa, 1968 (en adelante P. DE PALOL).

una imbricación entre germanismo y herencia de la Antigüedad, a la que se une lo propiamente hispano<sup>13</sup>.

Tras el amplio y variado período de la *Europa de las invasiones*, habría que tener en cuenta el surgimiento del primer imperio cristiano de Occidente, el carolingio. A él escapan dos áreas: las Islas Británicas, que se recuperan tras la invasión de los vikingos, y el reino Asturiano, que se afianza en su lucha contra los musulmanes. Entre este último y los carolingios hay puntos en común tan relevantes como la vuelta al pasado en busca de su legitimación; asimismo existen entre ambas relaciones «diplomáticas», y podríamos decir que en ciertos aspectos son mundos paralelos que alcanzarán soluciones de indudable trascendencia cara al futuro.

Con la muerte de Carlos el Calvo (877), el esplendor imperial carolingio finaliza, y tras una etapa de incertidumbre, surge la figura de Otón I (936-973). Por su parte, la Península Ibérica tiene su propio desarrollo: tras el reinado de Alfonso III (866-910), el reino asturiano comienza a tener numerosos problemas; sus tres hijos mayores se ponen al frente de cada una de las áreas del reino: García en León (adonde ya se había trasladado la capital del reino), Fruela en Asturias y Ordoño en Galicia. Las continuas divisiones del antiguo reino asturiano, cuyo eje gravita ahora en torno a León, la presencia de mozárabes en el sur y su emigración hacia el norte, los avances en la recuperación del territorio dominado por los musulmanes, son las notas de un complejo mundo que Núñez denomina como «la compleja realidad del siglo X»<sup>14</sup>. La mayoría de los autores lo califican de arte mozárabe<sup>15</sup>, mientras otros, teniendo en cuenta la diferenciación de manifestaciones entre el norte y el sur, prefieren hablar, en el caso del norte del Duero, de arte de repoblación<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> «Es muy importante y bello —dentro de sus cánones— el arte que se desarrolla en Hispania dentro del reino visigodo y que éstos convierten, desde el establecimiento fijo de su capitalidad en Toledo, en arte nacional. El hecho de la reducción de la influencia directa de un centro creador y ordenador de formas y modas, como es siempre la capital y la corte de Roma, obliga a una renovación local, personal, hispánica, de las formas vistas en Roma, que no pueden, por otra parte, sustraerse de nuevos influjos también clásicos —Italia, Bizancio, Norte de África cristiana— cuando éstos llegan con la suficiente fuerza para informar lo que aquí se está creando», *ibidem*, p. 28.

<sup>14</sup> M. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, *Arquitectura prerrománica en Galicia*. Santiago, 1978; y *Las claves del arte bizantino y prerrománico*. Barcelona, Arín, 1988.

<sup>15</sup> *Arte y cultura mozárabes. I Congreso Internacional de Estudios Mozárabes*. Toledo, 1975. Toledo, Instituto de estudios visigótico-mozárabes de S. Eugenio, 1979. J. FERNÁNDEZ ARENAS, *La arquitectura mozárabe*. Barcelona, Polígrafa, 1972. J. FONTAINE, *El mozárabe*. Madrid, Encuentro, 1984. M. GÓMEZ MORENO, *Iglesias mozárabes*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1919. J. YARZA LUACES, *Arte asturiano. Arte mozárabe*. Col. Cuadernos de Historia del Arte, núm. 5, Salamanca, Universidad de Extremadura, 1985.

<sup>16</sup> J. CAMÓN AZNAR, «Arquitectura española del s. X. Mozárabe y de la repoblación». *Goya*, vol. 52 (1963), pp. 206-219. I.G. BANGO TORVISO: «Arquitectura de la décima centuria: ¿repoblación o mozárabe?». *Goya*, vol. 122 (1974), pp. 68-75. C. ABAD CASTRO, «Arte de repoblación y arte mozárabe», en I.G. BANGO TORVISO y C. ABAD CASTRO, *op. cit.*, cap. 10, pp. 89-96. Incluso el propio Núñez, en una publicación más reciente, titula este capítulo como «el siglo de hierro y la arquitectura del silencio», en *Lo mejor del Arte de la Alta Edad Media*. Madrid, Historia 16, vol. 10, 1997. En su denominación ha tenido en cuenta la obra *Il secolo de ferro: mito e realtà del secolo X*. XXVIII Settimane

Llegaríamos así al arte románico. El término apareció por vez primera en 1818 en la correspondencia que se cruzaban dos eruditos normandos, ambos naturalistas y «anticuarios»: Charles de Gerville y Auguste Le Prévost. Gerville, el inventor del término, lo aplica a la arquitectura que florece en Europa entre los siglos IX y XII, a la que se conocía hasta entonces con denominaciones ligadas a países concretos: «lombarda», «sajona» y «anglo-normanda». Como indica Durliat, ello significa que Gerville había tomado conciencia de la unidad de esta producción pese a la multiplicidad de sus formas, así como de su originalidad con respecto a la arquitectura «gótica» que la sucedió. En efecto, marcaba el final en ese último siglo, cuando se comenzaba a desarrollar en la Île de France el gótico. Al elegir el término «románico» pretendía, además, presentar este estilo como una derivación de la arquitectura romana, resultado de la degradación del gran arte antiguo a lo largo de las toscas épocas que siguieron a la caída de Roma. Gerville encontraba en el campo del arte una evolución en todo semejante a la que, en el de las lenguas, había conducido del latín al «romance». A partir de la segunda mitad del siglo XIX, el arte románico empezó a ser objeto de investigación e interpretación, alcanzando su pleno reconocimiento como manifestación artística de un período muy relevante de la civilización occidental. A este reconocimiento no fueron ajenos ni el descubrimiento del arte de otras culturas (negro, oceánico, precolombino...), ni el de las vanguardias, que daban más valor a la idea que a la imitación de la naturaleza.

Por lo que respecta a su periodización interna, la Historia del Arte actual suele dividirlo en tres fases: primer románico, desde fines del s. X al tercer cuarto del XI; románico pleno, en torno al último tercio del siglo XI hasta mediados del XII; tardorrománico, del tercer cuarto del XII al primer cuarto del XIII. Sin embargo según las áreas geográficas nos hallamos ante claras variaciones, tanto en lo que atañe a la cronología como incluso en el estilo, de tal modo que algunos investigadores se cuestionan dichas nomenclaturas.

El último período en el arte medieval español es el gótico. Etimológicamente deriva de «godo», con significado peyorativo. Si los godos, en realidad, fueron sólo uno de aquellos pueblos «invasores», la literatura ha asociado el término con los bárbaros en general, frente a lo que suponía el Imperio romano. Este uso se remonta ya al siglo VII, a una vida de San Audoenus (Ouen), en la cual en la descripción de una iglesia bajo la advocación de este santo en Rouen, «*constructa artificibus Gothis*», se refiere a indígenas, frente a obreros romanos. Un escritor del siglo XI hace descender a los godos de Magog, contraponiéndolos claramente a los romanos. En Rabelais, se usan los términos gótico y godo con un sentido estilístico: «escribir góticamente». En el ambiente de los humanistas se empezó a vincular el término con el arte de un período. En la actualidad el término gótico se halla tan alejado de las circunstancias de su nacimiento, que no evoca a nadie el recuerdo del pueblo germánico. Otra ha

---

di studio del centro italiano di studi sull'alto medioevo, Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 1991.



sido, en cambio, la fortuna del término «ojival», que durante un tiempo fue empleado como sinónimo de gótico, pero que ha caído en desuso<sup>17</sup>.

En realidad con el término gótico, en el campo histórico-artístico, se designa un estilo histórico, común a varios países durante varias centurias, siendo un período histórico de larga duración; ello no impide que se apliquen otros términos, que establezcan períodos de breve duración o determinadas corrientes dentro del mismo, que incluso se han de diferenciar según los países o la manifestación artística de la que se trate.

En la península la división propuesta por Azcárate es, en el caso de la arquitectura, una fase preclásica, de transición o protogótica que abarca desde 1175 a 1225; una etapa clásica, entre 1225 y 1325; una arquitectura mediterránea y manierista (1340-1440); finalmente una fase barroca del estilo, que se correspondería con el estilo hispano-flamenco, desde 1425 y cuya vitalidad se prolonga en el s. XVI<sup>18</sup>. En la escultura después de un gótico primitivo, las denominaciones se ponen más en relación con corrientes artísticas; así se utiliza el término de gótico internacional, si bien no es demasiado preciso, por no tener el valor de una corriente unitaria, ni marcar una línea evolutiva. En este sentido, se podría hablar de los rasgos del gótico internacional en las tallas de un Pere Johan. Por su parte los modelos y fórmulas de la escultura borgoñona en el primer tercio del siglo XV llegan a Navarra, Aragón y Castilla; la labor escultórica de Janin de Lomme, en Navarra, de Guillermo Sagrera en la Corona de Aragón, y el sepulcro del arzobispo Alonso Carrillo de Albornoz, en la catedral de Sigüenza, son buena muestra de este arte borgoñón, en su variedad de manos e interpretaciones. A la influencia borgoñona —o francoborgoña, como también se la designa— va a sucederle la flamenca —o francoflamenca—, muy fundida en sus orígenes con la borgoñona. El término hispanoflamenco, que comenzó siendo denominación propia de la producción pictórica, ha pasado, sin mayores dificultades —por la procedencia de los modelos y las afinidades figurativas y temáticas—, a emplearse igualmente como rótulo de la escultura de esta etapa final del gótico. La coetaneidad de una y otra —pintura y escultura— refuerzan las razones apuntadas para dar a ambas cobijo bajo un mismo epígrafe. Finalmente, la pintura gótica se suele agrupar en cuatro grandes corrientes —generalmente aceptadas— que corresponden a fases sucesivas conforme a su aparición, pero que —como acaece en las otras manifestaciones artísticas— no dejan de coincidir parcialmente en el tiempo

<sup>17</sup> En realidad, como indica Caamaño, «pretendía plasmar en su adjetivación el espíritu del gótico al aludir a uno de los elementos —la ojiva— de su arquitectura. Pero, quizá por ello mismo —por su ambición en demasía definidora—, el término ojival fue desplazado por el de gótico, que no compromete previamente a rasgos caracterizadores. Ojival —acabamos de decirlo— implica la referencia a un elemento arquitectónico, elevado a rango primordial. Y ha sido sin duda esta carga denominativa la que impulsó a su rechazo. Porque —dejando a un lado el que la ojiva merezca o no considerarse lo más característico de la arquitectura gótica— mal se aviene aplicar el término ojival a otros campos artísticos y hablar, v. gr., de escultura ojival o pintura ojival. En cambio, por su misma incongruencia, no repugna calificar de góticas a todas ellas», en J.M. CAAMAÑO MARTÍNEZ, *La variedad del gótico del siglo XV. Cuadernos de Arte Español*, vol. 90, Madrid, Historia 16, 1993, p. 4.

