

# EL ARTISTA ROMÁNICO (CANTEROS Y OTROS OFICIOS ARTÍSTICOS)

Marta POZA YAGÜE

Universidad Complutense de Madrid  
Dpto. Historia del Arte I (Medieval)  
martapoza@ghis.ucm.es

**Resumen:** Enunciar un tema como *la representación del artista en el románico* es algo tan genérico, como ambiguo, dado que, como veremos a continuación, su conocimiento parte en mayor medida de lo que podríamos denominar como “memoria textual”, y no tanto de su reflejo iconográfico en el sentido visual del término. Si ya son escasos los nombres que conocemos, aún son menos las imágenes que se conservan de arquitectos, escultores, pintores u orfebres en el ejercicio de su trabajo. Entre estas, además, son muy pocas las que nos hablan de una personalidad concreta, siendo necesario acudir a aquellas otras en las que el contexto narrativo de la escena obliga a la inclusión de un episodio de edificación, a la talla de un sepulcro o a la pintura de un códice. Seguramente sea su excepcionalidad la que las convierta en valiosos testimonios gráficos sobre la práctica artística de aquellos siglos.

Aunque en ocasiones son englobadas también dentro de esta categoría, no vamos a contemplar aquí otras manifestaciones de la actividad manual como la de tejedores, zapateros, herreros o monetarios, ya que éstas se prestarían a un artículo propio.

**Palabras clave:** Oficios artísticos; Románico; Iconografía medieval; Canteros; Escultores; Pintores; Orfebres.

**Abstract:** To discuss the subject matter of the representation of the artist in Romanesque art is something as generic as it is ambiguous, since, as we will see, our knowledge regarding the subject basically comes from what we might call “textual memory”, rather than from its visual evidence in the iconography. Even though we know very few names, we have even fewer remaining images of architects, sculptors, painters or craftsmen at work. Among them, only a small part gives us information about a specific personality. It is therefore necessary to resort to representations in which the narrative context of the scene requires the inclusion of episodes of building, carving or illuminating a manuscript. Probably, their uniqueness makes them a valuable testimony of the artistic practice of those centuries.

We will not consider here other forms of manual labor such as weaving, shoemaking, blacksmithing or minting –although sometimes they are also encompassed within this category– as they deserve an article of their own.

**Keywords:** Craftsmanship; Romanesque Art; Medieval Iconography; Stonemasons; Sculptors; Painters; Goldsmiths.

## ESTUDIO ICONOGRÁFICO

### Atributos y formas de representación

Desde la Tardía Antigüedad, y más en Oriente que en Occidente por la pervivencia de la tradición clásica de recordar la identidad de los grandes hombres de su tiempo, se tienen noticias de nombres de artistas asociados a obras, normalmente a aquéllas de gran entidad promovidas por monarcas. Así, sabemos que un arquitecto, de nombre Zenobio, *construyó el*

*martyrium de Jerusalén por orden de Constantino*<sup>1</sup>; o que los ingenieros (*mechanopoioi*) Isidoro de Mileto y Antemio de Tralles fueron los responsables de las trazas de Santa Sofía, bajo el gobierno de Justiniano<sup>2</sup>. Sin embargo, salvo sus nombres, poco es lo que nos ha llegado de ellos: ni sus efigies, ni su representación en el trabajo.

Durante la Alta Edad Media, esta costumbre se va diluyendo poco a poco hasta prácticamente desaparecer, figurando en la mayor parte de los casos los promotores como si fuesen los responsables inmediatos y los ejecutores materiales de las obras, cuando éstas no son directamente operadas de forma milagrosa como sucede con la *Cruz de los Ángeles*, producto de las manos de dos seres celestiales. Esta es una de las causas fundamentales, si no la primordial, del reiterado anonimato del artista medieval, y junto a ella la de su fama de gentes piadosas que realizaban sus encargos, no para reconocimiento personal, sino *ad maiorem Dei gloriam*<sup>3</sup>. Así lo confirma el propio Teófilo (comienzos del siglo XII), en realidad pseudónimo detrás del que se esconde el orfebre Roger de Helmarshausen, cuando se presenta a sí mismo en el prólogo de su tratado como: “*Theophilus, humilis presbyter, servus servorum Dei, indignus nomine et professione monachi...*”<sup>4</sup>. Y si no conocemos su nombre, de nuevo, más difícil es aún conocer la representación de su actividad.

Por ello, en los contados casos en los que el artista es sujeto de figuración, casi siempre es reconocido por los instrumentos que lleva en las manos: un cincel o un puntero en una, y la maceta como percutor en la otra, nos ponen ante la plasmación genérica del *cantero románico*, sin que por estos sencillos atributos se pueda discernir si se trataba del escultor o del arquitecto. A sus órdenes, colocando ladrillos o sillares en la obra, podremos reconocer a los simples albañiles. Si lo que emplea es una azuela para desbastar madera, como en el caso de un capitel del claustro de la catedral de Gerona (fines del siglo XII), en el que un operario está inclinado sobre un banco trabajando una viga, su oficio, sin duda, es el de carpintero. Y lo propio cuando las herramientas incluyen tenazas, buriles, yunques y cizallas, necesarias para dar forma a las planchas de metal, propiciando la identificación de orfebres o, cuando

<sup>1</sup> TEÓFANES, *Cronografía*. Cfr. YARZA, Joaquín, et alii (1982): p. 74.

