

¿MECENAZGO ANÓNIMO?: PROMOTORES Y CANTEROS EN ÉPOCA ROMÁNICA

ANONYMOUS PATRONAGE?: PROMOTERS AND STONEMASONS IN ROMANESQUE PERIOD

CRISTINA PÁRBOLE MARTÍN

Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico.
parbole6@hotmail.com

Resumen: Durante mucho tiempo el arte románico ha sido considerado un arte anónimo, si bien los grandes centros cuentan con una documentación más amplia que ha permitido arrojar algo de luz en este asunto, los pequeños núcleos románicos se han visto privados de dicho estudio, al ser considerados menos trascendentales. La revisión de las fuentes, así como el acercamiento a las iglesias románicas como un documento en piedra, nos permitirá conocer el papel que jugaban los promotores y el mecenazgo que ejercían en el románico rural. En este estudio nos centraremos en la figura de los canteros, buscando entender el papel que desempeñaban y el objetivo que pretendían conseguir con sus construcciones. Nuestro objeto de estudio será el románico de la zona norte de Palencia, espacio que concentra la mayor cantidad de románico del mundo.

Palabras clave: Románico, rural, promotores, canteros, Palencia.

Abstract: For a long time Romanesque art has been considered an anonymous art, although the large centers have a broader documentation that has shed some light on this issue, the small Romanesque nuclei have been deprived of such study, being considered less momentous. The review of the sources, as well as the approach to the Romanesque churches as a document in stone, will allow us to know the role played by the promoters and the patronage that they exercised in rural Romanesque. In this study we will focus on the figure of the stonemasons, seeking to understand the role they played and the goal they intended to achieve with their buildings. Our object of study will be the Romanesque one of the North zone of Palencia, space that concentrates the greater amount of Romanesque of the world.

Keywords: Romanesque, rural, patronage, stonemasons, Palencia.

1. El románico de la Antigua Merindad de Aguilar de Campoo

En el siglo XII se inicia una división administrativa y territorial basada en el sistema de Merindades, dentro de las cuales se distingue entre mayores y menores. Estas Merindades tenían capacidad jurídica y al frente de ellas se situaba la figura del Merino Mayor, que se convertía en el representante del rey, con capacidad de impartir justicia en su nombre y controlar todos los territorios. Por debajo del Merino Mayor se situaba el Menor, supeditado al anterior y que se repartía por la demarcación en un mayor número.

Por su tamaño la más destacada es la Merindad de Castilla, que estaba dividida en 19 menores entre las que destacaba la de Aguilar de Campoo, una de las más extensas y con más población. Abarcaba la zona sur de la actual provincia de Cantabria, el oeste de Burgos y norte de Palencia. Se extendía por unos 1.738 km², de los que 1005 correspondían a la actual provincia de Cantabria, 528 a la de Palencia y 204 a la de Burgos. La importancia que en el siglo XII estaba atesorando Aguilar llevó a la unión de varios territorios bajo su control, creándose la Merindad de Aguilar de Campoo.

Será por estas tierras por donde caminarán los maestros canteros protagonistas del presente artículo, creando un románico con unas características muy claras. Los edificios no destacarán por sus inmensas proporciones pero sí lo harán por la calidad y variedad del trabajo de sus formas. La pureza y originalidad de los templos, durante tanto tiempo olvidados, será determinante para acercarnos al complicado mundo de los maestros canteros. Estos edificios se convierten en los únicos “*documentos*”¹ que conservan los pueblos sobre su pasado medieval, una huella de un paso que existió y de una presencia que intentaremos conocer.

2. El papel del maestro cantero, e ahí la cuestión

“*Así confundimos las pisadas de unos y otros...*”.

José Luis Hernando Garrido.

¹ HUERTA HUERTA, Pedro Luis: “Hablan las fuentes: aproximación documental al edificio románico”, en *Perfiles del arte románico*. Aguilar de Campoo, 2002, pp. 27-51.

YARZA LUACES, Joaquín, et al.: *Arte medieval I: Alta Edad Media y Bizancio*. Barcelona, 1982.
OLAGUER-FELIU, Fernando: *El arte románico español*. Madrid, 2003.

El primer problema que se presenta a la hora de conocer el papel de los maestros canteros es la escasa documentación², que hace complicado acercarse a un oficio determinante en el románico. La idea del románico anónimo ha quedado denostada, debido a que se ha ido superando la creencia del maestro románico como una persona que no buscaba fama ni que se le conociera por su obra, sino solo por realizar el trabajo que le habían mandado de la mejor manera posible y cobrar lo acordado.

Las diferentes teorías sobre la figura de los maestros románicos pueden resumirse en las enunciadas por Miguel Ángel García Guinea y José Luis Hernando Garrido. Ellos han tratado de determinar la función que desempeñaba en la construcción del edificio y que les llevaba a firmar sus obras, dando lugar a dos interpretaciones antagónicas que ponen de manifiesto la dificultad del tema.