<sup>18</sup> J.M. AZCÁRATE RISTORI, *Arte gótico en España*. Madrid, Cátedra, 1990, pp. 1-4.

y de presentar límites cronológicos variables en las distintas zonas geográficas. Son estas designaciones las de pintura gótica lineal, italogótica, internacional y flamenca. Pero como Caamaño advierte, la pintura gótica internacional e hispanoflamenca no hacen acto de presencia al mismo tiempo en todos los reinos hispanos —Corona de Castilla, Navarra y Corona de Aragón—, ni en todos ellos logran el mismo arraigo, ni alcanzan la misma entidad.

A todo ello se ha de añadir la problemática de los períodos bisagra: ¿cómo diferenciar protogótico y gótico temprano? El de «protogótico» fue un término muy difundido desde el discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando del profesor Azcárate. Pero, en opinión de Caamaño, no ha de desecharse tampoco la expresión de «arte de transición»<sup>19</sup>. El término «arte 1200», todavía en boga, no responde a ninguna caracterización estilística, sino a la pluralidad de estilos pululantes en torno a esa simbólica data de 1200<sup>20</sup>. En otros casos, dichas manifestaciones, por ejemplo el Pórtico de la Gloria, se incluyen en el tardorrománico.

Asimismo, y en un arco cronológico muy similar, se desarrolla el arte del Císter: ¿constituye un estilo?, ¿estamos ante una manifestación tardorrománica?, ¿es protogótico?, ¿es gótico? Para Borrás, la orden cisterciense será uno de los vehículos de difusión de la arquitectura gótica, suponiendo la entrada en la península de novedades surgidas en Francia<sup>21</sup>. Por su parte, Yarza recoge la opinión negativa de Aubert, pero indica que si desde el punto de vista formal y estructural habría que responder que no, desde la organización del monasterio la respuesta sería afirmativa<sup>22</sup>. En la actualidad, no se suele considerar como un estilo.

Para el remate del gótico también se han utilizado diversas nomenclaturas. Según recoge Caamaño, en la península tiene lugar la difusión del flamígero. Al mismo tiempo, buscando una denominación que atienda más a la tipología que a la ornamentación, se han acuñado también otras designaciones. Una de ellas es la de arquitectura gótica mediterránea, que tiene en cuenta la espacialidad de las construcciones como constitutiva de su esencia. Esta tipología —por su enraizamiento en Cataluña— es también acogida bajo el epígrafe de «gótico catalán» o equivalentes. Por otra parte, habría que señalar la arquitectura hispanoflamenca, que es en la Corona de Castilla donde se consolida. Las formas flamígeras, cultivadas por artistas en su mayoría de origen foráneo, a partir del cuarto decenio del siglo xv, van a derivar, asimilando la persistente corriente islamizante, en el hispanoflamenco, pues la arquitectura hispanoflamenca incorpora a las fórmulas flamígeras (arquitectónicas y decorativas) pautas y motivos de inspiración mudéjar. En realidad esta denominación —no aceptada unánimemente— pretende sustituir al de «estilo Reyes Católicos» o

---

<sup>19</sup> J.M. CAAMAÑO, *op. cit.*, p. 10.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> G.M. BORRÁS GUALIS, «Arquitectura gótica», en J.A. RAMÍREZ (dir.), *op. cit.*, pp. 211-266, p. 245.

<sup>22</sup> M. AUBERT: «Existe-t-il une architecture cistercienne?». *Cahiers de Civilisation Médiévale* (1958), pp. 153-158; J. YARZA LUACES, *Arte y arquitectura en España 500-1250*. Madrid, Cátedra, 1985, pp. 325 y 363, nota 1.

«estilo Isabel». Respecto a este último, se preguntaba Camón, como buen aragonés, «¿por qué no estilo Fernando?». Sin duda, la arquitectura hispanoflamenca logra su cénit en el reinado de los Reyes Católicos, pero, como señala Caamaño, antecede a la elevación de Isabel y Fernando al trono, estando entonces ya completamente consolidada, y sobrevive al reinado de los monarcas hasta avanzado el siglo xvi<sup>23</sup>. No obstante, la consideración de estilo para las variantes relacionadas con contextos muy concretos está actualmente en desuso.

## 2. LA HISTORIOGRAFÍA DEL ARTE MEDIEVAL ESPAÑOL

### 2.1. PROLEGÓMENOS EN EL SIGLO XIX

En España, teniendo en cuenta el descubrimiento del gótico por la historiografía romántica, es preciso señalar su identificación con el espíritu cristiano tan del gusto del determinismo espiritualista romántico español. Los autores parecen querer desagrar a esta arquitectura, y puede hacerse extensivo a todo lo medieval, poniendo de manifiesto el olvido a que había sido sometida por la historiografía precedente.

La recuperación del gótico había comenzado, sin embargo, en el siglo anterior, por obra de los ilustrados, en especial por Jovellanos. En la arquitectura gótica, sus formas elevadas y aéreas y sus escasos muros que permiten la entrada sin restricciones de la luz, convirtiendo el interior del edificio en una gran urna traslúcida, descubren la encarnación perfecta del espíritu del cristianismo. En una interpretación muy similar a la medieval, observan en el templo cristiano la representación del universo concebido por Dios, en el que el pasado, el presente y el futuro están escritos. Rafael Mitjana dice que «la expresión perfecta del pensamiento cristiano no ha sido formulada por ninguna arquitectura anterior a la Gótica»<sup>24</sup>. En realidad esos autores son más poetas que historiadores o críticos. Como señala Hernando, el objeto protagonista de su contemplación, la catedral gótica, es el pretexto elegido para elevar su imaginación; de hecho es muy frecuente el acercamiento emotivo al gótico hasta la tercera década del siglo, según indica Martorell<sup>25</sup>.

Junto a ello, muchos autores románticos no olvidan la ejecución material de estas arquitecturas, lo que implicaba importantes conocimientos de construcción, dato que chocaba con su ideología anticientífica. Esta atención hacia los elementos formales se generalizará incluso dentro de los círculos más espiritualistas, señalando la penetración de las doctrinas positivistas. No obstante, este tipo de autores incidirá más en lo espiritual que en la capacidad técnica de los constructores, considerando que

---

<sup>23</sup> J.M. CAAMAÑO, *op. cit.*, pp. 26-30.

<sup>24</sup> R. MITJANA DE LAS ROBLAS, «Estudios históricos sobre las Bellas Artes en la Edad Media, Arquitectura siglos XIII-XIV-XV». *El Siglo Pintoresco*, vol. 1 (1845), pp. 163-168 y 193-202. Véase J. HERNANDO, *El pensamiento romántico y el arte en España*. Madrid, 1995, p. 127.

<sup>25</sup> A. MARTORELL, «Origen de la arquitectura». *Boletín-revista del Ateneo de Valencia*, vol. 1 (1870), pp. 137-141.

podían erigir esos edificios porque tenían más fe. La arquitectura gótica se convierte en arquetipo, con el rechazo del resto de los estilos para su aplicación a la arquitectura religiosa. Y así atacan el estilo clásico por corresponder a una civilización pagana. Como recoge Hernando, las opiniones van desde una crítica moderada que reivindica la superioridad del gótico sobre el clásico, hasta el más contundente rechazo de este último. Se trata de una posición restauracionista que pretende la recuperación de una sociedad religiosa<sup>26</sup>.

Asociado a este *revival* se halla el componente nacionalista. Como ha señalado Henares, «el eje del discurso historicista lo va a constituir la arqueología medieval», recogiendo a continuación las palabras de Manuel de Assas quien en su texto titulado *Edad Media* culpabiliza al Renacimiento de la pérdida del «espíritu de nacionalismo en la literatura y en las bellas artes»<sup>27</sup>. En efecto, siguiendo a Hernando, todo el discurso historicista tiene como objetivo final el apoyo a la constitución y consolidación del estado burgués, identificado éste con la idea de nación ya presente en la Constitución de 1812 en su concepción francesa, como la elevación de todos los ciudadanos iguales a la categoría de pueblo unido con los mismos intereses, como sujeto que encarna la soberanía nacional. Sin embargo, el conservadurismo de nuestra débil burguesía ya no mira al régimen francés más ortodoxo de los comienzos, sino al moderado de Luis Felipe. Por otro lado, es el romanticismo alemán el que triunfará en Cataluña; en aquella región pronto surgirán teóricos del nacionalismo catalán en todas sus vertientes. Por lo que respecta a la idea de nacionalismo, la historiografía española será deudora de la definición alemana; así, en Böhl y Durán la trasposición casi literal de las teorías alemanas buscaban hallar en épocas pasadas un espíritu propio de nuestra nación y aunque creían hallarlo en el Siglo de Oro, tampoco descartaban el horizonte medieval; prueba de ello era su preocupación por los poemas anónimos medievales. Asimismo Donoso Cortés, uno de los ideólogos del eclecticismo español, lleva a cabo una conjunción entre pensamiento político y artístico<sup>28</sup>.