<sup>2</sup> “*Fue Anthemios de Tralles, el más experto en la disciplina llamada ingeniería (mechaniké), y no sólo entre sus contemporáneos sino también en comparación con los que habían vivido mucho antes que él, el encargado de controlar el trabajo de los constructores y preparar los planos de lo que se iba a construir. Tenía como compañero a otro ingeniero llamado Isidoro, nacido en Mileto, hombre inteligente en todos los aspectos y deseoso de servir al emperador Justiniano*”: PROCOPIO, *De Aedificiis* (cfr. *Ibidem*, p. 98).

<sup>3</sup> Por ello tampoco debe sorprender que el grueso de las identidades que nos han llegado de la Alta Edad Media occidental respondan a religiosos que ocuparon puestos importantes y, alguno de ellos además, que recibió la gracia de la canonización, como sucedió con San Eloy, obispo de Noyon y recordado como *summus aurifex* en la corte merovingia del rey Dagoberto (primera mitad del siglo VII), o San Dustan de Canterbury, afamado por sus capacidades artísticas y literarias (“*hic etiam inter sacra litterarum studia, ut in omnibus esset idoneus, artem scribendi necnon citharizandi pariterque pingendi peritiam diligenter excoluit, atque, ut ita dicam, omnium rerum utensilium vigil inspector effulsit*”), proclamado santo el mismo día de su muerte en 988. Junto a ellos, a caballo entre los siglos X y XI, ya en los albores del Románico, fueron igualmente recordados el abad Gebehard de Constanza, *peritissimus in omni sculptura*; Cuniberto, abad de Nieder Altaich, *scriptor directissimus, pictor decorus*; el también abad Erembertus de Waulsort, *litteris pleniter imbutis, in omnis operationis institutione, tam in auro, argento, vel aere quam in ceterarum exercitationum ingenio factus est artifex egregius*; como, el que seguramente sea más conocido, Bernardo de Hildesheim quien, *in scribendo enituit, picturam exercuit, fabrili quoque scientia omnique structura mirifica excelluit*; Vid. LUCHERINI, Vinni (2008): citas en pp. 210 y 221-222, n. 34.

<sup>4</sup> THEOPHILUS PRESBYTER, *De diversis artibus: seu Diversarum Artium Scheda* [Ed. bilingüe en latín e inglés de HENDRIE, Robert (1987): *An essay upon various arts, in three books, by Theophilus called also Rugerus, priest and monk, forming an Encyclopaedia of Christian Art of the eleventh century*. Ann Arbor (xerocopia de la ed. de Londres, 1847)].

menos, de metalisteros, oficio en el que destacaron el Maestro Engelram y su hijo Rodolfo, partícipes en la decoración áurea del Arca de Marfiles de San Millán (último tercio del siglo XI)<sup>5</sup>. En el ámbito de las artes del color, el personaje sentado ante el atril con un pincel en las manos, nos presentará al iluminador, al que no habrá que confundir con el copista quien, en idéntica actitud, acostumbrará a presentar el cálamo en la derecha y el rascador o la cuchilla en la izquierda.

## Fuentes escritas

Aunque no tanto para la recreación visual del oficio artístico como para otros aspectos de índole social y económica, la **epigrafía** sí se revela como fuente fundamental para el conocimiento de la nómina de artistas románicos. Junto a las imágenes esculpidas en relieve sobre elementos arquitectónicos como dovelas o cimacios, e incluso sobre placas de marfil..., es posible encontrar la firma de sus responsables. Lo habitual es que estas inscripciones, del tipo *suscriptio*, recojan el nombre del autor junto al verbo *facere* conjugado, normalmente, en pasado. Así figura, por ejemplo, en el tímpano de San Lázaro de Autun (primeras décadas del siglo XII), en un espacio tan simbólico como es el tramo del dintel que corre a los pies de la gran *Maiestas*, en el que se puede leer: *GISLEBERTUS ME FECIT*<sup>6</sup>.

En ocasiones, esta fórmula se acompaña de una petición personal de gracia divina a favor de quien la promueve. Es el caso de la que aparece en el altar de Saint-Sernin de Toulouse, labrado hacia 1096 por el gran escultor tolosano Bernardo Guilduino: “*En nombre de Jesucristo los cofrades del Beato Mártir Saturnino hicieron erigir este altar en el que sea celebrado el oficio divino para la salvación de sus almas y de todos sus fieles. Así sea. Saturnino, confesor de Dios e ínclito mártir por el nombre de Cristo, que arrastrado por un toro, moriste en la ciudad de Toulouse, en tanto que aminoras los actos impíos, lleva los deseos de tu pueblo a los oídos del omnipotente para que le sea grato aquello que se celebre en esta ara. BERNARDO GUILDUINO ME HIZO*”<sup>7</sup>.

También las inscripciones de tipo *monumenta* (en las que se informa de la construcción o reforma de una parte de un edificio) han contribuido a engrosar el corpus de artistas. Paradigmática es la desarrollada en los dinteles del Pórtico de la Gloria, que reza: “*ANNO AB INCARNATIONE DOMINI MCLXXXVIII ERA ICCXXVI DIE KALENDAS / APRILIS SUPER LIMINARIA PRINCIPALIUM PARTALIUM / ECCLESIE BEATI IACOBI SUNT COLOCATA PER MAGISTRUM MATHEUM / QUI A FUNDAMENTIS IBORUM PORTALIUM GESSIT MAGISTERIUM* (En el año de la Encarnación del Señor 1188, era 1226, a 1 de abril, fueron asentados los