García Guinea habla de “*autor*” o “*ejecutor de la obra*” otorgando de esta manera al maestro una participación directa en la construcción del edificio. Diferencia a estos de los comitentes a los que considera responsables de la obra, según él serían “*políticos de alta categoría o religiosos que con su elevada jerarquía eclipsan totalmente la figura del verdadero creador y ejecutor de la obra artística*”³. En las parroquias rurales el coste de la obra corre a cargo como nos indica Rodríguez Montañés “*tanto de particulares, en general pertenecientes al estamento noble o eclesiástico, las diócesis, los monasterios o los concejos*”⁴.

Contrario a esta idea se posiciona Hernando Garrido que considera al maestro románico un mero contable o gestor “*encargado de velar por miles de maravedís que pudo costar semejante obra, su cometido era recaudar donaciones, pechos y limosnas para hacer frente a las nóminas de los canteros y los gastos en materiales*”⁵. En los lugares más pequeños donde las construcciones nada tenían que ver con monasterios o catedrales parece ser que “*la afluencia de caudales era fruto de un esfuerzo colectivo*”⁶, el

² POZA YAGÜE, Marta: “El artista románico: canteros y otros oficios artísticos”, *Revista digital de iconografía medieval*, Vol. 1, 2, 2009, pp. 9-22.

GAYA NUÑO, Juan Antonio: “Artistas y artesanos del románico español”, *Goya*, 130, 1976, pp. 214-219. MARIÑO LÓPEZ, Beatriz: “La imagen del arquitecto en la Edad Media: historia de un ascenso”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, 13, 2000, pp. 11-25.

MELERO MONEO, Marisa: “Iconografía de los oficios artísticos en el románico. Algunas representaciones en la escultura monumental”, *Lambard*, 13, 2000-2001, pp. 61-79.

³ GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel: “El románico nominado: arquitectos y escultores que dejaron constancia de sus nombres”, en *Los protagonistas de la obra románica*. Aguilar de Campoo, 2004, p. 96.

⁴ RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, José Manuel: “Los promotores de las obras románicas”, en *Los protagonistas de la obra románica*. Aguilar de Campoo, 2004, p. 72.

⁵ HERNANDO GARRIDO, José Luis. “Escultores en el románico norte de Castilla: itinerancias y anonimatos. Reflexiones sobre Rebolledo de la Torre (Burgos) y Santa María de Piasca (Cantabria)”, en *Los protagonistas de la obra románica*. Aguilar de Campoo, 2004, p. 168.

⁶ RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, José Manuel: “Los promotores...”, *op. cit.*, p. 76.

propio pueblo era determinante en la realización de la iglesia, que se convertirá en el edificio más importante de la aldea. La falta de documentación impide conocer mejor cuánto se invertía o cuánto cobraban los canteros, pero para acercarnos un poco más a estos aspectos tenemos que tener en cuenta un contrato de obra procedente de San Román de Entrepeñas que Rafael Martínez analizó y que trasmite datos relacionados con los materiales empleados y el pago efectuado al encargado de llevar a cabo las reparaciones en el monasterio:

Bartolomé, prior de San Román, concede a Martín, monje del monasterio, la heredad que fue del maestro Juan en el alfoz de San Román, un solar en Santibáñez y la serna del Henar, añade además por dos años el diezmo de Barrio y la tercia de Santibáñez, un carral de vino y dos tocinos. Fray Martín se compromete a llevar a cabo diversas construcciones en el monasterio⁷.

Respecto a la pregunta de que motiva a estos maestros a dejar constancia de su nombre volvemos a encontrar posturas contrapuestas. Guinea considera:

“que hubo distintas tipos de motivaciones o sensibilidades a la hora de dar a conocer el nombre de sus autores [...] demuestran en ello la variabilidad de temperamentos, educación, grado de orgullo, modestia o sumisión que había entre ellos”.

El mismo autor menciona que la ausencia de firmas respondería a “una disculpa del autor para disimular o acallar a los que creyesen una falta de humildad querer grabar su nombre en la Casa de Dios”⁹. José Luis Hernando Garrido señala que las firmas son un testimonio para dejar constancia de aquellos encargados de gestionar la obra, una forma de reconocimiento a su labor.

De lo que ambos autores no tienen duda es de la itinerancia que caracteriza a los maestros canteros en época románica, su movilidad les permitía difundir su arte, y a su vez contribuían al intercambio de técnicas con otras cuadrillas de canteros. El estudio de las obras que nos dejaron se convierte en clave, pues a través de las comparaciones estilísticas podemos conocer por donde se movían los grupos de canteros, los contactos, las filiaciones e incluso acercarnos al carácter de los artífices.

Con el análisis de varias firmas que encontramos en el románico de la antigua Merindad de Aguilar de Campoo buscaremos arrojar algo de luz, para ello será necesario romper con algunas de las ideas planteadas que el tiempo ha dejado grabadas.

⁷ MARTÍNEZ, Rafael: “Un contrato de obra del siglo XII”, *Codex Aquilarensis. Cuadernos de Investigación del Monasterio de Santa María la Real, Aguilar de Campoo*, 4, 1991, p. 170.

⁸ GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel: “El románico nominado: arquitectos...”, *op. cit.*, p. 96.

⁹ Ídem.

3. Los maestros románicos de la Antigua Merindad

“La difusión de un ritmo musical, de una fórmula métrica o de una leyenda épica, no necesitan de otro vehículo que los labios o el zurrón de un peregrino”.

Serafín Moralejo.