La consecuencia inmediata del auge del nacionalismo será el incremento de los trabajos sobre el arte y los artistas españoles. En realidad, existe un cierto complejo de inferioridad al reivindicar la importancia de nuestra producción frente a la de Grecia o Italia. El discurso artístico se conjuga en ocasiones dentro de un mismo texto con el histórico, dando lugar a una exaltación patriótica: nacionalismo, independencia, con alusiones repetidas a Covadonga y otros hitos históricos relevantes. Finalmente la atención se dirigirá a los artistas de forma individualizada. En última instancia el historicismo romántico perseguirá dos objetivos: la configuración de una historia del arte español, y la recopilación de datos biográficos y artísticos para demostrar la existencia de una escuela nacional y de escuelas regionales o locales. En ambos aspectos será necesario utilizar una metodología científica, positivista, lo que

---

<sup>26</sup> J. HERNANDO, *op. cit.*, pp. 127-8.

<sup>27</sup> I. HENARES, J. CALATRAVA, *Romanticismo y teoría del arte en España*. Madrid, Cátedra, 1982, p. 36.

<sup>28</sup> Para él la poesía es hija del sentimiento y las costumbres, está «en las entrañas de los pueblos», es portadora del «espíritu de la nación» (J. HERNANDO, *op. cit.*, pp. 129-130).





no impedirá que continúen las interpretaciones subjetivistas. En principio, llevados de ese fervor por la Edad Media, ésta acapará una buena parte de los estudios artísticos, haciéndose eco de esas llamadas que reclamaban su atención. La primera entrega de *El Artista* ofrece el primer capítulo de una larga serie que bajo el título de *Bellas Artes* publica Vicente Carderera, reivindicando las artes medievales, y dedicada a los artistas y obras nacionales. Pero se va a ir dando cabida a otros estilos, como el arte islámico, incluyéndolo como un arte nacional, y considerando la incidencia que tuvo en el arte cristiano. Esta recuperación del arte del pasado tendrá como consecuencia el surgimiento de una política de protección y conservación del patrimonio.

La interpretación del gótico como arquetipo del arte burgués y nacional es el punto de arranque para elucubrar sobre la existencia de modelos nacionales: una escuela española pictórica o escultórica, un estilo nacional en arquitectura. Esta construcción de una historia del arte nacional se basa en diversas metodologías, desde el determinismo espiritualista, a modelos de la Ilustración, hasta los métodos positivistas y la tendencia psicologista y sentimental. Lo que no cabe duda es que supone la consagración de la historia del arte como ciencia independiente. Su reconocimiento como tal se produciría en 1873, como consecuencia de un decreto —luego revocado— que separaba la Facultad de Filosofía y Letras y Ciencias Exactas, Físicas y Naturales en cinco facultades, figurando entre sus materias la Arqueología e Historia general del Arte, la Estética y la Filosofía del Arte<sup>29</sup>.

En realidad, la arqueología abarcará todos aquellos restos arquitectónicos, escultóricos y pictóricos considerados antiguos, no como ahora, lo que aflora tras una excavación. En consecuencia, la arqueología será el primer instrumento en importancia de la historiografía romántica desde una perspectiva filosófica mientras disminuye la opción filológica. No obstante, tampoco puede decirse que se abandone esta práctica, detectándose una trasposición desde una dedicación preferente a los tratados arquitectónicos, propia de la Ilustración, hacia una mayor atención a los pictóricos en el siglo XIX. En este sentido, habría que resaltar que las primeras reediciones de tratados pictóricos del período corresponden a autores de la generación ilustrada.

No sólo los tratados sino también los archivos que contienen documentación serán consultados para otorgar una mayor veracidad a las investigaciones y, al mismo tiempo, para justificar el carácter científico del que se pretende dotar a la nueva disciplina. Tanto la arqueología como la propia Historia del arte tendrán un importante carácter pedagógico. Basilio Sebastián Castellanos hace a este respecto una pequeña historia de la arqueología, señalando las diferencias entre la antigua y la moderna; esta última estaría dotada de un carácter sistemático, científico y pedagógico<sup>30</sup>.

Todas las interpretaciones que hemos repasado sostenían las relaciones orgánicas entre civilización y artes intentando hacer lecturas filosóficas del arte, metodología cuyo modelo más claro es, sin duda, Winckelmann. Para él la belleza es la principal causa de la existencia del arte, siendo la que emana de las obras griegas la

---

<sup>29</sup> Decreto 2-6-1873, *Gazeta de Madrid* 7-6-1873.

<sup>30</sup> J. HERNANDO, *op. cit.*, pp. 137-8.

más perfecta, la ideal, por lo que se convertirá en un modelo a imitar. En realidad el romanticismo hará lo propio, sustituyendo el modelo heleno por el medieval, al considerar que aquel es fruto de lo pagano y eso anula su evidente belleza en tanto que el gótico irradia espiritualidad pues el fundamento de su existencia es el cristianismo. Se mantiene el objetivo de alcanzar la belleza ideal, pero se descubre en otro modelo: el gótico.

Tres interpretaciones existen en el interior de este análisis filosófico del arte: la espiritualista, la subjetivista y la ecléctica.

a) La corriente espiritualista podría definirse como antirracionalista y sectaria; un sectarismo basado en la consideración idealista del arte y en concreto en la belleza ideal entendida como plasmación del sentimiento religioso. Es la encargada de probar que el arquetipo de esa idea de belleza se encarna en el arte gótico, que sirve al tiempo de modelo de arte nacional, al hacer coincidir el carácter del gótico: belleza ideal, espiritualidad religiosa, con el carácter nacional, manifestado a través del «espíritu del pueblo» o «genio de la nación» que se manifestaría en este estilo, como en ningún otro, en clave religiosa. Idealismo y religión marcan, por tanto, esta interpretación de la Historia del arte. Más adelante ensalzará el papel decisivo que las ciudades, los gremios, el comercio, en definitiva, la burguesía, tuvieron en la implantación del gótico.

A partir de ahí, las interpretaciones se bifurcan en dos caminos. Por una parte, los que, disminuyendo su radicalismo pero manteniendo su concepción espiritualista, no se atreven a descalificar el retorno a lo clásico del Renacimiento, pues al fin y al cabo no dejaba de ser una cultura cristiana. Por otra, los más rígidos, para los que cualquier retorno a las formas clásicas es una herejía, un alejamiento de las formas espirituales. Pedro de Madrazo se sitúa entre los primeros, por ello anticipa la restauración de las artes a la Baja Edad Media en lugar del siglo xv, como hicieron los clasicistas<sup>31</sup>.

El determinismo espiritualista ensalza el nacionalismo evocando la lucha de los reinos cristianos por desalojar a los árabes de la península. Carderera señala que «la célebre victoria de las Navas [...] estableció para siempre nuestra superioridad sobre los árabes», mientras Zabaleta indica que nuestro gótico tiene personalidad propia, es nacional. La defensa del estilo renacentista se llega a convertir en apasionada en algunos autores de esta corriente que, sin dejar de aceptar la superioridad absoluta del gótico como arte que mejor encaja en los esquemas cristianos, reconocen similares valores a ciertas arquitecturas clásicas: así ocurre con José Amador de los Ríos.

b) El subjetivismo que guiaba las interpretaciones de la postura espiritualista no tiene su exclusividad en aquella posición. Por el contrario, en cada una de las distintas alternativas interpretativas del siglo pueden detectarse dosis de subjetivi-

---

<sup>31</sup> P. DE MADRAZO, «Del primer renacimiento de la artes y la literatura». *El Renacimiento*, vol. 1 (1847), pp. 121-123 y 129-131. Véase J. HERNANDO, *op. cit.*, pp. 140-1.



dad, incluso en las que pretenden organizarse como métodos objetivos para elevar la Historia del arte a categoría de ciencia, pues el desbordamiento de la emotividad traiciona sus intenciones iniciales. Subjetivismo es, en la que Hernando denomina vía psicologista, dejarse arrastrar por las emociones, usando el arte como pretexto poético más que como análisis artístico. Así se lleva a cabo un uso literario de la arqueología que remite a la poética de las ruinas, de amplio desarrollo ya en el siglo anterior al del romanticismo. Una práctica que, lejos de agotarse, incrementó su desarrollo en el siglo XIX, pero que, de conformidad con el gusto dominante, sustituirá el fervor de la ruina clásica por el de la medieval. Esa vivencia es sólo posible de forma plena, en su propio contexto, y para ello hay que viajar. Por lo tanto imperará lo literario: relatar sensaciones, no describir monumentos; así habían nacido los libros de viajes en el siglo XVIII. Otras veces el viaje se planifica como un medio de conocimiento histórico y artístico, como una manera de formar el elenco de restos arquitectónicos y artísticos que sirvan para la elaboración de una Historia del arte nacional. Pero los estudiosos acaban vivenciando los restos emocionalmente, incidiendo en el subjetivismo: la redacción de una Historia del arte se convierte en buena parte en un trabajo poético, literario, más que en una obra científica<sup>32</sup>. En principio, los viajes presentan un carácter marcadamente patriótico: escribir la historia del arte nacional y colaborar en la salvación de la misma. Uno de ellos, Bosarte, lo dice al comienzo de su *Viaje artístico*: «Las Bellas Artes necesitan historia propia. Ellas son una parte esencial de la gloria del talento humano, y su utilidad es notoria a todos». Más adelante, empeñado en la elaboración de esa historia del arte nacional, considera que la primera condición es juntar todos los materiales, por lo que es necesario el viaje a partir del cual se procederá a la redacción de la Historia del arte<sup>33</sup>. Pablo Piferrer, paradigma de la posición psicologista, al establecer los objetivos fundamentales de su obra, afirma que «sólo nos anima el deseo de que sean de todos conocidas las riquezas artísticas y antigüedades que embellecen nuestra patria».