<sup>5</sup> Pieza excepcional, no sólo por su pericia estética, sino porque nos ilustra sobre el proceso completo de creación de una obra suntuaria en estas fechas, indicando los responsables de cada uno de los momentos del proceso creativo: promotores, mecenas, mentor intelectual y artesanos. Si el verdadero instigador es el abad Blas (*Blasius abba huius operis effector*), secundado de cerca por los monarcas Sancho IV de Navarra (*Sanctius rex suppetiens*) y su esposa Placencia (*divae memoriae reginae*), el dinero ha sido aportado por los donantes pertenecientes tanto a la realeza como a la nobleza: Ramiro I de Aragón, Aparicio, Gonzalo Salvadórez el Conde de Lara y su mujer Sancha, o la noble Auria o Aralla. Por su parte, Munio (*scriba politor*) es el encargado de dictar el programa iconográfico a los artistas, entre ellos el germánico Engelram (*Engelram magistro*), su hijo Rodolfo y el discípulo Simeón, los metalisteros, que trabajarán codo con codo con los eborarios encargados de tallar las diferentes escenas de la vida del patrón sobre el marfil proporcionado por el comerciante de origen hispanogodo Vigila: BANGO TORVISO, Isidro G. (2007).

<sup>6</sup> Para el estudio de la personalidad de este maestro, aunque antiguo sigue siendo clásico el trabajo de GRIVOT, Denis; ZARNECKI, George (1960).

<sup>7</sup> Texto completo publicado por DURLIAT, Marcel (1978): p. 80, y traducción en YARZA, Joaquín, *et alii* (1982): pp. 80-81.

*dinteles del pórtico principal de la iglesia del Bienaventurado Santiago, por el Maestro Mateo, que dirigió la obra desde los cimientos*)<sup>8</sup>.

E, incluso, las funerarias (*epitaphia*). Desde las más sencillas como la de Petrus Deustamben en San Isidoro de León (mediados del siglo XII), para el que se pide una oración por haber concluido el templo: “*Aquí reposa Pedro Deustamben, que sobreedificó esta iglesia. Él mismo construyó un puente, llamado de Deustamben; y porque era varón de admirable templanza y se distinguía por sus muchos milagros, todos le elogiaban. Aquí está sepultado por el Emperador Alfonso y la Reina Sancha*”<sup>9</sup>, hasta la poco menos que fascinante de Buscheto en Pisa. En una catedral tan pródiga en el reemplazo de materiales constructivos y ornamentales de procedencia clásica, destaca el sarcófago estrigilado en el que fue enterrado el arquitecto, encastrado en la fachada principal a la izquierda del ingreso y a una altura idónea para su correcta visualización. En la superficie del frontón triangular que lo corona, el epígrafe destaca su ingenio parangonándolo con alguno de los personajes míticos de la antigüedad a los que, sin duda alguna, supera: él supo crear cuando Ulises sólo destruyó, mientras que su templo es ejemplo de claridad y luminosidad frente a las tinieblas del laberinto de Dédalo: “*Busketus iace[t hi]c, [qu]i motibus ingeniorum / Dulichio [fert]ur prevaluisse duci: / menibus Iliacis cautus dedit ille ruinam, huius ab arte viri menia mira vides; / calliditate sua nocuit dux ingeniosus, utilis iste fuit calliditate sua. / Nigra domus labyrinthus erat, tua Dedale laus est, / at sua Busketum splendida templa probant. / Non habet exemplum niveo de marmore templum, / quod [fit] Busketi prorsus ab ingenio. / Res sibi commissas templi cum lederet hostis, / providus arte sui fortior hoste fuit, / molis et immense, pelagi quas traxit ab imo, / fama columnarum tollit ad astra virum. / Explendis a fine decem de mense diebus / Septembris gaudens deserit exilium*”<sup>10</sup>.

También las **fuentes documentales**, de forma especial los registros notariales, proporcionan una información interesante sobre el artífice románico. En ocasiones nos sirven para conocer cuáles eran los beneficios que se les solía conceder por haber realizado una obra. Así sucede con la *Donación de bienes al maestro Esteban por parte del cabildo de Pamplona*, en la que se puede leer: “*Yo, Pedro, obispo de la iglesia de Santa María de Pamplona, te doy a ti, Esteban, maestro de la obra de Santiago, en la ciudad de Pamplona, aquellas casas que te enseñé... y además un horno que ha de ser hecho en ellas libremente, para el servicio de Santa María de Pamplona. Igualmente te doy aquellas viñas que te mostré... Todas estas cosas te doy a ti, a tu mujer y a tu posteridad por los buenos servicios hechos en la construcción de la predicha iglesia y que, si Dios quiere, han de ser hechos... Esta donación fue escrita en el mes de junio, en Pamplona, en la era de 1139 (junio de 1101)*”<sup>11</sup>.

En los casos más excepcionales, por el magro número de los conservados de esta época, los contratos de obra nos detallan las condiciones y los compromisos establecidos entre promotor y artista. Uno de los más esclarecedores es el que firman el obispo de Urgell, Arnay de Perexens (1167-1195) y el maestro Raimundo Lombardo, para la construcción de la bóveda, linterna y torres de la catedral de la Seo de Urgell (1175). En él se establece el pago que incluye una pensión vitalicia (“... *te concedemos la pensión de un canon para toda la vida a condición de que tú construyas para nosotros las bóvedas de toda la iglesia...*”), así como la administración de toda una serie de propiedades pertenecientes al cabildo, que no podrán ser enajenadas por él (“*Además, nosotros, ..., te prohibimos a ti, Raimundo Lombardo,*

<sup>8</sup> HUERTA HUERTA, Pedro Luis (2002).

<sup>9</sup> Cfr. YARZA, Joaquín, *et alii* (1982): pp. 81-82.

<sup>10</sup> Transcripción del epitafio tomada de FRUGONI, Chiara (1989): pp. 290-291, n. 28.

<sup>11</sup> Cfr. YARZA, Joaquín, *et alii* (1982): p. 84.