Cuatro son los testimonios que hemos elegido para conocer más a fondo a los maestros románicos. Analizaremos detalladamente sus firmas y representaciones para llegar a una serie de conclusiones que serán determinantes para acercarnos a un mundo en muchos sentidos velado y más en zonas de la antigua Merindad de Aguilar de Campoo que durante mucho tiempo estuvieron olvidadas.

3.1. Domenicus, el maestro de un monasterio: el caso del monasterio de Santa María la Real en Aguilar de Campoo

El monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo fue uno de los más poderosos de la zona que nos ocupa. Su origen se mezcla entre el eremitismo y la leyenda, pero será el año 1169 el determinante para su historia. El rey Alfonso VIII convertía un cenobio de patronato familiar en un centro ocupado por la orden de los premonstratenses que llevaron al monasterio a su máxima expansión económica y territorial durante la Edad Media. Esta situación tan boyante convirtió al monasterio en un foco de atracción de canteros que trabajarán en las diferentes estancias del cenobio.

En nuestro estudio nos centraremos en el maestro que dejó su firma en una de las columnas situadas en la puerta de acceso a la sala capitular, en ella se puede leer “***ERA MCCXLII FUIT FACTUM HOC OPUS D(ome) nicus***”. Una firma que nos permite datar el espacio en el año 1209 y conocer el nombre del encargado de reformarlo, Domingo (Fig. 1 y Fig. 2).

Como señala Hernando Garrido:

La época álgida del dominio aquilarense coincide claramente con la primera mitad del siglo XIII [...] el período 1221-1240 fue el de mayor concentración de adquisiciones [...] Las fechas conocidas para la finalización de la iglesia (1213) y la construcción hipotética de la sala del capítulo (1209), son pues anteriormente inmediatas a la cota máxima del volumen patrimonial¹⁰.

¹⁰ HERNANDO GARRIDO, José Luis: *Escultura tardorrománica en el Monasterio de Santa María La Real en Aguilar de Campoo (Palencia)*. Aguilar de Campoo, 1995, p. 32.

Por comparaciones estilísticas podemos ver un maestro conocedor de los modelos aplicados en el monasterio San Andrés de Arroyo en la iglesia de Zorita del Páramo y en Revilla de Santullán, tal y como señala Hernando Garrido:

Domingo de Aguilar, si se nos permite la libertad de considerarlo como tracista o escultor, parece quedar a medio camino, aprovechando la maestría técnica de la labra andresina en la que probablemente se formó y no sabemos si asimilando las nuevas corrientes al uso¹¹.

3.2. El maestro más rural: Pedro de Cilla

El nombre de Cillamayor hace referencia a “*cilla*” término que en estas tierras se utiliza para referirse al espacio destinado al almacenaje de grano. La primera vez que aparece mencionado es en “*la confirmación de la donación de Santa Eugenia de Cordovilla e 1118, en el que aparece como confirmante un tal Analso de Cillamayor*”¹². Desde fechas muy tempranas esta población estuvo vinculada al monasterio premostratense de Aguilar. Miguel Ángel García Guinea en su estudio sobre el románico de Palencia hace referencia a un documento fechado en el año 1285 en el que Sancho IV entregaba al abad de Aguilar una serie de posesiones en Cillamayor, donde se resaltaba también la entrega de los vecinos al monasterio.

La iglesia de Santa María la Real se data a finales del siglo XII y principios del siglo XIII. De ella nos interesa la pila bautismal que actualmente custodia en su interior, aunque hasta hace poco formaba parte de la colección de Eugenio Fontaneda en el Castillo de Ampudia. En la Enciclopedia del Románico se la describe de “*forma es troncocónica, con gallones en el interior*”¹³, y lo más interesante es la decoración que ocupa una de sus caras. En la parte central encontramos un entrelazado que cruza una especie de cuadrado el cual contiene en su interior una cruz. En el lateral izquierdo, encontramos una figura muy esquemática que adelanta el brazo izquierdo señalando el laberinto de lazos, mientras con la mano derecha agarra un instrumento o herramienta; el personaje lleva una falda y no hay ningún rasgo en su cara (Fig. 3).

En el lado derecho aparece una inscripción en la que se puede leer “*PEDRO DE CILLA ME FIZO*” (Fig. 4). Encontramos dos interpretaciones que intentan dar respuesta a la pregunta de quién es el personaje que porta ese objeto, Garbiñe Bilbao “*identifica al*

¹¹ HERNANDO GARRIDO, José Luis: “Las Claustillas de Las Huelgas, San Andrés de Arroyo y Aguilar de Campo: los repertorios ornamentales y su eclecticismo en la escultura del tardorrománico castellano”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IV, 1992, p. 55.

¹² RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, José Manuel: *Enciclopedia del románico de Castilla y León*. Palencia, 2002, ts. I y II, p. 239.

¹³ Ibídem, p. 240.

personaje con un diácono portador de un hisopo¹⁴ que señala con su mano la construcción laberíntica, emblema de la Jerusalén Celeste”¹⁵. Por su parte, Lojendio y Rodríguez hablan del autor de la pila que señala su obra. Esta teoría no es desacertada pues como luego veremos el cantero podía representarse junto a su obra para dejar constancia de su autoría que estaría remarcada por su firma.