Frente a los viajes de los Ilustrados, que tendían a ir a Italia o Grecia para verificar sus ideas, los de los historiadores románticos no se alejan de los límites peninsulares. Es el caso de Ponz, quien trata de comprobar la deficiencia del gusto de las artes hispanas y de corregirlo en función de su programa de restauración de las artes. En algunos casos también tratan de buscar modelos, que ya no sólo encuentran en el exterior sino en la propia nación. Por otro lado, cuando se visitan los monumentos se deja paso a la evasión, la añoranza, la rememoración de los acontecimientos que tuvieron como testigos a aquellas arquitecturas. Aunque el proyecto final apunte a la conformación de una Historia del arte español, la dificultad del mismo, su inabarcabilidad, así como la prioridad pedagógica centrada en la difusión de los objetos artísticos, reducen casi siempre el proyecto a una narración histórico-artística de un viaje generalmente elegido bajo criterios geográficos: una región o una ciudad. Nacen así las *Sevilla Pintoresca* (1841), *Toledo Pintoresca* (1845), *España artística y*

---

<sup>32</sup> *Ibidem*, pp. 147-8.

<sup>33</sup> I. BOSARTE, *Viaje artístico a varios pueblos de España (1804)*. Ed. facsímil a cargo de A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, Madrid, Turner, 1978. J. HERNANDO, *op. cit.*, p. 148.

*monumental* (1841) y tantas otras publicaciones cuyo solo título: pintoresca, artística, monumental... ofrece ya la clave del confusionismo conceptual de sus autores. Sin embargo, el libro de viajes romántico con este sentido ambivalente entre la recreación histórica, la descripción monumental y la creación poética, es sin duda la serie que bajo la denominación general de *Recuerdos y Bellezas de España* inició en 1839 Pablo Piferrer. Tanto unas como otras evidencian un confusionismo conceptual que mezcla diferentes categorías estéticas: pintoresco o artístico, o científicas: arqueología, historia, historia del arte, estética, etc. La pervivencia del vocablo «pintoresco» marca el eje central de esa versión psicologista, que no es otro que un desdoblamiento entre una visión histórica y otra estética. En la primera el monumento y los objetos artísticos adquieren categoría de documentos, de recuerdo histórico. La visión estética convierte al objeto, y a su entorno, en un punto de referencia desde el que desarrollar la imaginación, recreando el pasado, añorándolo<sup>34</sup>. Parcerisa, que fue el ideador del proyecto *Recuerdos y Bellezas de España* y autor de la parte gráfica, concreta además lo que debería ser el texto de la obra: un estilo poético, como el de las descripciones de Víctor Hugo en *Nuestra Señora de París*. Piferrer y sus continuadores se plegaron a los deseos de Parcerisa, pero Piferrer incluyó otra faceta, la histórica<sup>35</sup>.

A todo esto suma lo pintoresco y la poética de las ruinas. La naturaleza y la ruina son utilizadas de un modo similar para la estimulación de los sentimientos, convirtiéndolas en símbolos de diverso cariz: histórico, heroico, religioso, etc. De ahí que el concepto pintoresco se aplique de forma indiscriminada lo mismo a una arquitectura (*El Monasterio de Guadalupe*) que a un paisaje (*España pintoresca*). En realidad, el término «pintoresco» se utiliza en el siglo XIX de una manera muy amplia: como sinónimo de curiosidad, de gracioso, suele referirse a cuestiones formales, por ejemplo a las almenas de un castillo, o al entorno de un edificio, o a su emplazamiento; pero también a un objeto o a un entorno que suscitan fábulas o curiosas tradiciones, sirviendo de punto de partida para desarrollar la imaginación. Finalmente, la categoría de lo pintoresco sirve a la gestación de recuerdos que producen melancolía o inspiran sentimientos religiosos, patrióticos o metafísicos, acercándose

---

<sup>34</sup> Para entender las razones de ese subjetivismo hay que considerar el trasfondo ideológico que se plasma en el programa historicista y nacionalista que observamos en la corriente espiritualista. Como en ella, la búsqueda de ese paraíso medieval en el que la paz social había sido finalmente alcanzada, sirve de sublimación a las desagradables exigencias de la revolución industrial y a los conflictos políticos y bélicos del presente, así como a las tentativas revolucionarias. Es ese pánico el que lleva a la burguesía conservadora a compartir un proyecto que más bien parece propio de sus adversarios. Sólo hay que pensar en la importancia que Chateaubriand y los nazarenos, tuvieron en la formación de esa generación romántica española. Con alguna que otra salvedad, burguesía conservadora y restauracionistas comparten el programa romántico, basado en la apología de lo medieval. Y en este sentido ambos consideran que el renacimiento se está produciendo tras un largo período histórico de decadencia; ese renacimiento lo otorgan a autores extranjeros: Schiller, Scott, Chateaubriand... Los españoles seguirán sus pasos: Larra, Martínez de la Rosa, los Madrazo, Patricio de la Escosura... son algunos de los protagonistas citados por Piferrer.

<sup>35</sup> J. HERNANDO, *op. cit.*, p. 154.



así a la poética de lo sublime, o de lo absoluto. Los sepulcros son un elemento idóneo para suscitar esas reflexiones<sup>36</sup>.

La conservación monumental defendida por estos autores tiene un cierto carácter egoísta: salvemos los monumentos porque sirven a nuestro interés evasivo; son casi un objeto hedonista; por tanto, no es el amor a la arquitectura lo que propicia su defensa. La prueba más concluyente es que Piferrer acaba solicitando la conservación no de todos los monumentos sino de «aquellos monumentos de arquitectura gótica, recuerdo de la piedad y fe de nuestros padres, y de la magnificencia y esplendor de la España».

Dentro de este esquema general cada autor se acerca en distinto grado a una metodología más científica, según recoge Hernando. Incluso dentro del espíritu unitario que acoge la obra completa de *Recuerdos y Bellezas de España*, estas diferencias son palpables. Mientras P. Piferrer y J.M. Quadrado representan el sentimentalismo puro, dominando en sus trabajos la visión poética, y dando todo un ejemplo de recreación literaria a partir de la historia, Pi i Margall, sin abandonar el tono elegíaco y de reivindicación de lo medieval cristiano, tanto por su mayor fidelidad en las descripciones, como por el tratamiento menos discriminatorio de la arquitectura islámica, viene a desembocar en las corrientes positivistas. Algo similar podría decirse del *Album artístico de Toledo* de Manuel de Assas (1848), de la *Sevilla Pintoresca* (1844) y *Toledo Pintoresca* (1845) de Amador de los Ríos o del *Toledo en la mano* (1857) de Ramón Sixto Parro. Este último hace expreso hincapié en el propósito de claridad, objetividad y vocación pedagógica de su texto, algo lógico teniendo en cuenta que el libro fue realizado para servir de guía a los viajeros, al igual que los de Amador de los Ríos, carácter que no estaba en las intenciones de los redactores de *Recuerdos* ni en los de Manuel de Assas y Patricio de la Escosura, cuando escribieron el *Album artístico de Toledo* (1848) y la *España artística y monumental* (1841) respectivamente. Otros muchos, sin embargo, se plantearían como guías, como el *Madrid en la mano o el amigo del forastero en Madrid y sus cercanías* (1850) de Pedro Felipe de Monlau, posible inspirador de Parro. Todos comparten, no obstante, un esquema de trabajo: la narración de los acontecimientos históricos de la región o ciudad, haciéndolo extensivo a las costumbres y tradiciones, de acuerdo con la concepción global de este romanticismo. En segundo lugar, la historia del monumento y su descripción artística. El nivel de subjetivización variará en unos y otros apartados, lo que no quiere decir que en ciertos casos domine en ambos. Pero es frecuente observar una ambivalencia dentro del autor, que a veces se manifiesta como auténtico creador, como poeta, transformándose en riguroso descriptor de acontecimientos o de formas arquitectónicas<sup>37</sup>. En realidad críticos, poetas, académicos, etc., comparten labores que con el paso del tiempo serán claramente independientes<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> V. BALAGUER, *Las ruinas de Poblet*. Madrid, Imprenta y fundición de M. Tello, 1885. Véase J. HERNANDO, *op. cit.*, p. 154.

<sup>37</sup> Un caso prototípico de esta ambivalencia es sin duda la obra de Gustavo Adolfo Bécquer, *Historia de los templos de España* (1857).