*enajenar o empeñar, por ti mismo o por medio de algún otro, cantidad alguna de las rentas que la obra tiene ahora o que tenga en el futuro...”). A cambio, el maestro de obras se compromete a realizar su trabajo en un plazo de siete años, para lo que contará con la ayuda de otros cuatro albañiles (“... lo llevaré a cabo mientras tenga vida, a partir de la presente Pascua, que celebramos en el año de la Encarnación del Señor de 1175, fielmente, durante siete años y sin ningún engaño. Y que este mismo año tomaré y mantendré para mí, al servicio de Santa María, a cinco lombardos, esto es, cuatro lombardos y yo...”).<sup>12</sup>*

## Otras fuentes

Ya en el arte antiguo se encuentran imágenes relacionadas, de una forma u otra, con la práctica artística o con la recreación de artesanos al frente de su trabajo. Son célebres las escenas de construcción de las pinturas de algunas tumbas de funcionarios egipcios en las que albañiles y carpinteros se afanan en la fabricación de adobes y en la talla de vigas destinadas a la futura morada eterna del propietario. Y lo mismo con la famosa escena del traslado de una escultura colosal, acarreada por sirvientes con la ayuda de troncos para facilitar el desplazamiento, en la cámara funeraria de Djehutihotep, del hipogeo tebano de Deir-el-Bersa (Imperio Medio).

Panorama similar en Grecia, pero sobre todo en Roma, donde no escasean las escenas de construcción de ciudades en placas relivarias conmemorativas, en las que los operarios colocan los sillares de piedra ante la atenta personificación de la ciudad con su característico tocado turriforme (por ejemplo, el relieve procedente de la Basílica Emilia del Foro Romano, s. I a. C.). Incluso, parece que, según transmiten Plinio y Plutarco, el propio Fidias pudo autorretratarse en el escudo de la desaparecida *Ateneas Parthenos* crisoelefantina del Partenón.

Lo difícil es saber hasta qué punto representaciones de este tipo y estas procedencias pudieron influir en los artistas románicos. Desde luego, las egipcias, y seguramente también las griegas, fueron absolutamente desconocidas por los maestros plenomedievales occidentales. Más familiares les serían, en cambio, las imágenes de construcción romanas y, de hecho, sus esquemas compositivos no están tan lejanos de algunos testimonios medievales, como el panel figurando el alzamiento de la Torre de Babel en las pinturas de Saint-Savin.

Quienes sí contaron con modelos abundantes y válidos fueron escribas y miniaturistas. Los códices de la Antigüedad Tardía no escasean en la presentación de sabios y literatos, sentados y escribiendo. Relevante en este sentido puede ser la página del conocido como *Dioscórides de Viena* (ca. 512), en la que el célebre médico aparece redactando su tratado mientras, frente a él, un joven ayudante dibuja sobre el caballete una raíz de mandrágora (Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis Med. gr. 1). Imágenes de este tipo, almacenadas en las bibliotecas monásticas, suponían el prototipo para los iluminadores y amanuenses del momento, de igual modo que establecían un modelo a partir del cual trazar las representaciones de los evangelistas.

Salvo los casos comentados, y atendiendo al hecho de que no se puede hablar de una tipología iconográfica codificada para la figuración de la labor artística, cada imagen de cantero, escultor y orfebre fue seguramente fruto de la imaginación particular de cada uno de los autores y de su observación de la realidad más inmediata: ellos mismos (no de la existencia de modelos previos, ni de estímulos de otra procedencia: literarios, litúrgicos, dramáticos...).

<sup>12</sup> El texto completo en *Ibidem*, pp. 90-92.

## Extensión geográfica y cronológica

De Italia procede la que pudiera ser la primera firma conservada de un artista propiamente medieval, datada a comienzos del siglo VIII. En el 712, un “*Ursus Magister*”, junto con sus discípulos Juventino y Juviano, firma un copón para la iglesia de San Jorge de Valpolicella, mientras que otra inscripción con análogo nombre –*Ursus magester fecit*– se encuentra en el frente de un altar de la abadía de Ferentillo, cerca de Terni, en la que la mención del donante –*Hildericus Dagileopa*–, posiblemente Hilderico Duque de Spoleto en el 739, permite fechar la obra. Con formas elementales y esquemáticas, además, el artista se ha querido representar aquí, junto al donante, con un cincel en una mano y un martillo en la otra.<sup>13</sup> No mucho más tarde, a mediados del siglo IX, y en un contexto geográfico próximo, Vuolvinus, autor del altar de oro de San Ambrosio de Milán, vuelve a dejarnos su efigie signando su labor. En un medallón de la cara posterior, y junto al rótulo “*Vuolvinus Magister Faber*”, el orfebre es coronado por el propio santo titular de la basílica, en agradecimiento a su trabajo<sup>14</sup>. No extraña, por ello, que los epígrafes sean tan numerosos allí, donde la impronta de la antigua cultura clásica aún era una realidad evidente en el siglo XI y primeras décadas del XII. Al ya mencionado Buscheto de Pisa, habría que añadir a Lanfranco (arquitecto) y Wiligelmo (escultor) en el Duomo de Módena, a Niccolò (*Nicholaus*) en Ferrara, Verona y Sagra di San Michele, o a Guglielmo, de nuevo en Verona.

En el tránsito de la undécima a la duodécima centuria, situación similar se registra tanto en Francia como en Inglaterra.