El análisis de la iglesia nos hace pensar que las escuelas rurales que trabajan en el templo nada tienen que ver con el artista que realiza la pila muy alejado de la técnica que encontramos en el resto de los capiteles del edificio. Se trata de un claro ejemplo de primitivismo donde las formas conseguidas se van perdiendo, volviendo al duro esquematismo. Sin duda, resulta sorprendente la diferencia entre la figura y el curioso entrelazado, porque es como si el artista hubiera plasmado todo su saber en el complicado laberinto y ya exhausto hubiera tallado al personaje.

3.3. De aprendiz a maestro: Juan de Piasca

La información que nos da la lápida existente en la iglesia de San Julián y Santa Basilisa de Rebolledo de la Torre es fundamental para conocer su historia y las manos que trabajaron en su templo. El texto se encuentra en la ventana occidental de la galería porticada y colocado recoge esto (Fig. 5):

DOMINICVS AB	R DE B
AS POBLABI	ALEGO C
T ISTVM SOLA	VM FRAT
ER MEVS PELAGIVS DE FV	
NDAMENTIS SVB	
ERA MCCXXIII	
QVANDO	
POBLADO	
FVIT ISTV	
MSOLAR D	
E BALEG B(e)N	
FETRIA DE	

¹⁴ Se trata de un utensilio de madera formado por una esfera de metal donde se introduce el agua. El hisopo es utilizado por el sacerdote en las bendiciones.

¹⁵ RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, José Manuel: *Enciclopedia del románico...*, op. cit., p. 240.

Q GONGALV

O P(e)LAEG

SVB ERA: M: CC: XXIII: NOTVM: DIEM: VIII: CALENDAS DECEMBRI:
FECIT: ISTVM: PORTALEM: IOANES MAGISTER PIASCA.

El abad Domingo pobló este solar de Vallejo con sus fincas en unión de mi hermano Pelayo en la era 1224 (=1186 p.C). Cuando fue poblado este solar (era) behetría de Gonzalo Peláez. En la era de 1224, en el señalado día nono de las Calendas de diciembre (22 de diciembre) hizo este portal el maestro Juan de Piasca.

Nos señala la ocupación que llevó a cabo el abad Domingo junto con su hermano, aunque es posible que ya existiera alguna población en el término. La inscripción nos permite saber quién era su propietario y la fecha en que se produjo tal suceso; pero a nosotros nos interesa la mención al maestro Juan de Piasca, que como indica, fue el encargado de realizar la galería porticada en el año 1186.

Torres Balbás descubrió la presencia de este maestro, al que Pérez Carmona unió al primer artista de Silos. Años después los estudiosos han establecido que Juan inició su formación en el taller del maestro conocido como Covaterio que intervino en el monasterio de Santa María la Real de Piasca. Dicho cenobio es una de las manifestaciones más antiguas que se encuentran en Cantabria, su origen se sitúa a finales del siglo VIII o principios del siglo IX. Su poder irá creciendo a lo largo del siglo XI y XII lo que llevará a su ampliación, y resto de estas obras es la lápida que encontramos en la iglesia, muy parecida a la de Rebollo de la Torre. En ella se señala la participación de grandes personalidades en la consagración del templo y junto a ellos el maestro Covaterio.

KALENDARV(m) MARCII DECImO: IN HONORE S(an)C(t)E/

MARIE FACTA EST HVI(us) ECCL(es)IE DEDICATIO: A IHO(an)E LEGI/
ONENSI EP(iscop)O: PRESENTE ABB(at)E S(an)C(t)I FACUNDI DO(mi)NO

GUTERIO:

ET PRIORE HVI(us) LOCI DO(mi)NO PETRO: ET COVATERIO OPERIS/

MAGISTRO: BIS QUINGENTENI SIMVL ET TER SEPTVA/

GENI: ILLIUS VERAM CO(m)PONVNT TEMPORIS ERAM: AQVA/

BIS DENOS REMOVETO BISQ: NOVENOS: SIC INCARNATVM/

NOSCES DE VIRGINE NAtVM + OP(er)A ISTA FVIT/
P(er)FEcta:ERA D(omi)NI MCCCC:XXXIX P(ri)OR DOPN(us) PETRVS: +
IHS T(oribio) F(e)R(ande)S DE ANIECO ME FISO X(ri)P(tu)S X:T(oribio) DE
CA(m)BARCO MEFISO

En el día décimo de las calendas de marzo (21 de febrero) y en honor de Santa María se hizo la dedicación de esta iglesia por el obispo Juan de León, y la asistencia del abad de Sahagún Don Gutierre, del prior de Piasca, Pedro, y del maestro de la obra Covaterio. Dos veces quinientos sumados con tres veces setenta forma su verdadera época, de la cual restarás dos veces diez y dos veces nueve y encontrarás el año del que nació de la Virgen. Esta obra fue completamente acabada el año del Señor de 1439, siendo prior Don Pedro. Toribio Fernández de Aniezo me hizo. Toribio de Cambarco me hizo.

Las conexiones entre la iglesia de Rebolledo y el templo de Piasca son claras, toda una serie de elementos como las arquerías ciegas trilobuladas o los triples acantos en espiral se convierten en distintivos de este taller comenzado por Covaterio y continuado en tierras de la antigua Merindad de Aguilar de Campoo por Juan de Piasca.