<sup>38</sup> J. HERNANDO, *op. cit.*, pp. 155-6.

c) Realmente el tránsito de lo subjetivo a lo científico no se produjo de forma brusca, sino que fue fruto de una dialéctica en la que lo segundo fue imponiéndose poco a poco. El interés científico condujo hacia el eclecticismo, al relativizar posturas que rechazaban cualquier modelo al margen del gótico. En el eclecticismo convergerán desde la consideración filosófica del arte y la tesis de que el arte de una época es fiel reflejo de ella, hasta la teoría contrastiva de la Ilustración y su consecuencia, el proceso restauración-decadencia, a lo que se une el positivismo, intentando la creación de la historia del arte nacional con la definición de la escuela nacional y de escuelas regionales o la búsqueda del estilo en el caso de la arquitectura.

El método de trabajo irá adaptándose a un mayor científicismo, con el estudio directo de las fuentes, bien sea un documento o un objeto y luego el análisis de estos datos. De ese modo la Historia del arte alcanzaba el estatus de ciencia histórica, anticipándose los criterios metodológicos positivistas que irán infiltrándose en España a partir de mediados de siglo. La historización del arte hace perder a este su carácter dogmático. Para conocer las causas hay que investigar como en la ciencia, es decir, empíricamente, constatando hechos, describiendo sus caracteres formales. Esta opción acrítica, abierta a todos los estilos, configura el concepto positivista del arte, favoreciendo el reconocimiento de todos los estilos de la historia.

José Caveda y José Galofre son dos de los nombres que mejor personifican ese avance desde el sectarismo dominante hasta las posiciones eclécticas. En la introducción del primero a su obra *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura* (1848)<sup>39</sup>, puede apreciarse tanto esa idea central que identifica civilización y arte, como su bagaje ilustrado.

Por otro lado, se van a ir aceptando modelos artísticos a los que habían sido ajenos tanto el neoclasicismo como buena parte de la crítica romántica: es el caso del arte musulmán. Muy significativo resulta que se le dediquen discursos académicos, como el que protagonizara Francisco Enríquez y Ferrer en 1859<sup>40</sup>. Este autor hace una defensa del mismo, reconociéndole personalidad y haciendo hincapié en su coherencia funcional. Otros autores le aplicarán calificativos reservados a las formas clásicas occidentales como bello, sublime, de buen gusto. En otros autores surge un favoritismo por las formas clásicas, que es denunciado desde las filas de los defensores a ultranza de lo medieval. El mismo Amador de los Ríos acusa al neoclasicismo de sectario y de ser el principal causante del lamentable estado de conservación en que se hallan muchos de los edificios que han sido desatendidos. La crítica despliega un doble frente: contra los artistas que han ejecutado añadidos clasicistas en obras medievales (Amador trata, por ejemplo, de las iglesias medievales segovianas) y contra los escritores ilustrados que desdeñaron estas arquitecturas. Más adelante, citando expresamente a Ponz y a Bosarte, les acusará de ignorantes por confundir estilos y cronologías. Otros autores menos comprometidos con la defensa de lo medieval

---

<sup>39</sup> J. CAVEDA, *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura*. Madrid, Santiago Saunaque, 1848, p. VII.

<sup>40</sup> F. ENRÍQUEZ Y FERRER, *La arquitectura árabe*. Madrid, Real Academia de San Fernando, 1859, pp. 26-27.



van poco a poco comprendiendo que la actitud neoclásica fue incorrecta y negativa. En realidad, existe una ambivalencia entre los autores más eclécticos que reflejan de modo personal la dialéctica que se está produciendo en la crítica entre las posiciones deterministas y sectarias y el eclecticismo de tono positivista que tiende hacia el relativismo. Se va a aplicar el término «anticuarios» de modo peyorativo para aquellos cuyas interpretaciones no seguían el método filosófico<sup>41</sup>.

En la bibliografía artística producida en los años sesenta, el eclecticismo era ya mayoritario en la crítica española, dando imparcial acogida a todas las escuelas sin preferencias ni exclusiones sistemáticas. El avance imparable hacia el eclecticismo que repercute de modo favorable en la relativización del gusto, junto a las ideas positivistas que potencian el acercamiento a una metodología más científica, suponen el alejamiento de los discursos emotivos y el análisis de la morfología y la sintaxis de los objetos artísticos, lo cual se manifiesta en la constitución de la Historia del arte como historia de los estilos. Hasta entonces los análisis quedaban reducidos a un primer arte cristiano confuso, poco conocido, que abarcaba desde el primer paleocristiano hasta el gótico, para pasar después al Renacimiento y al Barroco. A partir de ahora no sólo se amplía la nómina de estilos, sino que además se analiza en el interior de cada uno, descubriendo fases, lo que sirve para reproducir en ellos el mismo proceso que afecta a las grandes civilizaciones. José Amador de los Ríos es uno de los primeros protagonistas en este aspecto. Su discurso de recepción en la Academia, titulado «El estilo mudéjar en arquitectura» (1859), es el comienzo para la historización y, a la vez, para la polémica de esta vertiente particular del arte español, pero, sobre todo, supone el reconocimiento de su existencia autónoma por primera vez, planteando también sus diferencias con el arte mozárabe. Catorce años antes, en su *Toledo Pintoresca* aún no tenía clara la diferencia, aunque ya negaba su inclusión dentro del mozárabe. El románico, el gótico, el asturiano, el mozárabe... serán sometidos a clasificaciones que en general siguen el mismo esquema cíclico aplicado desde el siglo XVIII: primitivo, apogeo y decadencia, interesándose especialmente por los períodos de transición, así como por los edificios complejos en los que se acumulan los estilos. En el prerrománico y románico se centran buena parte de los esfuerzos de clasificación; de ello es significativo el trabajo que José Caveda dedicó al prerrománico asturiano. En la terminología, permanecerá el confusionismo, y así para referirse al románico se usa la expresión románico-bizantino, latino-bizantino o simplemente bizantino. Lo mismo ocurre con el gótico y no digamos con el arte «árabe». Sin embargo lo importante era comenzar esta tarea y eso no puede negarse que se hizo con grandes dosis de entusiasmo.

Finalmente la pintura, la escultura y el resto de las artes serán objeto del mismo trato. El objetivo, configurar la escuela española. Por eso los esfuerzos se centran en los artistas del siglo xv en adelante, pues esa escuela debe organizarse a partir de nombres individualizados. Carderera es quizá el primero que hace un estudio reivindicativo y en profundidad de las artes plásticas medievales y los trabajos

---

<sup>41</sup> J. HERNANDO, *op. cit.*, pp. 160-162.

monográficos sobre piezas anónimas son abundantes, aunque la gran preocupación, serán los grandes nombres, como ya lo había manifestado Piferrer, ante tantas obras anónimas. La metodología sobre pintura y escultura se va a centrar, por consiguiente, en las biografías individuales y en segundo término en las escuelas. Palomino introdujo tardíamente el método biográfico en España (1715), en *Museo Pictórico y Escala óptica*, perdurando su práctica hasta nuestro siglo: Ceán-Bermúdez, en el *Diccionario histórico de los ilustres profesores de Bellas Artes en España* (1800); Llaguno y Amirola, con *Noticias de los Arquitectos y Arquitecturas de España desde su restauración* (1829), acabada por el propio Ceán. De la misma forma el Conde de Viñaza hará en 1894 con el texto de Ceán una *Ampliación al Diccionario*. Finalmente Ossorio y Bernard publicará su *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX (1833-1844)*, con una segunda edición ampliada diez años después, y el Barón de Alcahalí publicará un *Diccionario biográfico de artistas valencianos* (1894).

## 2.2. EL ARTE MEDIEVAL ESPAÑOL EN EL SIGLO XX

Tras este repaso sobre los pasos dados para llegar a un estudio científico del arte medieval español, cabe insistir sobre las principales líneas de desarrollo de la investigación sobre el arte medieval español que se han ofrecido a lo largo del siglo xx. En este sentido, nos parece especialmente clarificador el trabajo compilatorio de Borrás y Pacios, en su *Diccionario de historiadores españoles del Arte*<sup>42</sup>.

A falta de un estudio similar al que Ruiz Gómez lleva a cabo para la historia medieval<sup>43</sup>, seguiremos la línea que para el estudio de los historiadores españoles del Arte traza Borrás en el mencionado diccionario, entresacando de él los datos que se refieren a los medievalistas<sup>44</sup>.

Borrás señala como un hito fundamental en la «profesionalización» de la Historia del Arte en España, la introducción de la misma en las universidades<sup>45</sup>. Esto acontecería en 1901 con una cátedra de Teoría de la Literatura y de las Artes, que pasará a ser propiamente de Historia del Arte en 1904, dentro del ciclo de estudios superiores de Doctorado en la Universidad de Madrid. Entre los primeros titulares de dichas cátedras estarían los que él considera la primera generación de historiadores de arte españoles, como Elías Tormo (1869-1957) y Manuel Gómez-Moreno Martínez<sup>46</sup>, a los que añade, sobre todo en el campo de la arquitectura, a Vicente Lampérez y Romea (1861-1923) y José Puig i Cadafalch (1867-1956). Además de

---

<sup>42</sup> G.M. BORRÁS GUALÍS, y A.R. PACIOS LOZANO, *Diccionario de historiadores españoles del Arte*. Madrid, Grandes Temas, Cátedra, 2006 (en adelante G.M. BORRÁS y A.R. PACIOS).

<sup>43</sup> F. RUIZ GÓMEZ, *Introducción a la Historia Medieval*. Madrid, Síntesis, 1998.

<sup>44</sup> Es muy útil una compilación como esta; no obstante algunos historiadores españoles no figuran en ella, lo cual ha podido motivar su no inclusión en este trabajo.