Los reinos cristianos peninsulares habían vivido su Edad de Oro, en lo que al protagonismo del artífice se refiere, durante la segunda mitad de la décima centuria y circunscrita siempre al campo de la escritura e iluminación. A este mundo pertenecieron personajes como Armentario, Mauro, Juan, Vimara, Magio, Emeterio, Florencio, Sancho, Oveco o Ende, que no dudan en dejar constancia de su labor en las páginas del pergamino. La tradición va a tener prolongación natural en el románico y, de hecho, es de aquí de dónde proceden algunas de las representaciones de artistas más esclarecedoras. Paradigmática es la del Maestro Miguel en la portada palentina de Revilla de Santullán (fines del siglo XII). La única arquivolta historiada del ingreso meridional de la iglesia de San Cornelio y San Cipriano queda recorrida por un total de quince figurillas dispuestas en sentido radial que forman parte de una escena única: la representación de Cristo y los doce Apóstoles en la *Última Cena*, flanqueados por dos personajes más que sirven de enmarque a la composición por los extremos. Así, el primero de la serie muestra a un personaje masculino sedente, con larga melena y barba, que sostiene sobre sus rodillas un códice abierto que señala con los dedos de una de sus manos, tal vez aludiendo al relato evangélico que va a narrarse a continuación. Su identificación con el comitente que dicta el programa iconográfico al escultor es la hipótesis más viable. Opuesto a él, culminando la dilatada secuencia del Banquete Pascual, remata la rosca el ya aludido autor del conjunto. Mirando al espectador, el anunciado Maestro Miguel (según especifica la inscripción incisa sobre el arco que lo cobija: *MICHAELIS ME FECIT*), sujeta en las manos cincel y maceta con los que está terminando de tallar los pliegues del mantel de la mesa. Imberbe como Juan y tocado con bonete propio de la indumentaria de su tiempo, está sentado sobre una silla baja tras la que se dispone un pupitre en el que apoya el libro abierto del que está tomando los diseños que acaba de cincelar<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> CASTELNUOVO, Enrico (1990): p. 228.

<sup>14</sup> Una síntesis sobre este artista de época carolingia en ELBERN, Viktor Heinrich (2000).

<sup>15</sup> Un buen análisis de la imagen en cuanto representación de la actividad manual a cargo de MARIÑO LÓPEZ, Beatriz (1991): pp. 66-70.

No mucho más tarde, anunciando el nuevo espíritu antropocentrista que caracterizará el humanismo Gótico, la memoria dúplice (textual e icónica) de Maestro Mateo en Compostela. Firmando con su nombre y en grandes letras los dinteles del Pórtico de la Gloria (1188), evitó representarse en el frente de su creación –quién sabe si movido por razones de equilibrio compositivo, o por escrúpulos personales que le impidieron figurarse entre los personajes sagrados–. Sea por lo que fuese, lo cierto es que decidió colocarse a espaldas del pórtico, en la cara interna del parteluz, arrodillado de cara al altar mayor. Allí, aislado del resto de imágenes, es donde mejor acapara para sí todas las miradas de cuantos entran en la catedral. Su fama y la atracción que ha ejercido sobre el imaginario popular esta escultura a lo largo de los siglos han hecho que, ironías del destino, algo más de ochocientos años después de autorretratarse Mateo en ella, la gente acuda todavía hoy a golpearse la cabeza contra la pétrea testa del artista confiando que, con el coscorrón, éste les transfiera algo de su ingenio.

### **Soportes y técnicas**

Tanto la pintura mural, como la de manuscritos, la escultura en piedra e, incluso –aunque en menor medida–, la talla de placas de marfil y la vidriera, registran representaciones de artistas (habitualmente la del autor de la propia pieza que sirve de soporte a la efigie).

### **Precedentes, transformaciones y proyección**

En la Baja Edad Media se incrementará notablemente el número de ejemplos de esta naturaleza, a la par que las imágenes potenciarán los aspectos narrativos y los detalles ambientales de los episodios protagonizados por los artífices. El pintor o el orfebre no se presentan descontextualizados, sino dentro del taller, en ocasiones en compañía de sus ayudantes, y mostrando espacios con anaqueles en los que se ven los frascos de los pigmentos o las balanzas para pesar los metales preciosos. Los maestros de obra sustituirán cincel y maceta por la regla –o la escuadra– y el compás como atributos propios, los mismos que sostendrá el propio Cristo en algunas representaciones como *artifex mundi*, en las que aparecerá con tales instrumentos delimitando la configuración y dimensiones del orbe.

Pero será el panorama sociocultural del Renacimiento el que proyecte la figura del artista hasta sus cotas de reconocimiento y autoafirmación más elevadas. Los pintores se autorretratarán ante el caballete con la paleta y los pinceles en las manos, girando la cabeza en busca de la mirada cómplice del espectador para hacerle plenamente partícipe del genio de su obra. Arquitectos y escultores serán, asimismo, plasmados en los lienzos de sus colegas a quienes, a su vez, inmortalizarán en bustos de bronce o mármol. Autoconsciencia del genio y de la actividad plástica que, sin solución de continuidad, se ha perpetuado hasta la actualidad.

### **Prefiguras y temas afines**

No se puede establecer una pauta que vincule la aparición de imágenes de artistas / artesanos trabajando con ningún ciclo iconográfico específico en el mundo románico. Cuando se incluyen como parte de un relato amplio, como el caso de la construcción de la Torre de Babel en los frescos de la bóveda de Saint-Savin, o de la labra de los sarcófagos en el Cenotafio de San Vicente de Ávila, no interactúan sino con las escenas que los anteceden y los preceden; pero siempre dentro de su contexto narrativo particular (una secuencia de pasajes del Antiguo Testamento en la cubierta de la abadía francesa y el relato hagiográfico del martirio de los titulares del templo en el caso castellano).