3.4. La clave del maestro, Miguel de Revilla

La localidad de Revilla de Santullán siempre ha estado muy ligada al monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo. Como nos señala la Enciclopedia del Románico: “*El pueblo perteneció a demarcación realenga hasta fecha imprecisa, pero, en cualquier caso anterior a la configuración de la donación real hecha por Sancho IV en 1285 a petición del abad de Aguilar Pedro García*”⁶.

Respecto a su iglesia de San Cornelio y San Cipriano no tenemos una fecha exacta de construcción aunque la podemos situar en el momento en el que Revilla era todavía demarcación real. Del templo nos interesa su portada que García Guinea situó “entre las joyas más integras del románico español”. En la parte central encontramos la representación de “La Última Cena”. Jesús aparece situado en el centro junto a los apóstoles, seis a cada lado. Destaca la calidad de la talla y los detalles, cada uno de los apóstoles se sitúa en la mesa bajo un arco sujetado por columnas sogueadas con capiteles vegetales. Aparecen unos con barba y otros sin ella, unos calzados y otros descalzos; en

¹⁶ RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, José Manuel: *Enciclopedia del Románico...*, op. cit., p. 415.

las manos sujetan unos platos, algunos vacíos y otros con peces, entre los platos podemos observar panes o cuencos que se utilizarían para verter el vino. Es probable que en los arcos se colocara el nombre de cada uno de los apóstoles, pues todavía se puede identificar mediante una inscripción a uno de ellos “*BARTOLOOME(us)*”.

El punto más interesante lo encontramos en el lado derecho donde puede leerse en latín “*Micaelis me fecit*” o lo que es lo mismo “Miguel me hizo”. El maestro cantero aparece representado sentado con una especie de gorro en su cabeza, imberbe, portando en su mano izquierda un cincel y en la derecha una maza, instrumentos que utiliza para acabar de tallar la última parte del mantel que viste la mesa¹⁷. Detrás de él un libro abierto, dicho objeto es un libro de modelos, libro en el que maestro apuntaba todo lo que aprendía y realizaba con la idea de dejarlo a su sucesor al frente del taller. La firma del maestro, su representación y el libro de modelos, son elementos poco habituales pero su presencia en conjunto es única (Fig. 6).

El estudio comparativo de los cuatro objetos de estudio nos ha permitido conocer diferentes aspectos de la personalidad de los maestros canteros:

1) Los maestros firman independientemente de la envergadura e importancia de la obra. El maestro Pedro de Cilla es un maestro rural que firma una obra de “segunda” en una iglesia de menor tamaño. Como indicamos en líneas anteriores muestra un estilo pobre pero eso no le impide dejar constancia de su nombre. Por su parte, Domenicus trabaja en un centro religioso de mayor nivel económico y lo hace en una de las estancias más importantes del monasterio de Santa María la Real, la sala capitular. A través de esta comparativa sí que podemos observar cómo los monasterios se convertían en focos de atracción de maestros con una técnica más depurada, mientras que a medida que nos alejamos del núcleo de origen las formas se van perdiendo y ruralizando.

2) Las lápidas de la iglesia de Rebolledo de la Torre y de Santa María la Real de Piasca permiten ver la categoría del maestro románico. En ambos casos el artista figura junto a personalidades importantes, en Rebolledo de la Torre Juan de Piasca aparece con al abad Domingo y el propietario Gonzalo Peláez. Por su parte, Covaterio se coloca al

¹⁷ Las herramientas que el cantero utilizaba en el románico eran variadas. Entre los instrumentos de labra destacaban las mazas, el puntero y el cincel. Las mazas recibían diferente nomenclatura dependiendo de su forma. El puntero se empleaba para desbastar con mayor rapidez y el cincel para descañillar. Por su parte, la bujarda permitía desbastar. El uso de escuadras y plantillas era constante sobre todo para preparar los sillares. En nuestra zona de estudio era habitual el empleo del trépano, herramienta con la que se conseguía vaciar los capiteles alcanzando un calado de gran belleza.

lado del abad de Sahagún, el obispo Juan de León y el prior de Piasca. Esto refleja la importancia del oficio, en el caso de haberse considerado de menor categoría no se hubiera escrito su nombre en un espacio tan privilegiado como es una lápida de consagración.

Aparte de su categoría se está resaltando la consideración que el resto de la sociedad tiene por su trabajo. El oficio de cantero fue alcanzando cierto renombre, las clases más poderosas requerían de sus servicios para perpetuar su dominio y para mantener controlada a la población. Su categoría fue creciendo hasta el punto de que ostentaban una serie de privilegios con los que no contaban otros oficios. En el año 614 el papa Bonifacio IV concedía ya a los canteros ciertas ventajas “*les liberaban de todos los estatutos locales, edictos reales o cualquier otra obligación impuesta a los habitantes de los países donde fueran a vivir*”¹⁸.

A través de documentos únicos podemos conocer por ejemplo el salario que percibían, como dice Pedro Luis Huerta Huerta el pago se hacía a través “*de tres modalidades diferentes: el pago a jornal o por día trabajado, el pago a destajo o por obra terminada y el pago mensual, siendo las dos primeras modalidades las más habituales*”¹⁹.