<sup>45</sup> Sobre la enseñanza del arte es interesante el libro de A.D. EFLAND, *Una historia de la educación del arte. Tendencias intelectuales y sociales en la enseñanza de las artes visuales*. Barcelona, Paidós, 2002.

<sup>46</sup> G.M. BORRÁS y A.R. PACIOS, p. 20.



la labor de Gómez Moreno, en la elaboración del Catálogo Monumental de España, destaca, para los medievalistas, su obra *Iglesias mozárabes*. Ya a esa generación Borrás le achaca un mal endémico de la Historia del Arte en España, que es el positivismo y el localismo<sup>47</sup>. Un hito importante en esa primera generación sería la Fundación del Centro de Estudios Históricos en Madrid en 1910, por la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, en la que se creó la sección de Arte en 1912. En este último año se reorganizó el Museo del Prado, con la constitución de su Patronato, el que, junto con la Universidad Central de Madrid, serán los centros donde se formen los historiadores del Arte durante el período de entreguerras. Tormo ocupa la cátedra de Historia del Arte de la Universidad de Madrid desde 1913 y dirige la Sección de Arte en el Centro de Estudios Históricos. A su vez, Gómez Moreno desde 1913 era catedrático de Arqueología en la Complutense y dirigía la sección de Arqueología en el Centro de Estudios Históricos. Ambos, en el seno de este último, crean en 1925 la revista *Archivo Español de Arte y Arqueología*, primera específica de historia del Arte.

De sus discípulos saldrá la segunda generación española de historiadores del Arte, según la denominación de Borrás<sup>48</sup>. A ella pertenecerían discípulos de ambos maestros, como Torres Balbás (1888-1960), Sánchez Cantón (1891-1971), el Marqués de Lozoya (1893-1978), Gallego y Burín (1895-1961), Lafuente Ferrari (1898-1985), Camón Aznar (1898-1979), Ferrandis Torres (1900-1948), Angulo Íñiguez (1901-1986) y Camps Cazorla (1903-1952). Entre sus contribuciones a la Historia del Arte Español, destacan las obras de síntesis (como la conocida del Marqués de Lozoya), o las de profundización en algunos temas monográficos, siendo capitales para el medievalismo las aportaciones de Torres Balbás.

La tercera generación se va a configurar estrechamente ligada con las secuelas de la guerra civil y la reordenación de las Cátedras de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid y el resto del país durante el período franquista. En Madrid ocupan dichos puestos destacados miembros de la segunda generación, entre los que destacamos por sus estudios sobre el arte medieval a Camón Aznar (1942), o Torres Balbás, en la Cátedra de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid. A su vez, se crea en 1940 el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, y la antigua sección de Arte del Centro de Estudios Históricos se transforma en el Instituto «Diego Velázquez» del CSIC, cuya dirección, así como de la revista que ahora pasa a ser, tan solo, *Archivo Español de Arte*, recayeron en Diego Angulo. Desde Madrid se van a controlar la mayor parte de las oposiciones a cátedras que ocuparán aquellos que conformarán esa generación. Por orden de obtención de las cátedras habría que citar, aunque no todos se dedicasen al medievalismo, a De Sala Bosch (1945), Azcárate Ristori (1949), Hernández Díaz (1950), Felipe María Garín (1952), Abbad Ríos (1953), Guerrero Lovillo (1957), Martín González (1957), Pita Andrade (1960), Hernández Perera (1960), Otero Túñez (1963), Cid Priego (1963), Bonet Correa

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>48</sup> *Ibidem*, pp. 21-22. En ella sigue las propuestas de Gaya Nuño en su *Historia de la crítica de arte en España*, frente a Germain Bazin, que situaba a Torres Balbás en la generación precedente.

(1965) y Torralba Soriano en ese mismo año. Algunos miembros de esa generación acceden más tarde a las cátedras, como Milicua (1970), Julián Gállego (1980) o Cirici i Pellicer (1981), o nunca alcanzaron dicha condición, como Gaya Nuño, Ainaud de Lasarte o Gudiol i Ricart, lo que no supone ningún menoscabo en lo que suponen sus aportaciones en la historia del arte. A esa generación se adscribiría el arquitecto Fernando Chueca Goitia, quien sucede desde 1969 a Torres Balbás en la cátedra de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid.

El gran mérito de esta generación es la consolidación de los estudios de Historia del Arte fuera de Madrid, en las diversas universidades españolas. Desde un punto de vista metodológico, si bien son fuertemente deudores de la tradición anterior, empiezan a interesarse por nuevos aspectos, como la ciudad o las fuentes literarias<sup>49</sup>.

A partir de ella podemos tener en cuenta una cuarta generación que Borrás pone en relación con la creación del cuerpo de profesores agregados de Universidad y la introducción y desarrollo de la licenciatura universitaria en Historia del Arte (a partir de 1967 en la Complutense, y desde entonces en las restantes universidades españolas). Accederían a dicho cuerpo en 1967, Pérez Sánchez, Alcolea, Caamaño Martínez, Rogelio Buendía; en 1969 Santiago Sebastián; en 1970, García Gaínza y Nieto Alcaide; en 1972 Antonio de la Banda y Sánchez-Mesa; en 1974 Yarza y en 1976 Navascués, hasta que se disuelve el cuerpo de profesores agregados en 1980. A esa generación pertenecerían también Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos, Valeriano Bozal o Simón Marchán, así como Isabel Mateo, discípula de Angulo, que desempeñó su labor investigadora en el CSIC. Para el medievalismo han tenido una especial importancia los estudios de Caamaño Martínez en el gótico gallego, Nieto Alcaide en el mundo de las vidrieras, Yarza en el de la iconografía y Navascués en el estudio de las catedrales. A su vez, su magisterio y la dirección de tesis doctorales han marcado profundamente el desarrollo de las investigaciones sobre la Historia del Arte medieval en España.

Efectivamente, como ha recogido Borrás, desde los años 70 se produce un enorme desarrollo de los departamentos de Historia del Arte, centrándose en la universidad la mayor parte de la investigación, frente a centros tradicionales como el Departamento «Diego Velázquez» del CSIC. La multiplicación de tesis doctorales lleva a que la llamada quinta generación de historiadores del Arte se pueda convertir en una larguísima enumeración de eminentes investigadores que todavía siguen constituyendo los pilares de la historia del Arte en España. Por ello, y seguros de que faltarán muchos nombres, nos centraremos en los medievalistas, intentando agruparlos por un tronco común: su director de tesis. En muchos casos, eso nos va a llevar a una «regionalización» de los estudios.

Es, tal vez, Azcárate el que más discípulos ha tenido, muchos de los cuales se han dedicado al estudio del gótico. Así, entre ellos, y por orden alfabético caben

---

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 24.



destacarse, Ara Gil<sup>50</sup>, el propio Caamaño, Chico Picaza, Cortés Arrese<sup>51</sup>, Delgado Valero<sup>52</sup>, Domínguez Rodríguez<sup>53</sup>, Etelevina Fernández<sup>54</sup>, Gómez Bárcena<sup>55</sup>, Martín Ansón<sup>56</sup>, Martínez Caviro<sup>57</sup>, Martínez Taboada, Momplet Míguez, Aurea de la Morena, Moreno Alcalde, Muñoz Párraga<sup>58</sup>, Dulce Ocón<sup>59</sup>, Olaguer-Feliu, Pérez Higuera<sup>60</sup>, Piquero López<sup>61</sup>, Aurora Ruiz Mateos, Sainz Magaña<sup>62</sup>, Sepúlveda González, Manuel Valdés<sup>63</sup> y el propio Yarza<sup>64</sup>, quien, perteneciendo a la cuarta generación, ha desarrollado una amplia labor docente e investigadora coincidente con los de la quinta. La mayoría de los discípulos de Azcárate ha permanecido en la Universidad Complutense de Madrid (por eso no se insiste en nota a pie), excepto algunos como Ángela Franco<sup>65</sup>, jefa de antigüedades medievales del Museo Arqueológico Nacional, o Pedro Lavado, Funcionario del Ministerio de Cultura, especialista en arte mudéjar y en museología.

Otros maestros de la tercera generación que formaron a importantes medievistas son: Abbad-Jaime de Aragón, quien dirigió la tesis doctoral de Gonzalo Borrás, catedrático en Zaragoza, y que comenzó dirigiendo a García Guatas, catedrático en la misma Universidad, quien tras el fallecimiento de su maestro, fue dirigido por Torralba. Cid a Soledad Álvarez Martínez, catedrática en Oviedo, a Ramallo Asensio, catedrático en Murcia. Garín, a Montoliu Soler, catedrático en la ETS de Arquitectura de Valencia. Guerrero Lovillo, a Cómez Ramos, catedrático en Sevilla. Hernández Perera, a Carmen Fraga, catedrática en La Laguna y Herráez Ortega, catedrática en León. Martín González a Andrés Ordax, catedrático en Valladolid, Ibáñez Pérez, en Burgos<sup>66</sup> y a Martínez de Salinas, en Álava (UPV). Otero Túñez, a Manuel Núñez y Serafín Moralejo, catedráticos en Santiago de Compostela, Ángel Sicart, titular en la misma, Yzquierdo Perrín, catedrático en A Coruña y Valle Pérez, director del

---

<sup>50</sup> Catedrática en la Universidad de Valladolid, la cual realizó su tesis sobre el gótico en Valladolid.

<sup>51</sup> Quien, partiendo de una tesis sobre escultura gótica en Teruel, acabó profundizando en el campo del arte bizantino en España. Actualmente es Catedrático en la Universidad de Castilla-La Mancha (Ciudad Real).