Mucho menos, entonces, cuando nos encontramos ante el “retrato de autor” que, al margen del lugar que ocupe, no persigue sino dejar constancia de su identidad y su papel activo en la factura de la obra, con absoluta independencia dentro del aparato icónico circundante.

### Selección de obras

- Lápida conmemorativa al arquitecto Lanfranco en el ábside del Duomo de Módena (Italia), principios del siglo XII.
- Lápida conmemorativa al arquitecto Buscheto en la fachada del Duomo de Pisa (Italia), principios del siglo XII (post. 1110).
- *ENGELRAM MAGISTRO ET REDOLFO FILIO*. Imagen de los orfebres encargados de la decoración de metalistería del *Arca de San Millán*, década de los 70 del siglo XI. San Petersburgo, Museo del Hermitage.
- Construcción de la Torre de Babel (albañiles colocando sillares). Pintura de la bóveda de Saint-Savin-sur-Gartempe (Francia), último cuarto del siglo XI.
- *NON POTEÓ FACERE PICTURAS*. Grafiti del pintor de la cabecera de San Justo de Segovia (España), finales del siglo XII.
- Hildebertus, escriba y pintor, acompañado del miniaturista Everwinus, imagen de un códice con las obras de San Agustín (ca. 1140). Praga, Kapitulni Knihovna, A. 21, c., fol. 153 r.
- *Opera Varia*, imagen de un códice sobre las obras de San Ambrosio (ca. 1150), que muestra todo el proceso de fabricación del libro medieval, desde la preparación del pergamino, hasta su escritura y decoración. Bamberg, Staatsbibliothek, Misc. Patr. 5, fol. 1v.
- Cenotafio de San Vicente de Ávila (España), fines del siglo XII. Leyenda del judío labrando y sellando los sepulcros de los mártires.
- *LEODEGARIUS ME FECIT*. *Suscriptio* del artista (sin compañía de imagen), en una estatua-columna de Santa María de Sangüesa, Navarra (España), segunda mitad del siglo XII.
- Cantero labrando un capitel corintio, posible retrato de Arnau Catell en el claustro de Sant Cugat del Vallès, Barcelona (España), fines del siglo XII; en el pilar inmediato, inscripción que lo identifica como escultor: *HEC EST ARNALLI / SCULPTORIS FORMA CATELLI / QUI CLAUSTRAM TALE / CONSTRUXIT PERPETUALE*.
- *MICHAELIS ME FECIT*. Retrato del Maestro Miguel en la arquivolta de la iglesia de Revilla de Santullán, Palencia (España), últimos años del siglo XII.
- *Santo dos Croques*, cara interna del parteluz del Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela, La Coruña (España), ca. 1188. Supuesta imagen del Maestro Mateo.



## Bibliografia

BANGO TORVISO, Isidro G. (2007): *Emiliano, un santo de la España visigoda, y el arca románica de sus reliquias*. Fundación San Millán de la Cogolla.

CABESTANY I FORT, Joan F.; MATAS I BLANCHART, M. Teresa (1999): “Les representacions d’artesans en els claustres romànics catalans”. En: YARZA, Joaquín; FITÉ, Francesc (eds.): *L’Artista-Artesa Medieval a la Corona d’Aragó. Actes (Lleida, 14, 15 y 16 de gener de 1998)*. Universitat de Lleida, Institut d’Estudis Ilerdencs, Llérida, pp. 259-269.

CASTELNUOVO, Enrico (1990): “El artista”. En: LE GOFF, Jacques (dir.): *El hombre medieval*. Alianza Editorial, Madrid, pp. 221-251.

DODWELL, Charles R. (1987): “The meaning of ‘sculptor’ in the romanesque period”. En: STRATFORD, Neil (ed.): *Romanesque and Gothic: essays for George Zarnecki*. Boydell Press, Woodbridge (Suffolk), vol. I, pp. 49-61.

DODWELL, Charles R. (1996): “Medieval attitudes to the artist”. En: *Aspects of Art of the Eleventh and Twelfth Centuries*. The Pindar Press, Londres, pp. 153-171.

DURLIAT, Marcel (1978): *Haut-Languedoc Roman*. La Pierre-qui-Vire, Zodiaque.

EGBERT, Virginia Wylie (1967): *The Mediaeval Artist at Work*, Princeton University Press, Princeton.

ELBERN, Viktor Heinrich (2000): “Vuolvino”. En: ROMANINI, Angiola Maria (dir.): *Enciclopedia dell’Arte Medievale*. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. XI, pp. 750-752.

ERLANDE-BRANDENBURG, Alain (1999): *De pierre, d’or et de feu. La création artistique au Moyen Âge, IV<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle*, Fayard, París.

ERLANDE-BRANDENBURG, Alain (2000): *Le sacre de l’artiste. La création au Moyen Âge (XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, Fayard, París.

FITÉ, Francesc (1999): “Sobre els mestres d’obra i la construcció medieval a Catalunya (1<sup>a</sup> part: l’època romànica)”. En: YARZA, Joaquín; FITÉ, Francesc (eds.): *L’Artista-Artesa Medieval a la Corona d’Aragó. Actes (Lleida, 14, 15 y 16 de gener de 1998)*. Universitat de Lleida, Institut d’Estudis Ilerdencs, Llérida, pp. 211-238.

FRUGONI, Chiara (1989): “L’autocoscienza dell’artista nelle epigrafi del Duomo di Pisa”. En: *L’Europa dei secoli XI e XII fra novità e tradizione: sviluppi di una cultura*. Vita e Pensiero, Milán, pp. 276-304.