Resulta curioso como en algunos casos ante la envergadura de la obra el maestro ofrecía su vida al edificio, así lo vemos en la catedral de Lugo donde el maestro Raymundo acordaba trabajar durante su vida en la construcción estipulando que si esta no era acabada su hijo estaría en la obligación de continuarla. Debemos señalar como esta situación “acomodada” empieza a desaparecer poco a poco. José Antonio Martínez Prades lo expone muy bien cuando dice que “*el motivo del descenso hay que buscarlo en el cambio de mentalidad impuesto por el Renacimiento que exaltaba personal e individualmente la tarea intelectual de diseño y creación del arquitecto*”²⁰.

3) En nuestra opinión la clave para entender el papel del maestro y su personalidad la encontramos en la iglesia de San Cornelio y San Cipriano de Revilla de Santullán. Si Hernando Garrido hablaba del maestro románico como un gestor, Miguel se encarga de marcar su función en la obra; de ser un mero gestor no se hubiera representado junto con los instrumentos característicos de su oficio, el cincel y la maza. Al esculpirse junto con sus herramientas recalca su intervención y el orgullo por el oficio al que pertenece. Por si no era suficiente Miguel coloca a su lado el libro de modelos,

¹⁸ MARTÍNEZ PRADES, José Antonio: *Los canteros medievales*. Madrid, 2001, p. 11.

¹⁹ HUERTA HUERTA, Pedro Luis: “Los artífices materiales de la construcción románica: oficios y funciones”. En *Los Protagonistas de la obra románica*. Aguilar de Campoo, 2004. p. 126.

²⁰ MARTÍNEZ PRADES, José Antonio: *Los canteros medievales...* op. cit., p. 15.

resaltando su categoría de maestro y como señala José Luis Hernando Garrido ofreciendo “*un testimonio que informa de un sistema de trabajo consagrada a la copia como pieza clave del procedimiento plástico*”²¹. El libro de modelos serviría para explicar las similitudes que encontramos muchas veces en los capiteles, a pesar de estar estos separados por cientos de kilómetros. Los conocimientos que se adquirían se iban plasmando en un libro que viajaba e iba pasando de una mano a otra.

Miguel rompe todos los esquemas mantenidos hasta el momento, acaba con la idea del románico anónimo, con la intervención en la obra como un gestor y se acompaña de objetos que nos permiten conocer mejor su trabajo; pero no solo eso, su posición en la portada, junto a los apóstoles en la Última Cena, hace replantearse la intervención de los poderes eclesiásticos en el programa iconográfico que debía figurar en el templo románico. Para Hernando Garrido:

El maestro Miguel de Revilla pertenece a distintos niveles de una generación varada y sin descendencia directa, inmediatamente anterior a las deformaciones rurales. Desde la perspectiva de los que expiraban: Miguel de Revilla, es el prototipo de escultor, netamente románico que pudo llevar su oficio hasta fechas terminales, formándose quizás en el seno de la cantería del claustro aquilarense, trabajando en la portada de acceso al desaparecido claustro de Cozuelos y trabando contacto con los escultores más refinados del claustro de Arroyo²².

4) El maestro Guinea fue el primero en crear un esquema de los maestros canteros que trabajaron en nuestra zona de estudio:

Foco de Aguilar de Campoo (Raíces abulenses y francesas de Vezelay Provenza y Borgoña entre 1170 y 1212 aprox.) A este núcleo pertenecen el Maestro de los capiteles de Moarves, el Maestro del Capitol de Ascensión de Aguilar de Campoo y el Maestro del Capitol de la Matanza de los Inocentes, maestro en relación con el segundo Maestro de Silos. Este Maestro influye en Juan de Piasca y su escuela.

Foco de San Andrés de Arroyo (Tendencias cistercienses vegetales en relación con las Huelgas de Burgos, esta tendencia se encontraría entre los años 1180 y 1212). Este foco se ve reflejado en la mayor parte de los edificios influenciados por la escuela iconográfica del Monasterio de Aguilar, conviviendo íntimamente con ella.

Escuelas Indígenas (Influenciada por Aguilar y San Andrés. Aparece de 1170 en adelante). Dentro de esta escuela encontramos a los Maestros de Leanza que realizaron

²¹ HERNANDO GARRIDO, José Luis: “Escultores en el románico...”, op. cit., p. 155.

²² HERNANDO GARRIDO, José Luis: “Las Claustillas de...”, op. cit., p. 55.

el Apostolado de Moarves. También a Juan de Piasca y su cuadrilla, cuya mano vemos en Barrio de Santa María, Piasca y Vallespinoso de Aguilar, entre otros²³.

Él señala la presencia de tres focos diferentes que se verían confirmados con las firmas de canteros que hemos propuesto y por las comparaciones estilísticas. Tras el análisis podemos ver como los dos centros más potentes están en los monasterios en los que conviven influencias llegadas de Francia, Ávila y Burgos. Estos focos influirán decisivamente en los maestros que conforman la escuela indígena, una escuela que tendrá como referente a Juan de Piasca.