<sup>52</sup> Dedicada al arte islámico (UNED).

<sup>53</sup> Especialista en miniatura medieval.

<sup>54</sup> Catedrática en la Universidad de León.

<sup>55</sup> Con sus importantes estudios sobre el gótico en Burgos.

<sup>56</sup> Actualmente en la Universidad Autónoma de Madrid, donde dirige un grupo de investigación sobre capillas funerarias en la Castilla Medieval.

<sup>57</sup> Especialista en mudéjar.

<sup>58</sup> Profesora Titular en la Autónoma de Madrid.

<sup>59</sup> Catedrática en la Universidad del País Vasco.

<sup>60</sup> Referente en los estudios sobre el gótico toledano.

<sup>61</sup> Especialista en pintura gótica castellana.

<sup>62</sup> Universidad de Castilla-La Mancha (Ciudad Real), con interesantes estudios sobre el románico en Soria.

<sup>63</sup> Catedrático en la Universidad de León, especialista en arquitectura mudéjar.

<sup>64</sup> Catedrático de la Universidad Autónoma de Barcelona.

<sup>65</sup> Cuya tesis versó sobre el gótico en León.

<sup>66</sup> Fallecido en 2009.

Museo de Pontevedra. Finalmente Torralba, dirigió la tesis de M<sup>a</sup>. Carmen Lacarra, catedrática en Zaragoza.

De la cuarta generación cabe destacar a Alcolea, director de Emma Liaño, catedrática en la Universitat Rovila i Virgili (Tarragona). Caamaño dirigió a Martínez Frías y Ruiz Maldonado, catedrático y titular respectivamente en Salamanca. García Gaínza, a Domeño Martínez de Morentín, adjunta en Navarra (UNAV), Clara Fernández-Ladreda, profesora titular en Navara (UNAV), Martínez de Aguirre, titular en la Complutense y Soledad Silva y Verástegui, catedrática en Álava (UPV). Navascués a Gutiérrez Robledo (UCM y UNED-Ávila). Santiago Sebastián, a Joan Sureda, catedrático en la Universidad de Barcelona (UB). Yarza a Rosa Alcoy<sup>67</sup>, Gerardo Boto<sup>68</sup>, Francesca Español<sup>69</sup>, Fernández Somoza, García Avilés<sup>70</sup>, Ibarburu Asurmendi<sup>71</sup>, Marisa Melero<sup>72</sup>, Molina i Figueras<sup>73</sup>, Anna Orriols<sup>74</sup>, Josefina Planas<sup>75</sup>, Rico Camps<sup>76</sup>, Tina Sabater<sup>77</sup> y Rosa Terés<sup>78</sup>, entre otros. Por su parte Gratiniano Nieto, catedrático de Arqueología, Epigrafía y Numismática, de la Universidad Autónoma de Madrid dirigió a Isidro Bango, catedrático en dicha Universidad. Ripoll dirigió a Eduard Carbonell<sup>79</sup>. Riu i Riu a Francesc Fité<sup>80</sup>. Fernando Galtier, catedrático en Zaragoza, fue discípulo de Carol Heitz. A esta generación pertenece también Nuria Dalmases, catedrática en la Universidad de Barcelona (UB).

Por lo que respecta a historiadores del Arte que se han dedicado al arte altomedieval, su formación se ha de entroncar con la de importantes arqueólogos. Es el caso de Pedro de Palol, que forma a Milagros Guardia, catedrática en la Universidad de Barcelona. Por su parte, María Cruz Villalón, catedrática en la Universidad de Extremadura, también se ha dedicado al arte altomedieval. Desde la Historia del Arte Antiguo, ha llevado a cabo estudios de referencia sobre arte de la Alta Edad Media Ramón Corzo, profesor titular de Arte Antiguo en la Universidad de Sevilla y discípulo de Blanco Freijeiro.

En realidad, la que hemos llamado quinta generación, formada, como hemos visto, por algunos de los que Borrás encuadró en la tercera y en la cuarta, constituye todavía el referente en las universidades españolas, pues, salvo casos excepcionales, se encuentran en activo y suelen ocupar cátedras en sus respectivas universidades.

---

<sup>67</sup> Catedrática en la Universidad de Barcelona.

<sup>68</sup> Profesor Titular en Girona.

<sup>69</sup> Profesora Titular en la Universidad de Barcelona.

<sup>70</sup> Catedrático en la Universidad de Murcia.

<sup>71</sup> Fallecida prematuramente, profesora Titular en la Universidad de Barcelona.

<sup>72</sup> Fallecida prematuramente, catedrática de Universidad Autónoma de Barcelona.

<sup>73</sup> Profesor Titular de la Universidad de Girona.

<sup>74</sup> Profesora Titular de la Universidad Autónoma de Barcelona.

<sup>75</sup> Catedrática en la Universidad de Lleida.

<sup>76</sup> Profesor Titular en la Universidad Autónoma de Barcelona.

<sup>77</sup> Profesora Titular de la Universidad de Illes Balears.

<sup>78</sup> Catedrática de la Universidad de Barcelona.

<sup>79</sup> Catedrático en la Universidad de Girona.

<sup>80</sup> Profesor Titular en la Universidad de Lleida.



En ella se englobarían aquellos nacidos en los años 40, y, si se me permite, en buena parte de los 50. En realidad, más que su edad, sería una generación que comienza su vida académica a finales de los 70 y vive la creación de las autonomías en los 80. Esto conlleva que la figura «del catedrático» se convierta en «los catedráticos», se produzca una fuerte acentuación de los estudios locales, un considerable aumento en el número de alumnos y, por consiguiente, de discípulos, y una absoluta descentralización de la universidad, con la creación de importantes núcleos de investigación en las distintas universidades, apoyados por las nuevas ayudas que las comunidades autónomas suman a las del Ministerio.

Dentro de las grandes líneas de investigación llevadas a cabo por esta generación, destacarían los estudios generales sobre arte mudéjar (Borrás) o hispanomusulmán (sobre todo en las universidades del sur, aunque no siempre). También sobre miniatura medieval, llevados a cabo por Guerrero Lovillo, por Yarza y parte de sus discípulos, y a los que también se han dedicado Ana Domínguez y Soledad Silva. Asimismo, y dentro del románico, los estudios sobre arquitectura y, sobre todo, artes figurativas, en torno al camino de Santiago, han sido objeto de múltiples investigaciones; en este sentido, no podemos olvidar la labor de Moralejo. Otro de los campos en los que se han producido importantes avances es, dentro de la arquitectura, el estudio de los conjuntos monásticos, conventuales y catedralicios; esta línea ha tenido un importante foco en la Autónoma de Madrid, bajo la dirección de Bango y Muñoz Párraga. Otra de las grandes líneas que se ha desarrollado ha sido los estudios sobre el gótico, sobre todo teniendo en cuenta que fue una de las grandes líneas que trazó Azcárate y que continuaron muchos de sus discípulos. Dentro de este estilo, la escultura funeraria empieza a cobrar una importancia capital, al compás de la relevancia que el tema de la muerte adquirió en la historiografía francesa, con el desarrollo de la Historia de las Mentalidades, y que los miembros de la quinta generación transmitirán a sus discípulos; es el caso de Manuel Núñez, quien había iniciado su labor investigadora en el campo del arte altomedieval. Y, por supuesto, son capitales las nuevas aportaciones en el campo de la pintura medieval; es cierto que este tema ha proliferado en aquellas áreas geográficas donde mejor se ha conservado, fundamentalmente en el ámbito catalán, desde Sureda a diversos discípulos de Yarza. Estos estudios se centrarán tanto en la pintura al fresco altomedieval y románica como en la llegada de las diversas corrientes «del otro lado de los Pirineos» a España. No podemos olvidar que esta generación ha desarrollado de modo ejemplar los estudios sobre iconografía, en los que introducirá a la sexta generación. Finalmente, no podemos olvidar la insistencia en los estudios «regionales», que han convertido a muchos de los historiadores del arte de la quinta generación en los referentes obligados a la hora de abordar el arte de determinadas áreas geográficas: Andalucía (Cómez), Aragón (Lacarra), Asturias (Soledad Álvarez y Ramallo), Cataluña (Dalmases, Liaño), Extremadura (Cruz Villalón), Galicia (Valle, Yzquierdo), Islas Baleares (Sabater), León (Etelvina Fernández, Herráez, Valdés), Madrid (Aurea de la Morena, Olaguer-Feliú), Navarra (Fernández-Ladreda, Martínez de Aguirre, Melero, Soledad Silva), País Vasco (Ocón, Martínez Salinas). Sólo se han citado algunos nombres de dicha generación, pero se podrían añadir muchos más.





Estos «grandes maestros» de la quinta generación, cuya obra ya se puede empezar a valorar desde una cierta perspectiva, han sido los que habrían dirigido a los investigadores de lo que podríamos denominar la sexta generación, que comprendería a los nacidos en los años 60, lo cual, no siempre es un elemento válido, pues dentro de ella estarían algunos ya citados, cuyo director fue Yarza, y otros que, aunque ahora citaremos como discípulos de la quinta, habrían nacido en los años 50. Esta generación, en la que se incluye la autora de este trabajo, sería fruto de la atomización de las universidades en los 90, la conversión de antiguos colegios universitarios en universidades, que se multiplican dentro de cada comunidad autónoma, que camina, cada vez con más autonomía, valga la redundancia, y que casi coinciden con una provincialización de las universidades; no se entienda por ello un carácter peyorativo, sino que se suelen instalar en capitales de provincia (la Rovira i Virgili en Tarragona, la de Girona, la de Lleida, amén de las barcelonesas) o bien como referentes de las nuevas comunidades autónomas (por ejemplo, Castilla-La Mancha), que luego establecerán campus casi en cada capital provincial. A ello habría que sumarse el surgimiento de nuevas universidades privadas, y la creación de licenciaturas específicas en Historia del Arte, diferentes de las de Historia o Geografía, sobre todo desde las reformas de los planes de estudio en 1993.