GANDOLFO, Francesco (1984): “Lavoro e lavoratori nelle fonti artistiche”, en *Artigiani e salariati. Il mondo del lavoro nell’Italia dei secoli XII-XV. Decimo Convegno Internazionale (Pistoia, 9-13 ottobre, 1981)*. Centro Italiano di Studi di Storia e d’Arte, Pistoia, pp. 431-452.

GAYA NUÑO, Juan Antonio (1976): “Artistas y artesanos del románico español”, *Goya*, nº 130, pp. 214-219.

GRIVOT, Denis; ZARNECKI, George (1960): *Gislebertus : sculpteur d'Autun*. Trianon, París.

HUERTA HUERTA, Pedro Luis (2002): “Hablan las fuentes: aproximación documental al edificio románico”. En: *Perfiles del arte románico*. Fundación Santa María la Real – Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo, pp. 27-51.

LACROIX, Benoît (1966): “Travailleurs manuels du moyen âge roman: leur spiritualité”. En: GALLAIS, Pierre ; RIOU, Yves-Jean (eds.): *Mélanges offerts à René Crozet à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire*. Société d'Études Médiévales, Poitiers, vol. I, pp. 523-529.

LORÉS I OTZET, Inmaculada (1995): “Le travail et l'image du sculpteur dans l'art roman catalan”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, vol. XXXVI, pp. 27-33.

LUCHERINI, Vinni (2008): “Dunstan di Canterbury (959-988) e il mito dell'artista-santo nel Medioevo occidentale”. En: QUINTAVALLE, Arturo Carlo (ed.), *Medioevo: arte e storia. Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 18-22 settembre 2007)*. Electa, Milán, pp. 208-224.

MARIÑO LÓPEZ, Beatriz (1991): *Contribución a la iconografía del trabajo urbano en el arte medieval hispánico (siglos XI-XIII)*. Tesis doctoral en microforma, Universidad de Santiago de Compostela.

MARIÑO LÓPEZ, Beatriz (2000): “La imagen del arquitecto en la Edad Media: historia de un ascenso”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, t. 13, pp. 11-25. Disponible en línea: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerie7-BAD6FAF8-CC25-678F-FE13-F98717E25DCD&dsID=PDF>

MARTINDALE, Andrew (1968): “Aparición del artista. Nuevo concepto del artesano”. En: EVANS, Joan (dir.): *La Baja Edad Media. El florecimiento de la Europa Medieval*. Labor, Madrid, pp. 281-314.

MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, Javier (2009): “Investigaciones sobre arquitectos y talleres de construcción en la España Medieval cristiana”, *Anales de Historia del Arte*, vol. extraordinario. *Cien años de investigación sobre arquitectura medieval española*, edición de Javier Martínez de Aguirre y Daniel Ortiz Pradas, pp. 127-163.

MELERO MONEO, Marisa (2000-2001): “Iconografía de los oficios artísticos en el románico. Algunas representaciones en la escultura monumental”, *Lambard*, nº 13, pp. 61-79.

MORTET, Victor (1911): *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et la condition des architectes en France au moyen âge, XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles*. Picard, París.

MURATOVA, Xenia (1986): “*Vir quidem fallax et falsidicus, sed artifex praelectus*. Remarques sur l'image sociale et littéraire de l'artiste au Moyen Age”. En: BARRAL I ALTET, Xavier (ed.): *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age. Colloque International (Université de Rennes II, 2-6 mai, 1983)*. Picard, París, vol. I. *Les hommes*, pp. 53-72.

PEVSNER, Nicholas (1942): “The term ‘Architect’ in the Middle Ages”, *Speculum*, vol. XVII, pp. 549-562

PRIOR, Edward S.; GARDNER, Arthur (1912): *An account of medieval figure-sculpture in England*. Cambridge University Press, Cambridge.

STRATFORD, Neil (1990): “Romanesque sculpture in Burgundy. Reflections on its geography, on patronage, on the status of sculpture and on the working methods of sculptors”. En: BARRAL I ALTET, Xavier (ed.): *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age. Colloque International (Université de Rennes II, 2-6 mai, 1983)*. Picard, París, vol. III. *Fabrication et consommation de l'oeuvre*, pp. 235-263.

THEOPHILUS PRESBYTER, *De diversis artibus: seu Diversarum Artium Schedula* [Edición bilingüe en latín e inglés de HENDRIE, Robert (1987): *An essay upon various arts, in three books, by Theophilus called also Rugerus, priest and monk, forming an Encyclopaedia of Christian Art of the eleventh century*. Ann Arbor (xerocopia de la edición de Londres, 1847)].

YARZA LUACES, Joaquín (1999): “Artista-artesano en la Edad Media hispana”. En: YARZA, Joaquín; FITÉ, Francesc (eds.): *L'Artista-Artèsà Medieval a la Corona d'Aragó. Actes (Lleida, 14, 15 y 16 de gener de 1998)*. Universitat de Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, Llérida, pp. 7-58.

YARZA LUACES, Joaquín, *et alii* (1982): *Arte medieval I: Alta Edad Media y Bizancio*. Gustavo Gili, Barcelona.