Así mismo García Guinea constata la importancia de las figuras que hemos elegido como objeto de estudio. Como expone en su obra “El románico en Palencia”:

No dejan de surgir en una región maestros de personalidad destacada, como Miguel de Revilla, Domingo de Aguilar y Juan de Rebolledo de la Torre [...] cultivadores todos ellos de una tendencia iconística, de fuertes notas descriptivas y talla muy fina, muy apartada de la sencillez de Frómista, y que hemos de poner en relación con las corrientes de Compostela y el románico francés²⁴.

5) Tras el análisis de los modelos elegidos podemos decir que no hay un lugar determinado para la firma. En el monasterio de Santa María la Real de Aguilar se encuentra en la puerta de entrada de la sala capitular, en Cillamayor en la pila bautismal, en Rebolledo en el exterior en una ventana y en la iglesia de Revilla en la portada. García Guinea en su estudio sobre el románico nominado exponía que le resultaba curioso que las inscripciones y fechas se situaran en el exterior:

Parece como si hubiese un tabú o respeto hacia la casa de Dios, esto es el espacio consagrado, en donde sólo debe privar el relato teológico y catequístico, y en donde el hombre no debe inmiscuir noticias ni temas terrenales. La historia humana, fuera en los tímpanos, en los muros, en las puertas y en los canecillos. El espacio sagrado, solo dedicado a Dios y al hombre justo, allí donde todo síntoma terrenal se convierte en arrepentimiento y en alabanza al Creador, así como a la meditación de toda la secuencia salvadora cuya verdad solo está sostenida por las enseñanzas y creencias mantenidas por la iglesia.²⁵

No está equivocado al marcar la existencia de un programa iconográfico diferente para los interiores y exteriores, pero la presencia de las firmas se puede rastrear en diferentes puntos del edificio e incluso en mobiliario litúrgico.

²³ GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel: “El románico nominado: arquitectos...”, op. cit.

²⁴ Ibídem, p. 131.

²⁵ Ibíd., p. 96.

5) Un aspecto muy poco estudiado y que puede aportar datos muy interesantes al estudio de los maestros canteros es el análisis epigráfico de las inscripciones conservadas. Miguel Ángel García Guinea recoge las formas más habituales de firmar que tiene el maestro, su recapitulación resulta fundamental para nuestro estudio. Él distingue²⁶:

-Nombre solo de una persona, completo o abreviado, en alguna parte del muro, generalmente exterior, de la iglesia o sobre algún capitel interno.

-Inscripción con apellido familiar.

-Inscripción con nombre y locativo generalmente de procedencia.

-Nombre y oficio o especialización del autor.

-Nombre solo, o con añadidos precedentes, y el verbo *FECIT* (hizo), ya este solo, que deja inseguro quien decide mencionar al autor, si él u otra persona. ¿Quién decide poner la inscripción el propio autor u otro individuo? Es también frecuente citar al autor y luego el verbo *FACIO* precedido de *ME* “*ME FECIT*” como si hablase la propia obra. Categóricamente, donde se asegure fehacientemente que el autor es el mismo el que se nomina.

-Nombre, locativo, familiar, etc., y cargo, ocupación del autor.

-Nombre y texto en latín.

-Introducir en el texto, además del nombre de quien hace la obra, quien la hace, y, muy repetidamente (y esto puede asegurar que es el autor quien él mismo se hace su nominación) un ruego por la salvación de su alma.

En nuestra zona de estudio vemos que predomina la inscripción en la que puede leerse el nombre del maestro junto a su lugar de procedencia, a veces combinado con la utilización del verbo *FACIO* al que es habitual colocar el *ME* delante. Esta presencia denota un intento del maestro por marcar su participación en la obra.

6) La inevitable desaparición de muchas iglesias y monasterios juega en nuestra contra a la hora de completar la actividad constructiva de los maestros canteros mencionados. Se torna complicado establecer un listado de obra elaboradas por cada taller, pero en el caso de Juan de Piasca y su cuadrilla las comparaciones estilísticas permiten observar que su producción fue muy amplia. Desde el pórtico de la iglesia de Rebolledo de la Torre, pasando por la portada de Pozancos y el ábside de la ermita de Santa Eulalia de Barrio de Santa María, hasta Vallespinoso de Aguilar, llevaron a cabo

²⁶ Ibíd., p. 99.

todo tipo de trabajos mostrando su gran versatilidad y maestría, y dejando claro su marcada itinerancia.

4. Conclusión. Cuando los mitos se caen: el maestro románico ni anónimo ni famoso

Cuando una región, como la palentina, se sitúa en un lugar siempre abierto a todo género, tránsitos y relaciones, se puede suponer el barullo de influjos, afinidades y coincidencias que, lentamente, a través de los siglos, van sedimentando y se concrecionan, para nosotros, en esos edificios y monumentos venerables, muestrario de aquellas corrientes y de aquellos impulsos que en su viaje de ronda dejaron prendido en cada rincón o en cada pueblo.

Miguel Ángel García Guinea.

El estudio de las huellas dejadas por los maestros canteros en la antigua Merindad de Aguilar de Campoo nos ha permitido llegar a una serie de conclusiones.