Es evidente que, a medida que nos aproximamos a la actualidad, es más difícil tener una perspectiva y más fácil olvidarnos de nombres, pues la multiplicación de investigadores españoles sobre medievalismo aumenta debido a las causas citadas. Para continuar con el guión establecido hasta el momento, tal vez lo más conveniente en este caso sea la agrupación de investigadores que han tenido como nexo un mismo director de tesis y que, partiendo de una universidad, en la actualidad pueden continuar en ella o haberse trasladado a aquellas que han ido surgiendo. Valgan como ejemplo, y esperamos la indulgencia de los que no están: Soledad Álvarez: Raquel Alonso Álvarez (UNIOVI); Andrés Ordax: Mogollón Cano-Cortés (UEX); Ara Gil: Gutiérrez Baños (UVA); Bango: Concepción Abad (UAM), Eduardo Carrero<sup>81</sup>, Marta Cuadrado, Martínez Tejera, Gema Palomo (UAM) y Ruiz Souza y Senra Gabriel y Galán (UCM); Borrás: Hernando Sebastián (UNIZAR); Eduard Carbonell: Manote Clivilles (MNAC); Del Castillo Utrilla: Laguna Paul y Medianero Hernández<sup>82</sup> (US); Cómez Ramos: Juan Clemente Rodríguez (US); Dalmases: Domenge Mesquida (UB); Ana Domínguez: Carlos Miranda (Centro de Enseñanza para Adultos de Torres de La Alameda-Madrid); Francesca Español: Inmaculada Lorés (UDL); Etefvina Fernández: Fernando Galván<sup>83</sup> (UNILEON), Isabel Ruiz de La Peña (UNIOVI); Fernando Galtier: Cabañero Subiza (UNIZAR); Martínez de Aguirre: Ester Lozano y Serrano Coll (URV); Moralejo: Manuel Castiñeiras (UAB), Carmen Manso (RAH), Rocío Sánchez (USC); Muñoz Párraga: López de Guereñu (UAM); Núñez: Dolores Barral, Marta Cendón, Begoña Fernández, Dolores Fraga (USC); Pérez Higuera: Jordano Barbudo (UCO), Navarro Palazón (CSIC-Granada); Ruiz Maldonado: Lucía

---

<sup>81</sup> En fechas recientes ha obtenido una titularidad en la Universidad Autónoma de Barcelona.

<sup>82</sup> Prematuramente fallecido.

<sup>83</sup> Prematuramente fallecido.

Lahoz (USAL); Aurora Ruiz Mateos: Olga Pérez Monzón (UCM); Silva y Verástegui: Jover Hernando (UNAV), Martín Vaquero (UPV, Vitoria), Martínez Fernández (UPV, Vitoria); Rosa Terés y Eugenia Ubarburu: Teresa Vicens Soler (UB); Valdés: Cosmén Alonso (UNILEON); Yzquierdo Perrín: Julio Vázquez Castro (USC). Por su parte, destacan en la Universidad de Valencia, entre los medievalistas, García Mansilla, discípulo de Antoni Furió; Gómez-Ferrer Lozano, discípulo de Bérchez, catedrático de la universidad valenciana; Amadeo Serra Desfilis, o Zaragoza Catalán, discípulo de García Lisón, de la Escuela de Arquitectura de Valencia.

Asimismo, los investigadores sobre arte altomedieval siguen contando con la dirección o co-dirección de arqueólogos, como Moreno Martín (UCM), cuya tesis fue co-dirigida entre Caballero Zoreda (especialista en arqueología de la arquitectura, investigador científico en el Instituto de Historia del CSIC) y Aurora Ruiz Mateos. No es el caso de Martínez Tejera, quien, discípulo de Bango y con formación de historiador del arte, está, sin embargo, en el Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Autónoma de Madrid; en cambio, en dicho Departamento se encuentra el historiador Jorge López Quiroga, quien se ha aproximado a ejemplos artísticos altomedievales desde la perspectiva arqueológica, siendo discípulo de Rodríguez Colmenero, catedrático emérito de Historia Antigua de la Universidad de Santiago.

En la sexta generación han sido de capital importancia la existencia de las becas predoctorales y posdoctorales de ámbito autonómico, que han venido a complementar a las del Ministerio, los proyectos de investigación, con financiación tanto autonómica como estatal y la congregación en «grupos de investigación». Asimismo, los nuevos sistemas de acreditación están permitiendo la promoción, sobre todo a cátedra, de algunos de los que hasta entonces no la habían ocupado y, en casos más excepcionales, de los que todavía no eran titulares; de hecho, es un proceso en pleno momento de cambio.

Por otra parte, y dado que no existe excesiva perspectiva para juzgar sus aportaciones a la historia del Arte, es preciso señalar que, en la mayor parte de los casos, existe abundante información en la red. Las páginas *web* de las universidades y, en especial de los departamentos, nos permiten saber cuáles son los proyectos de investigación que se están llevando a cabo, y, en los que figuran, tanto como investigadores principales, como en proyectos que vinculan a miembros de la quinta generación con sus discípulos y otros investigadores que se van incorporando a los equipos. En este sentido, y aunque no es lo más frecuente, empezamos a encontrar proyectos interdisciplinarios, interuniversitarios y, cómo no, internacionales. En este sentido de pluridisciplinaridad, y dentro del campo del medievalismo, cabe destacar los diversos encuentros y publicaciones del CEMYR o el Programa de Doctorado con Mención de Calidad «La Edad Media. Imágenes, textos y contextos», en el que participamos historiadores, historiadores del arte y filólogos especializados en el mundo medieval, que surgió en la Universidad de Santiago en el curso 2005-2006. El pasado curso (2009-2010) fue transformado en el Máster «Estudios Medievales Europeos. Imágenes, textos, contextos», en consonancia con la creación de los másteres oficiales, fruto de los cambios provocados por la adaptación al EEES.



Dentro de las líneas de investigación que más se han desarrollado<sup>84</sup>, por lo que respecta a la arquitectura, ha empezado a cobrar especial importancia la de tipo militar, sobre todo, la vinculada con las órdenes militares. Pero también se siguen llevando a cabo estudios sobre catedrales, monasterios y conventos, de modo especial los pertenecientes a las órdenes mendicantes, tanto de modo global como, sobre todo, por áreas geográficas. Asimismo, se han llevado a cabo estudios sobre la configuración urbana en sus aspectos artísticos. Pero tal vez sea la iconografía la línea de investigación que ha sufrido una mayor expansión. Si bien no es algo novedoso, pues la generación anterior la cultivó con importantísimos frutos, lo que ahora se desarrolla es un análisis más pormenorizado de temas iconográficos, sobre todo en el románico y el gótico. Si ya la anterior se había aproximado a la escultura funeraria, ahora se profundiza en los temas iconográficos vinculados con la idea y el sentimiento de la muerte, parafraseando el título de aquellos célebres congresos celebrados en Compostela<sup>85</sup>. En esa apertura de temas, habría que considerar asimismo, aspectos de la vida cotidiana, del mundo profano, la marginalidad, la mujer o del poder, tanto regio, como eclesiástico o caballeresco. Y, asimismo, se ha proseguido la tarea de indagación en el campo de la pintura, ahora en el área castellano-leonesa, hasta entonces menos estudiada.

Estos miembros de la sexta generación, de los cuales han quedado omitidos muchos nombres —pues para evitar una prolongación excesiva, así como por la ignorancia de quien escribe, se han obviado aquellos de los doctores que no ocupan puestos en centros de investigación o universidades— han empezado a formar, junto con algunos de la quinta generación, a nuevos investigadores, que constituirían la que podríamos denominar séptima generación, incluyendo en ella, bien a los nacidos en los años 70, bien a los que han defendido sus tesis doctorales a partir del 2000. La lista sería interminable y, afortunadamente, en la base de datos Teseo podemos hallar sus tesis doctorales —algunas disponibles para su descarga—, su labor investigadora en páginas como Dialnet y su presencia en las páginas *web* de algunas universidades. No obstante, a esta generación, con la situación actual de crisis, me atrevería a calificarla como «generación del futuro incierto»<sup>86</sup>. Afortunadamente, algunos se han ido incorporando como docentes a las universidades, pocos como titulares, otros como contratados doctores; muchos de ellos forman parte de proyectos de investigación o poseen contratos posdoctorales, lo que les permite proseguir con la labor investigadora. A pesar de lo dicho, ellos son el futuro y confiemos en que tengan las oportunidades de seguir formando a investigadores españoles en historia del Arte Medieval.

---

<sup>84</sup> No se adjudican nombres a esta generación, pues a ella pertenece la autora de este trabajo.

<sup>85</sup> M. NÚÑEZ y E. PORTELA, *La idea y el sentimiento de la muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media* (I). Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1988, y *La idea y el sentimiento de la muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media* (II). Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1992.

<sup>86</sup> Como ejemplo de la situación actual de las investigaciones en el campo de las Humanidades, cabe citar C. DE-LA-MOTA y G. PUIGVERT (eds.), *La investigación en Humanidades*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.