◀ **Construcción de la Torre de Babel (albañiles colocando sillares). Pintura de la bóveda de Saint-Savin-sur-Gartempe (Francia), último cuarto del s. XI.**

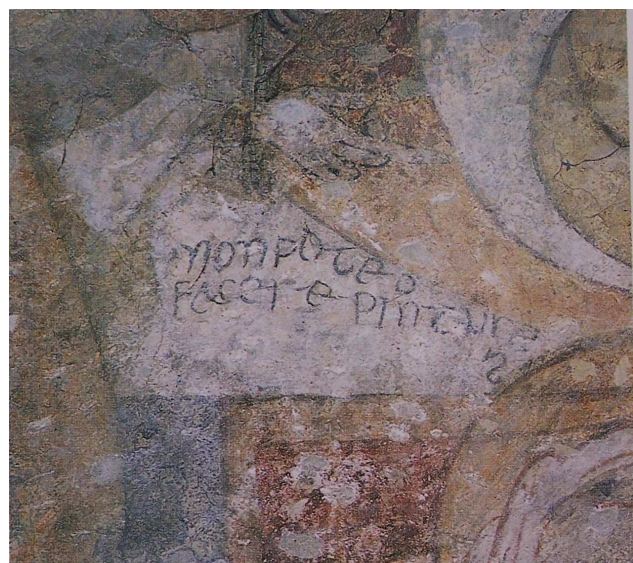
[foto: Fco. de Asís García]

▶ **Lápida conmemorativa al arquitecto Lanfranco en el ábside del Duomo de Módena (Italia), principios del s. XII.**

[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Duomo\\_di\\_modena\\_magister\\_lanfranco\\_plaque\\_02.JPG](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Duomo_di_modena_magister_lanfranco_plaque_02.JPG)  
[captura 20/11/2009]

▼ **ENGELRAM MAGISTRO ET REDOLFO FILIO. Orfebres encargados de la decoración de metalisteria del Arca de San Millán (años 70 del s. XI).**

[http://www.hermitagemuseum.org/cgi-bin/db2www/fullSize.mac/fullSize?selLang=English&dlViewId=NC3C1QQ\\$UNNJEO6G&size=big&selCateg=glassware&dlCategl=TVJWQ2RKVFEA8E07&comeFrom=browse](http://www.hermitagemuseum.org/cgi-bin/db2www/fullSize.mac/fullSize?selLang=English&dlViewId=NC3C1QQ$UNNJEO6G&size=big&selCateg=glassware&dlCategl=TVJWQ2RKVFEA8E07&comeFrom=browse) [captura 20/11/2009]

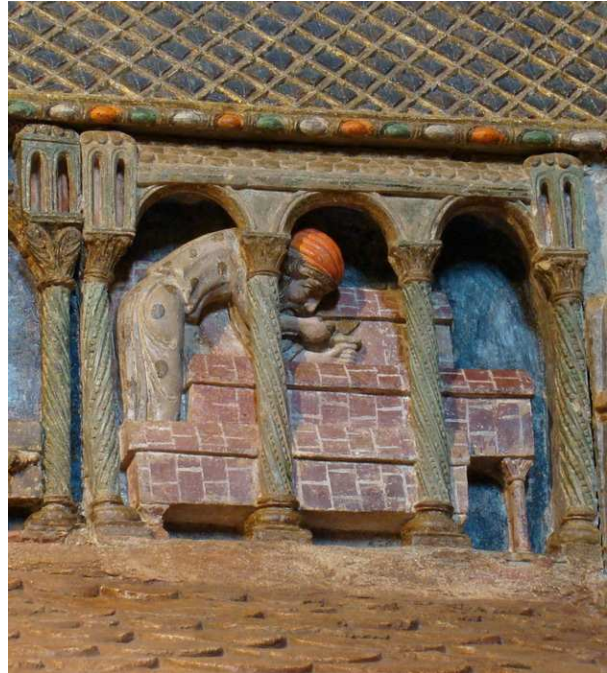


▲ **NON POTE FACERE PICTURAS. Grafiti del pintor de la cabecera de San Justo de Segovia (España), finales del s. XII.**



**Hildebertus, escriba y pintor, acompañado del miniaturista Everwinus. Imagen de un códice con las obras de San Agustín (ca. 1140). Praga, Kapitulni Knihovna, A. 21, c., fol. 153r.**

<http://www.encyclopedie-universelle.com/images/copiste-apprenti.gif> [captura 20/11/2009]



**Cenotafio de San Vicente de Ávila (España), fines del s. XII. Leyenda del judío labrando y sellando los sepulcros de los mártires.**

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e2/Avila\\_iglesia\\_san\\_Vicente\\_cenotafio\\_martires\\_construyendo\\_iglesia\\_lou.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e2/Avila_iglesia_san_Vicente_cenotafio_martires_construyendo_iglesia_lou.jpg) [captura 20/11/2009]



**LEODEGARIUS ME FECIT.**  
*Suscriptio* del artista (sin compañía de imagen), en una estatua-columna de Santa María de Sangüesa, Navarra (España), segunda mitad del s. XII.

[foto: Fco. de Asís García]



**Cantero labrando un capitel corintio. Posible retrato de Arnau Catell en el claustro de Sant Cugat del Vallès, Barcelona (España), fines del s. XII; en el pilar inmediato, inscripción que lo identifica como escultor:**

**HEC EST ARNALLI / SCULPTORIS FORMA CATELLI / QUI CLAUSTRAM TALE / CONSTRUXIT PERPETUALE.**

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/27/Monestir\\_de\\_Sant\\_Cugat\\_del\\_Vall%C3%A8s\\_6.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/27/Monestir_de_Sant_Cugat_del_Vall%C3%A8s_6.jpg) [captura 20/11/2009]



▲ **MICHAELIS ME FECIT.** Retrato del Maestro Miguel en la arquivolta de la iglesia de Revilla de Santullán, Palencia (España), últimos años del s. XII.

[foto: Fco. de Asís García]

► **Santo dos Croques.** Cara interna del parteluz del Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela, La Coruña (España), ca. 1188. Supuesta imagen del Maestro Mateo.

<http://www.arquivoltas.com/21-LaCoruna/SantiagoPortico%20G28.jpg> [captura 20/11/2009]



<http://www.romanicocaragones.com>