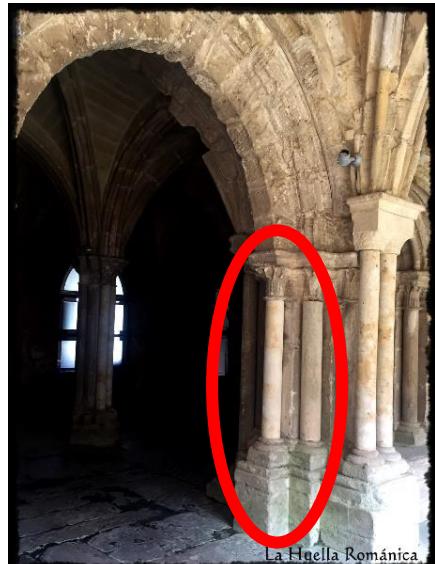
La clave para entender la función y el papel que desempeñaba el maestro cantero está esculpida en la iglesia de Revilla de Santullán. Con esta imagen la idea del maestro como simple gestor queda denostada. Miguel muestra su admiración por la obra realizada y al representarse junto al cincel y la maza, el orgullo por su oficio. Si el maestro Mateo es el cantero por antonomasia, artífice de uno de los mayores templos de la cristiandad, Miguel es el cantero por excelencia del románico rural que nos permite ver que para firmar no es determinante la grandeza de la obra, la inversión, la promoción o el lugar donde se levante.

Juan de Piasca es el mejor ejemplo de la itinerancia románica, aprendió, trabajó y una vez preparado salió de su hogar dispuesto a difundir los conocimientos adquiridos, la antigua Merindad de Aguilar de Campoo se convirtió en su campo de trabajo.

Por su parte, Domingo y Pedro de Cilla con sus simples firmas remarcaron la importancia de sus obras y demostraron que el lugar donde dejar huella es algo secundario.

Nos quedan muchas cuestiones que resolver: ¿hasta qué punto el maestro intervenía en la obra?, ¿trabajaba directamente o se limitaba a marcar las directrices a seguir?, ¿qué llevaba a algunos a firmar su obra y a otros a permanecer en silencio? ¿dejaron alguna marca o señal que para ellos era su distintivo pero que ahora pasa desapercibido para nosotros?

Cuesta resignarse a pensar que nunca podamos responder estas preguntas, los siglos que nos separan de la época románica y la falta de documentación son obstáculos que solo podrán superarse si aparece otro Miguel de Revilla dispuesto a romper todos los esquemas. Él no fue anónimo ni es famoso pero se ha convertido en un documento de inigualable valor para entender a los maestros románicos de época románica.



Figs. 1 y 2. A la izquierda el fuste con la firma de *Domenicus* que se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional en Madrid. A la derecha el espacio que ocupaba dicha columna en la sala capitular del monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo. Fotografía del fuste: César del Valle. Fotografía de la sala capitular: Cristina Párbole. La Huella Románica.

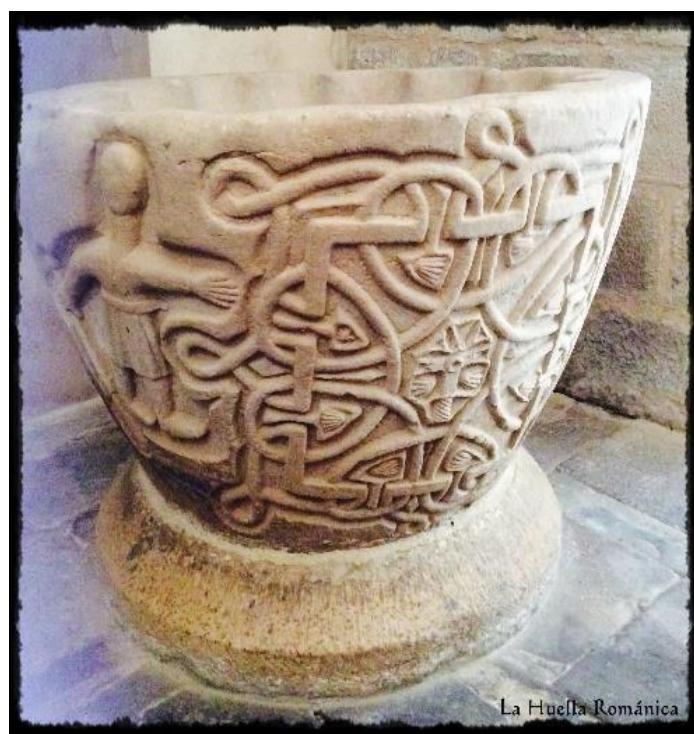


Fig. 3. *Pila bautismal* de la iglesia de Santa María la Real en Cillamayor. Fotografía: Cristina Párbole. La Huella Románica.



Fig. 4. *Inscripción en la pila bautismal* de Revilla de Santullán. Fotografía: Cristina Párbole. La Huella Románica.



Fig. 5. *Ventanal* en el pórtico de la iglesia de San Julián y Santa Basilisa en Rebolledo de la Torre. Fotografía: Cristina Párbole. La Huella Románica.



Fig. 6. *Maestro Miguel* en la iglesia de San Cornelio y San Cipriano en Revilla de Santullán. Fotografía: Cristina Párbole. La Huella Románica.